

## INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

**Xerox University Microfilms**

300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, Michigan 48106

76-21,157

CAPUANO, Isaac, 1947-  
EL DESDOBLAMIENTO DEL "YO" EN  
LA POESÍA DE JOSÉ MARTÍ, MIGUEL  
DE UNAMUNO, ANTONIO MACHADO Y  
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. [Spanish  
Text].

City University of New York, Ph.D.,  
1976  
Literature, Romance

**Xerox University Microfilms**, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY  
ISAAC CAPUANO  
1976

EL DESDOBLAMIENTO DEL "YO" EN LA POESÍA DE JOSÉ  
MARTÍ, MIGUEL DE UNAMUNO, ANTONIO MACHADO Y  
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

BY

ISAAC CAPUANO

A dissertation submitted to the Graduate  
Faculty in Spanish in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy, The City University  
of New York.

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 7 1976  
date

[Signature]  
Chairman of Examining Committee

May 7 1976  
date

Hannah E. Bergman  
Executive Officer

[Signature]  
[Signature]  
Supervisory Committee

## Abstract

EL DESDOBLAMIENTO DEL "YO" EN LA  
POESÍA DE JOSÉ MARTÍ, ANTONIO MACHADO,  
MIGUEL DE UNAMUNO Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

by

Isaac Capuano

Adviser: Professor Ildefonso Manuel Gil

This study shows how the poetry of Martí, Machado, Unamuno and Juan Ramón Jiménez reveals the importance of the "unfolding" or "doubling" of the self as poetic substance and as the attitude of each poet. "Doubling" occurs when the poet talks to his alter ego.

Since many types of "doubles" exist, similar ones are categorized under different headings. In most cases, the author explains the significance of the doubling each time it appears. Many times the poets share common circumstances. This allows them to perceive their alter egos as the other poets do. Hence, it is possible to compare many poems by categories. Even though there is an obvious similarity among the alter egos of each poet, the rich, powerful personalities of Martí, Machado, Unamuno and Juan Ramón contribute to and differentiates their artistic creation.

The thesis is divided into four chapters, one for each poet. The "vigilant" is a double that prevents Martí from being inactive in respect to the liberation of his country. When he feels as if he were dead, usually a pseudo alter ego lives in order to carry on his vital plans. The double may be an indefinite "you" or his soul with whom he converses in order to explore a particular attitude or problem.

Among the doubles studied from Unamuno, one can mention the return of a dead "self" whose purpose may be to bring back an old feeling or to help the poet seek immortality. The alter ego may also be in the form of the "exfuturo," the person who renounced what he could be in order to be someone else. When another creates an alter ego or double for Unamuno, he suffers or tries to convince himself that this other person is authentic and necessary to his existence. Unamuno's "you" may be indefinite, bear his name or be his soul or heart. He uses it to mitigate his conflicts.

Machado feels the need to find or create the "complementary" double. When he brings back an old self, he wants to feel as when he was younger or wishes to believe his wife is not dead. The alter ego may be a grotesque figure that projects a burlesque aspect of the inner self. With some exception, Machado does not worry when others create a double for him. This poet also talks to a number

of "you's" to express his poetic feelings. From the poets studied, Machado is the only one who created the "complementarios," doubles who wrote poetry and even invented other doubles. This study shows the similarities and differences among his apocryphal characters and discusses the reasons why the poet created them.

Like Machado, Juan Ramón does not worry about the doubles others created for him. His alter ego is usually ideal and may present himself as the "vigilant" who keeps the poet longing for immortality. Juan Ramón brings back his old selves to enjoy old feelings, to help him differentiate between the boy he was and the mature person he is or is becoming, and to attempt bringing his completed ideal self into ecstasy and immortality. Like the other poets, he converses with several "you's" for his own individual reasons.

The author believes that the "doubling" found in the works of these poets is important in understanding the poetic substance of their work and their attitudes.

Quedo eternamente agradecido a mis  
padres y a mi hermano por su ayuda,  
a Eva por su paciencia y al profe-  
sor Gil por sus consejos.

ÍNDICE GENERAL

Prefacio .....	3
Capítulo primero. <u>José Martí</u> .....	15
La soledad y la circunstancia. (15)	El yo mejor:
el vigilante. (23)	El muerto. (28)
del protagonista. (39)	El desdoblamiento en el
tú. (41).	
Capítulo segundo. <u>Miguel de Unamuno</u> .....	58
Importancia del yo y su desdoblamiento. (53)	
Dificultades en el desdoblamiento. (64)	La
multiplicidad del yo. Clases de desdoblamientos.	
(67)	El yo inmortal. (69)
El muerto.-Retorno	
de un yo pasado. (72)	El yo niño. (85)
El ex-	
futuro. (91)-	El doble creado por el poeta y por
los demás: el yo de la leyenda. (95)	El desdobra-
miento en el tú.-El tú. (106)	El tú Miguel. (114)
El tú alma. (116)	El tú corazón. (120)
El auto-	
diálogo. (129)-	
Capítulo tercero. <u>Antonio Machado</u> .....	148
La soledad. (148)	El otro que va conmigo. (150)
El encuentro con un yo muerto. (156)	El yo de los
sueños. (158)	El desdoblamiento en un yo grotesco.
(162)	El doble creado por el poeta y por los de-
más. (168)	El desdoblamiento en el tú.-El tú. (172)
El tú alma y el tú corazón. (180)	El autodiálogo. (182)-
Los complementarios de Machado-Complementarios y he-	
terónimos. (184)	Similitudes y diferencias entre los
heterónimos y entre su creador y ellos. (188)	Los
heterónimos de Pessoa. (188)	Los complementarios de
Abel Martín y Juan de Mairena. (190)	Otros apócrifos
de Machado. (199)	Razones para la existencia del he-
terónimo. (203)	El yo filosófico. (204)
Justifica-	
ción de la poesía. (206)	Objetivación de la proble-
mática personal. (207)	La soledad monádica. (208)
Otras razones. (209)-	

Capítulo cuarto. Juan Ramón Jiménez .....221  
 La soledad y la circunstancia. (221) El doble  
 creado por el poeta. (224) El doble creado por  
 los demás. (228) El yo mejor y el vigilante. (232)  
 El muerto-Retorno de un yo del pasado. (237) El yo  
 niño. (242) El yo inmortal. (253)- El desdobra-  
 miento en el tú-El tú. (260) El tú alma y el tú  
 corazón. (265) El autodiálogo, -(268).-

Conclusiones .....277

## PREFACIO

Para poder analizar el desdoblamiento en la poesía de José Martí, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez conviene hacer antes algunas aclaraciones que han de dilucidar el tema.

El desdoblamiento resulta en el fraccionamiento o separación de los elementos de un compuesto. Cuando "humanizamos" el término incluyendo al ser humano, sucede que éste se "descompone," se "divide," se "escinde," se "fragmenta," se "desdobra" de varias maneras y por diversas razones; de modo que cuando examinamos el resultado, en la mayor parte de los casos no es posible diferenciar entre un individuo y su doble.

Un ejemplo sería el del individuo que padece de "personalidad múltiple," una forma de "disociación." "If one part of a dual personality is selfish, the other is generous to a fault; if one is quiet and obedient, the other one is violently aggressive. Thus the individual may be at different times, two entirely different people ... Usually, though not always, each personality is completely unaware of the other."<sup>1</sup>

Otra forma del desdoblamiento psicológico puede ocurrir

en el desorden llamado esquizofrenia bajo el subgrupo "paranoia," el cual se diferencia del primer ejemplo en que aquel es una neurosis "in which the conscious part of the personality is in contact with the real world, although reacting to it neurotically."<sup>2</sup> Esquizofrenia o "split personality" no es un "split into conflicting parts but that the personality has been 'split off' from reality, which is the principal characteristic of a psychosis."<sup>3</sup>

Hay otras enfermedades en las que se da el desdoblamiento psicológico, pero la única manera de ilustrar este fenómeno no es patológicamente<sup>4</sup>: Según Tymms, el hombre primitivo teme que algo le suceda a su sombra, vista como una especie de doble espiritual. A veces se arrima a la sombra de un muerto por medio de alguna brujería para mortificar a algún enemigo.<sup>5</sup> Algunos consideran como desdoblamiento la dicotomía del alma y del cuerpo y lo que le sucede a ésta en la vida y la muerte del ser. A veces el doble no es ni la sombra ni el alma. Es bastante común en algunos pueblos primitivos la creencia de que si un hombre ve a su doble morirá.

Tymms ha visto al ángel de la guarda como un doble. It is "visualized ... as a duplicate of the human protégé, is apparently derived from the 'separate soul:'"<sup>6</sup> Otras veces el creyente es el doble de Dios en forma de su proyección,<sup>7</sup> como es el caso en la religión judía o cristiana. Si forzáramos la mente, usando la terminología de Rogers, podríamos ver el fenómeno de la trinidad como una fragmentación "objetiva" en la que la división es triple: Dios, Cristo y el Espíritu Santo como

partes de un ser divino!

En algunos géneros literarios el desdoblamiento psicológico ha aparecido con cierta frecuencia. Rogers ha señalado que si "doubling in literature usually symbolize a dysfunctional attempt to cope with mental conflict, there is nothing abnormal or malign about this phenomenon considered as part of the artistic process."<sup>8</sup> Tymms estudia el tema del doble o "doppelgänger" en la literatura alemana romántica y postromántica; en Dickens, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Maupassant, Dostoevsky -que cuenta con una novela titulada El doble-, Oscar Wilde y otros, así como algunos escritores expresionistas!

El campo de estudio del desdoblamiento es bastante extenso y en cierto modo difuso. Albert J. Guerard indica que "no term is more loosely used by casual critics of modern literature. As almost any character can become a Christ figure or Devil-Archetypé, so almost any can become a Double."<sup>9</sup> Por esta razón y dada la finalidad del presente trabajo, nos limitaremos a estudiar ciertas clases de desdoblamiento en Martí, Unamuno, Machado y Juan Ramón.

Para facilitar el estudio y mantener cierta unidad, hemos agrupado los desdoblamientos en apartados que se aplican al estudio de cada poeta. Se debe advertir que con frecuencia el doble cabe en varios de los grupos. Muchas veces el poeta utilizará la actitud del desdoblamiento psicológico como materia principal del poema. Otras, sólo será un elemento que ayude en la

comprensión del poema o de algunos de sus aspectos.

Hay desdoblamientos que son comunes a nuestros poetas aunque no siempre a los cuatro. Casi todas las escisiones caben bajo "el otro que va conmigo," pero limitaremos el uso de este epígrafe para el estudio de un grupo de poemas de Machado. Cuando el doble es un vigilante, éste no permite que el poeta abandone una función que considera vital:

urge un huésped muy inquieto  
del lado del corazón.-  
¡Muy celoso, muy celoso!-  
Dormir no sabe mi huésped: no.-<sup>10</sup>

El doble puede ser un muerto. En el caso de Martí, se da con frecuencia para indicar sus sufrimientos:

He vivido: me he muerto: y en mi andante  
fosa sigo viviendo: una armadura  
Del hierro montaraz del siglo octavo<sup>11</sup>  
Menos, sí, menos que mi rostro pesa.

Frecuentemente, el poeta resucita a un muerto que regresa en la forma de cualquier yo pretérito, de exfuturo o como el niño que fue el poeta:

Se oía uno sollozar dormido,  
sobre despierto en el espanto  
de la verdad hecha mentira -esa  
mentira de los sueños,  
más verdadera que la verdad misma.-<sup>12</sup>

En ocasiones el doble está creado a conciencia por el poeta; otras veces éste se ve obligado a reconocer la existencia de un

alter ego que otros le han impuesto.

Terrible sombra del mito  
que de mí propio me arranca,  
¿es acaso una palanca  
para hundirme en lo infinito?<sup>13</sup>

El poeta puede llegar a sentir que uno de los yos que lo acompañan es inmortal:

Esta vida, que amo  
más que mi vida-movimiento, más yo  
que yo-; que me hace  
sombra y olvido, que me hace  
afán y luz.<sup>14</sup>

Existe otro tipo de desdoblamiento leve, atenuado, gramatical, en que el poeta se dirige a sí mismo para reflexionar con el pronombre o "símbolo" del "tú" que suele referir al alma, al corazón, etc.<sup>15</sup> Francisco Yndurain lo ve como algo natural en el ser humano. "Todos nos hemos sorprendido alguna vez diciéndonos '¡Te has lucido!' '¡Te lo has ganado!'"<sup>16</sup> Este crítico ve como antecedentes literarios en el uso del tú la novela picaresca, donde el tú parentético se acerca al monólogo interior.<sup>17</sup> Mateo Alemán lo usa influenciado por las Confesiones de San Agustín. Estudia también su uso en la novela actual. En cuanto a la poesía, opina que el "tú" es "desdoblamiento reflejo del yo": "frecuentemente en la lírica el poeta se dirige a su corazón, a su alma, a su pensamiento."<sup>18</sup>

El tú es, según el poeta T.S. Eliot, la primera de las tres voces de la poesía. La razón de su uso es que "he does not know what he has to say until he has said it, and in the

effort to say it he is not concerned with making other people understand anything [..] He is oppressed by a burden which he must bring to birth in order to obtain relief."<sup>19</sup>

A pesar de que el tú a quien se dirige es él mismo, el poema no se hizo sólo para el poeta. Todo creador escribe para un público. "The final handing over, so to speak, of the poem to an unknown audience, for what the audience will make of it, seems to me the consumation of the process begun in solicitude."<sup>20</sup> A veces el poeta no reconoce la presencia del lector, pero cuando claramente lo hace ya no se habla a sí mismo. El "tú" no es entonces un desdoblamiento. Machado lo expresó varias veces y de diversas maneras: en el poema XXXVI de Nuevas canciones, dice:

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta,  
sino el tú esencial.<sup>21</sup>

y en el XLIII

Dijo otra verdad:  
busca el tú que nunca es tuyo  
ni puede serlo jamás.<sup>22</sup>

En general hay muchos "tú" a quien se dirige el poeta. Puede ser a otra persona y en realidad hablarse a sí mismo, como le sucede a Martí en Ismaelillo, pero tampoco en este caso se desdobla.<sup>23</sup> El ser creado -sea de verdad o de ficción- existe como otro que no es el poeta.

El doble no suele ser un animal. El poeta podrá "dialogar" con él, pero mientras lo vea como lo que es -animal-

y no como símbolo, una de cuyas posibilidades interpretativas pudiera ser él mismo, no será el alter ego. Aunque tenga muchos aciertos "El animal de fondo en la poesía de Juan Ramón Jiménez," artículo de María Teresa Babín, no podemos estar de acuerdo con su autora cuando dice que el "animal es para Juan Ramón un desdoblamiento de su propia personalidad y un aspecto entrañable de la conciencia creadora del poeta."<sup>24</sup> Se desprende de lo que se dice que cada vez que aparece cualquier animal en su poesía éste será su doble. Tampoco convence que en su poema en prosa Platero y yo Platero sea su otro yo, ni que el "animal" de "Soy animal de fondo" en Animal de fondo represente el alter ego. En el último caso el poeta no se escinde sino que, con la totalidad de su yo, se "esparce" religiosamente:

"En fondo de aire" (dije) "estoy",  
 (dije) "soy animal de fondo de aire" (sobre  
 tierra), ahora sobre mar.<sup>25</sup>

El doble tampoco puede ser la poesía, el poema, el verso, etc, a quien se dirige el poeta. En el poema XLVI de Martí:

Yo te quiero verso amigo,  
 porque cuando siento el pecho  
 ya muy cargado y deshecho,  
 parto la carga contigo.<sup>26</sup>

y en el de Miguel de Unamuno:

Lo que es el poder del arte

viejo verso natural;  
 me puse a descabalarte,  
 tú cada vez más cabal.<sup>27</sup>

el poeta se habla en su soledad, ya que un verso no puede emitir sonidos por sí mismo. Sin embargo, el verso es una creación literaria, no un otro del poeta.

No se desdobla el poeta cuando se dirige a una fuente, a la tarde, la mañana, la noche o a cualquier parte de la naturaleza. En el poema XXI de Soledades, Antonio Machado cuenta del diálogo con la tarde:

Me dijo una tarde  
 de la primavera:  
 Si buscas caminos  
 en flor en la tierra  
 mata tus palabras  
 y oye tu alma vieja.<sup>28</sup>

De nuevo, no hay duda que el poeta habla consigo, pues la tarde no dialoga; pero ésta es sólo una personificación de algo que está afuera del poeta.

A veces el tú es Dios o la nada. según el doble machadiano Juan de Mairena, "Dios revelado, o desvelado, en el corazón es una otredad muy otra [...] que de ningún modo puede ser un alter ego -la superfluidad no es pensable como atributo divino-, sino un tú que es Él."<sup>29</sup>

En gran parte de los casos el tú que es el poeta no viene de afuera como en los casos ya vistos sino de adentro del ser:



## NOTAS

1 Floy L. Ruch, Psychology and life (Illinois: Scott Foresman and Company, 1967), 482.

2 Ibid., 482.

3 Ibid., 482.

4 Robert Rogers diferencia algunas de ellas en A Psychoanalytic Study of the Double in Literature (Detroit: Wayne University Press, 1970). En la personalidad múltiple no se visualiza, pero sí en la "autoscopia", -autoscopia- (14). El doble se puede dar por "multiplicación," como cuando vemos a una persona representando hasta cuatro conceptos diferentes, o por "división," como cuando un hijo ve al padre ambivalente bueno y malo. (5) Estas clases de doblaje son para Rogers "objetivos" y no "subjetivos" en el sentido de que no le ocurre al ser que observa, sino al observado. El desdoblamiento está en otro individuo, el cual no se da cuenta de que alguien lo desdobla. (109-110).

5 Ralph Tymms, Doubles in Literary Psychology (Cambridge: Bowes and Bowes, 1949), 17.

6 Ibid., 18.

7 Rogers, VIII.

8 Ibid., VII.

9 Citado por Rogers, 2.

10 José Martí, Flores del destierro, Poesías completas (Buenos Aires: Ediciones Antonio Lamora, 1970), 182.

- 11 Versos libres (Barcelona: textos hispánicos Modernos, 1970), 91.
- 12 Juan Ramón Jiménez, Eternidades, Libros de poesía de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Aguilar, 1967), 591.
- 13 Miguel de Unamuno, Cancionero, Obras completas, VI (Madrid: Escelicer, 1969), 1411.
- 14 Juan Ramón Jiménez, Belleza, Tercera antología poética (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1957), 702.
- 15 Sabine R. Ulibarri afirma que el "pronombre es un símbolo ya que toma el lugar de la cosa o la persona. El mundo poético de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Estudios de Literatura Española, 1962), 52.
- 16 Francisco Yndurain, "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural," Prosa novelesca actual (Santander: Universidad Internacional de Menéndez Pelayo, 1968), 175.
- 17 ibid., 178-80 .
- 18 ibid., 176.
- 19 T.S. Eliot, "The three voices of poetry," On poetry and poets (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957), 107.
- 20 ibid., 109.
- 21 Antonio Machado, Obras. Poesía y prosa (Buenos Aires: Losada, 1964), 258.
- 22 ibid., 259.
- 23 En el caso de Ismaelillo no puede haber ninguna clase de desdoblamiento. La visión del hijo logra unir al ser desdoblado y le da una razón para vivir.

24  
Asomante , 2 (1957), 78.

25  
Dios deseante y deseado, Tercera Antología poética  
(Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1957), 1014.

26  
Versos sencillos, Poesías completas, 151.

27  
Cancionero, 1348.

28  
Machado, Obras ..., 84-85.

29  
Ibid., 459.

30  
Unamuno, 1311.

31  
Machado, Proverbios y Cantares, Obras..., 269.

## 1

JOSÉ MARTÍ

## La soledad y la circunstancia

Es posible estudiar la creación literaria de muchos autores -especialmente los de nuestra época- sin necesidad de recurrir a su biografía. En otros, ésta no es necesaria, pero puede ayudar a aclarar algunas obras. T.S. Eliot resume el peligro de explicar el poema con la biografía al decir que "you will probably be getting further and further away from the poem without arriving at any other destination. The attempt to explain the poem, to direct it on to something else which in the form in which it can be apprehended by the critics and his readers, has no relation to the poem and throws no light upon it."

En cuanto a José Martí, es imprescindible que echemos mano a su biografía. "Le style c'est l'homme"

dijo Buffon,<sup>2</sup> palabras bastantes apropiadas para la obra de nuestro poeta. Muchos críticos han visto la conexión entre la creación y la vida de Martí. Díaz Plaja ve su "lengua al servicio del corazón."<sup>3</sup> Juan Marinello expresa que no se puede separar al hombre del escritor.<sup>4</sup> Raimundo Iazo está de acuerdo con ese punto de vista, insistiendo en que persona y vida son, en Martí, inseparables de pensamiento y obra artística. Añade que como la obra de Cervantes, la obra de Martí, "aunque dotada de elaborados instrumentos literarios de expresión, no nace de la literatura, sino de la vida, y así hay que verla para comprenderla."<sup>5</sup> Uno de los temas que estudia José Olivio Jiménez en los Versos libres de Martí - y que puede aplicarse a su poesía en general- es la importancia que en ellos tiene la circunstancia.<sup>6</sup> También lo reconoce Gabriela Mistral al decir que "no sabemos bien si su escritura es su vida puesta en renglones, o si su vida es el rebosamiento de su escritura."<sup>7</sup>

José Martí fue un ser extemporáneo.<sup>8</sup> Se hallaba en conflicto con su tiempo, sin poder desarrollar su "programa vital" -usando el término orteguiano.- Se rebeló con su vida y con su arte tratando de liberar a su patria de la manera más cristiana -aunque él no lo era- ofreciéndose, dándose a la causa y al prójimo.

Era generoso con excelstitud: daba sin tregua, su cariño, su inteligencia, su tiempo, su saber, su bolsa -enjuta con frecuencia, jamás cerrada. Daba hasta dar en supremo holocausto la propia vida."<sup>9</sup> A Martí le hacía "falta, esencialmente, abrirse, desprenderse, darse. Su ser no [...era] consistencia sino dación."<sup>10</sup> Es lo mismo que dijo Rubén Darío: era "millonario y dadivoso: vaciaba su riqueza a cada instante y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico."<sup>11</sup> Sentía "la alegría cósmica de la dación total."<sup>12</sup> Cuando José Martí habla de Juan Jerez, su personaje de Amistad funesta, se refiere en realidad a sí mismo: "Había en aquel carácter una extraña y violenta necesidad del martirio [...], de darse, que en su bien propio para nada se quería."<sup>13</sup>

Su dación no era de ninguna manera el acto de un masoquista. Esta se llevaba a cabo por el amor que sentía por su prójimo y por la necesidad de ser amado. Para Martí, el acto de amar acrece al hombre. Cintio Vitier ha señalado la coincidencia de la etimología de su nombre: José significa aumento y Martí, en vogue, tierra del hombre.<sup>14</sup> Juan Ramón ha hablado del hilo de amor que teadió "entre rosas, palabras y besos blancos."<sup>15</sup> Según Jesús Sabourín, las dos constantes en Martí son el amor y el sacrificio.<sup>16</sup> José Olivio Jiménez indica que sus móviles rectores son el amor, el dolor y el deber. Con el amor se accede a ese otro mundo trascendental que busca Martí.<sup>17</sup> En uno de sus Versos sencillos, canta:

¡Arpa soy, salterio soy  
 donde vibra el universo;  
 vengo del sol, y al sol voy;  
 soy el amor: soy el verso!<sup>18</sup>

La necesidad de ser amado es evidente a lo largo de toda su obra, como puede verse en las cartas a su mejor amigo, el mejicano Manuel A. Mercado. En la del seis de julio de 1878, se despide diciendo:

Por mí, sufra y estímeme!

Su hermano

José Martí<sup>19</sup>

En la del seis de mayo de 1880:

Besa a sus hijos y quiera a

J. Martí<sup>20</sup>

En la del treinta de agosto de 1883:

Dígame, dígame muy a menudo que no me olvida, y estrechame contra su corazón. El mío le mando.

Su hermano

J. Martí<sup>21</sup>

Los deseos de darse y de amar lo llevan al extremo del sacrificio y de la agonía cuando se trata del prójimo o de Cuba. Mañanh señala que su "vida tiene un sentido de sacrificio"<sup>22</sup> y Martínez Estrada observa que en Martí es evidente la razón suprema del "deber del sacrificio en aras del bienestar ajeno."<sup>23</sup> Cuando a los 17 años sufre los horrores del presidio político, influido por su maestro Mendive, ya es clara la idea del deber y del sufrimiento por la patria: "Presidio, Dios, ideas para mí tan cercanas como el inmenso sufrimiento y el eterno bien. Sufrir es quizá gozar. Sufrir es morir para la torpe

vida por nosotros creada, y nacer para la vida de lo bueno, única vida verdadera." <sup>24</sup> Martí llegó a decir: "Quiero que conste que por la causa de Cuba me dejo clavar en cruz y que iré al sacrificio sin exhalar una queja." <sup>25</sup> No con menos claridad lo dice en el verso sencillo XXVI:

Cuando al peso de la cruz  
el hombre morir resuelve,  
sale a hacer bien, lo hace, y vuelve  
como de un baño de luz.

(VS, 142)

Sin duda, el "concepto 'patria', para Martí, encaja dentro del más ortodoxo pensamiento religioso." <sup>26</sup> Félix Lizasso lo llamó "místico del deber" en un libro del mismo nombre. Martí era un "místico sin iglesia" <sup>27</sup>; su "iglesia" fue la patria.

A pesar de todo, sufrió de la más terrible soledad. En "cierto sentido [vale] Martí [...] como paladín solitario." <sup>28</sup> Se sentía solo en su lucha. No podía satisfacer la necesidad de amar, de darse, de sacrificarse, de sufrir por el prójimo y por su patria, de llevar a cabo su "programa vital." Las razones de esto fueron varias. Fue un viajero incansable e inquieto, porque no podía vivir en un país que careciera de libertad. Tuvo la necesidad de vivir largo tiempo en los Estados Unidos, especialmente en Nueva York, pues allí se prepararía la guerra de independencia. En el presidio, sentía por lo menos orgullo de sufrir por la patria. En los Estados Unidos se sentía cautivo y hasta avergonzado. Lo carcomían la inacción y los contornos. <sup>29</sup> En una carta que

desde New York envía a Mercado el 13 de noviembre de 1884, se queja de "trabajar, con la hiel al cuello, entre hombres que parecen pezuñas, por el mero pan del día, sin una mano de amigo, sin un retazo de Alameda, sin nadie en quien vertirse ni hacer bien,- hasta indigno de hombre es, y cosa que me tiene medio muerto y avergonzado"<sup>30</sup>.

La cita es importantísima para comprender la mayoría de los desdoblamientos en José Martí. Veremos que muchas veces la soledad que le produce el no poder sufrir ni darse a la causa de la patria le hace sentirse "muerto" o verse como "roto," escindido.

"Todo el que lleva luz queda solo," dijo Martí alguna vez.<sup>31</sup> Esta soledad también fue forzada por sus compatriotas, por los problemas de su vida matrimonial -como veremos más tarde- y por algunas "circunstancias" epocales. Martí vive en "ruines tiempos"<sup>32</sup> en los que han caído o van cayendo las fuertes vendas religiosas -la "gnosis" unamuniana-, filosóficas y políticas: "Nadie tiene hoy su fe segura [...] Todos son soldados del ejército en marcha [...] Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están, airadas y hambrientas, la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta."<sup>33</sup>

La existencia se ve como una batalla insegura debido a "la elaboración del nuevo estado social."<sup>34</sup> Las "imágenes que antes se reverenciaban" están "desprestigiadas y desnudas."<sup>35</sup> "Dios anda confuso."<sup>36</sup> La soledad se expresa de

Otras maneras: "No hay ahora mendrugo más denteado que un alma de poeta."<sup>37</sup> Todo está envuelto de lágrimas y del "quejido desgarrador del alma sola!"<sup>38</sup> Uno de los problemas principales del ser es buscar al que considera su auténtico yo: "¡cuánto trabajo cuesta hallarse a sí mismo!"<sup>39</sup>

Según Heidegger, la soledad es un modo deficiente del "con-ser," una falta del otro.<sup>40</sup> Nada más cierto que en el caso de Martí, como hemos tenido la oportunidad de observar. El individuo no puede permanecer en soledad por mucho tiempo. Para Karl Jaspers, self-being "is only real in communication with another self-being. Alone, I sink into gloomy isolation !!! Isolated or self-isolating Being remains mere potentiality or disappears into nothingness."<sup>41</sup> Martí trata de eliminarla o aliviarla dándose, amando, etc. En su obra literaria la soledad lo lleva a buscarse, a contemplarse. Al hacerlo halla o crea otros yo que van con él.<sup>42</sup>

No podemos admitir el juicio que emite Mañach al decir que Martí fue un "espíritu integral, pero de acento puesto siempre en la sensibilidad, como poeta al fin, no podía ser sino un pensador intuitivo. La fuerte unidad de su yo, incapaz de escisiones y desdoblamientos, le impedía objetivarse demasiado o entregarse a la eternidad del análisis."<sup>43</sup> Se contradice el crítico, pues en Martí el apóstol expresa que como "siempre que miraba dentro de sí mismo, halló dos hombres dispares en él: un sentimental [...] y otro racionalista."<sup>44</sup> Quizá se refiere al hombre doble del que habla

Martí en carta a su madre, desde Guatemala, el 6 de julio de 1878, cuando afirma: "Queda en mí un hombre doble -el prudente que hace lo que debe [y] el pensador rebelde que se irrita!"<sup>45</sup>

Otro que siempre buscaba Martí dentro de sí y de los demás es el "otro mejor." Dice Fina Marruz que las cartas de Martí "se dirigen a ese 'otro' mejor que late en cada hombre, a cuyo doloroso alumbramiento apenas hay quien ayude, a pesar de ser esta la más importante y urgente tarea."<sup>46</sup>

En los apartados que siguen estudiaremos las clases de dobles que aparecen en la poesía de José Martí.

### El yo mejor: el vigilante

Cuando el poeta se siente avergonzado al no poderse entregar a un programa vital, siente que se desperdician sus energías creadoras en minucias. Suele entonces verse como "vil" y "cobarde." Necesita continuar la lucha pero, como no puede hacerlo con este yo, crea o halla en su soledad un vigilante, alter ego cuya función es ser antítesis del otro.

En el poema "Media noche" el poeta se desdobra en la siguiente estrofa:

¡El cielo, el cielo, con sus ojos de oro  
me mira, y ve mi cobardía, y lanza  
mi cuerpo fugitivo por la sombra  
como quien loco y desolado huye  
de un vigilante que en sí mismo lleva!

(VL, 78-79)

El vigilante es el "otro" que acompaña al poeta. Es el que "quiere ser," el que ansía forjar su presente. Todos los signos positivos quedan encarnados en él. Es el que azuza, el que incita a la lucha trascendental que tiene como fin el mismo cielo que ahora lo castiga. Desde el punto de vista del poeta es su "otro mejor."

El otro yo del poeta se da en el que habla, el que siente la vergüenza. Es vil, cobarde, inactivo; no puede satisfacer su "sed de amor trascendental: "Oh, sed de amor - Oh, corazón, prendado/ De cuanto vivo el Universo habita". Vive como fugitivo en sombras.<sup>47</sup> Se halla preso de sus circunstancias y sobre todo tiene que sufrir la presencia del otro en el

mismo tiempo y espacio, sin poder realizar nada constructivo. En términos polares, el vigilante se asocia con los elementos positivos: cielo, luchar, amor, etc. Es el yo rebelde que lo habita. El otro se une a lo negativo como hemos visto. No se llega al concierto universal, como en otras de sus poemas. Tampoco un yo logra dominar al otro: "¿Adónde iré<sup>48</sup> que este volcán se apague?/ ¿Adónde iré que el vigilante duerma?"

El volcán pertenece al yo inactivo que desea, sino la destrucción de su doble, por lo menos su salida temporal de la vigilia. El resultado no puede ser otro: la tensión no permite la ascensión del uno ni la desaparición del otro. Por eso Martí se queja: "Y yo, pobre de mí, preso en mi jaula,/ La gran batalla de los hombres miro."

En este poema, Martí se busca en su soledad. Se encuentra desdoblado y es incapaz de lograr la unidad de su persona en la "jaula" existencial de la vida.

"Urge un huésped" continúa el tema del vigilante:

Urge un huésped muy inquieto  
del lado del corazón.-  
¡Muy celoso, muy celoso!-  
Dormir no sabe mi huésped: no.-  
Como una sierpe, se enrosca  
mas no como sierpe, no.-  
¡Como hoguera se consume  
el lado donde está mi corazón!

(F, 182)

El doble del poema "Media noche" surge del interior. El de aquí también cabe bajo la categoría del "otro que va con el poeta:" sin embargo, el desdoblamiento no nace de adentro,

sino, como lo sugiere el título, de otro lado.

En "Media noche" el yo inactivo sufría por no poder ascender al cielo, motivado por el vigilante que lo perseguía. Era el que quizá tuviera celos de mirar la batalla de los hombres sin poder actuar. Cambian algo los papeles ahora, pues es el "huésped" el que siente esta pasión. Este yo rebelde no puede ni deja dormir; es un yo agónico que no permite que haya paz en el mundo interior del poeta. Lo encarcela y ataca en el peor de los lugares: el corazón, la sede del sentimiento. Es un ataque que se desarrolla con la técnica expresionista explicado por el uso de "como."<sup>49</sup> La sensación que se da a entender es doble. Primero, Martí siente su estrangulamiento corporal. Luego, se extensifica el dolor al verse consumido en llamas por ese inquieto intruso.

Por correlación con el poema anterior y con otros, podemos intuir que la razón del desdoblamiento surge al no poder darse, amar, etc., aunque el símbolo disémico del huésped no excluya otra posibilidad. Nuevamente resulta imposible destruir o disminuir la polaridad para alcanzar la unidad del ser.

Para comprender mejor el desdoblamiento que ocurre en "Al extranjero," conviene recordar que Martí tuvo que luchar, en solitario, contra el sentimiento anexionista de muchos cubanos. En la carta que envía a Mercado el 19 de febrero de 1888, siente su espíritu "como mortal" debido a "la declaración, ya casi oficial, de que intentan proponer a España la compra de Cuba."<sup>50</sup> Surgían intrigas en torno suyo. Sus

bandos -una vez que la revolución estuvo preparada- estaban sembrados de espías. En una ocasión trataron de envenenarlo dos compatriotas.<sup>51</sup> El gobierno norteamericano confiscó los vapores que llevaban armas a Cuba, por culpa del traidor Queralta. Como si los sentimientos de anexionismo no fueran suficiente, igualmente a solas tuvo Martí que enfrentarse a los líderes cubanos Antonio Maceo y Máximo Gómez, cuyos planes de batalla amenazaban a Cuba con el mismo caudillismo de que se habían contagiado los otros países latinoamericanos y que Martí trataba de evitar.

En "Al extranjero" el desdoblamiento se da de manera incidental, pero no por eso deja de ser importante. El yo del que canta, tal como ocurría en "Media noche," ansía perder al vigilante:

Huyo de mí; tiemblo del sol; quisiera  
saber donde hace el topo su guarida  
donde oculta su escama la serpiente  
donde sueltan la carga los traidores,  
y dónde no hay honor, sino ceniza.

(F, 175)

En términos polares, escapa el yo rebelde que simboliza los valores positivos y trascendentales. El autocastigo no puede ser peor. El sitio ansiado se asocia con los elementos más despectivos: la guarida del topo, los lugares donde la serpiente y los traidores se sienten más libres de peso y donde se ve su naturaleza sin honor. Si es la soledad lo que lo conduce a la contemplación de sus yos, paradójicamente, su descubrimiento lo incita a buscar una soledad de otra ín-

dole en la cual reside todo lo negativo!

Como en el caso de los otros poemas, el yo inactivo no puede ni sufrir a su doble ni deshacerse de él, pero existe una diferencia fundamental! Si la culpa es de los cubanos que buscan la anexión de Cuba con los Estados Unidos- "el crimen es en fin de mis hermanos"- ¿por qué razón busca esta soledad? Exclama Martí:

¡Allí, mas sólo allí, decir pudiera  
lo que dicen y viven! ¡Que mi patria  
piensa en unirse al bárbaro extranjero!

De estos versos podemos intuir que el poeta está evitando un diálogo, no con cualquier prójimo, sino consigo mismo, con su "yo mejor." El yo inactivo se siente tan culpable como sus "hermanos" y "cristianamente" asume la culpa al querer descender tan bajo! Además, no quiere encararse con su antítesis.

## El muerto

Debido a las condiciones de que hablábamos anteriormente, en una gran cantidad de poemas Martí se percibe como un ser fragmentado en pedazos o como muerto.<sup>52</sup> No era metáfora embellecedora del poema, ni materia poética el verse de esta manera. Era un verdadero sentimiento de desdoblamiento psicológico. Recordemos la importancia que tuvieron en la vida del poeta esas enfermedades en las que estuvo a punto de morir o pudo sentirse morir, de modo que la recuperación de la salud tenía algo de resurrección o al menos de renacimiento. Escribiendo sobre tales situaciones Mañach dice que una de ellas, la herida del presidio, requirió por lo menos tres operaciones.<sup>53</sup> En sus cartas menciona Martí su "salud rota,"<sup>54</sup> el "ataque de verano" que duró meses.<sup>55</sup> Lo que le "queda de vivo se rebela."<sup>56</sup> Según dice Manuel Pedro González en su prólogo, uno de los doctores que lo asistían afirmó que "Martí debió haber muerto años antes."<sup>57</sup> Martí sabía que no podía morir mientras su patria no fuese libre. El plan de vida en lucha que se forjó lo mantenía en pie.<sup>58</sup> De cada incineración resurgió el ave fénix de su fe.<sup>59</sup>

Si ontológicamente el presente es un "sido del futuro" en términos heideggerianos<sup>60</sup> o si, el futuro -lo que va a ser- trae lo que es, de acuerdo con el tiempo existencial- en términos unamunianos- entonces podemos decir de Martí que si resurgía como el ave fénix es porque a pesar de todo sentía un gran impulso hacia el futuro que había encajado en

el proyecto vital que lo hacía actuar en el presente. El pasado formaba al "muerto" que vivía en el presente. El futuro traía al "vivo" que coincidía en el mismo tiempo y espacio.

Martí no le temía a la muerte final. Para el cubano, la "muerte es júbilo, reanudamiento, tarea nueva."<sup>61</sup> "La muerte de un justo es una fiesta, en la que la tierra toda se sienta a ver como se abre el cielo."<sup>62</sup> De Walt Whitman dice: "¿Qué le importa a él volver al seno de donde partió, y convertirse, al amor de la tierra húmeda, en vegetal útil, en flor bella?"<sup>63</sup> Emite un pensamiento parecido en "Los chinos en Nueva York," donde morir "¿no es volver a lo que se era en un principio? La muerte es azul, es blanca [...]"<sup>64</sup> es un viaje."

En ocasiones la paradoja del vivo muerto se puede dar sin que sea evidente el desdoblamiento psicológico del poeta, como sucede en los poemas de los Versos libres "Canto de otoño," "Odio al mar," "Is'la famosa," "No música tenaz, me hables del cielo!" o en el XXVI de sus Versos sencillos. Martí se desdobra en "Yo sacaré lo que en el pecho tengo", donde uno de los yo se ve como desgarrado, muerto: El poeta se siente encarcelado dentro de sí:

Así, hueco y roído, al viento floto  
Alzando el puño y maldiciendo a voces,  
En mis propias entrañas encerrado!

(VL, 125-28)

La implicación aquí es que hay un yo externo que lo tiene en esta prisión. No es posible saber exactamente quién

es este otro hasta el final en que se asocia con el otro yo muerto. El alma buena:

De día, luce brava; por la noche  
Se echa a llorar sobre sus propios brazos;  
Luego que ve en el aire de la aurora  
Su horrenda lividez, por no dar miedo  
A la gente, con sangre de sus mismas  
Heridas tiñe el miserable rostro,  
Y emprende a andar, como una calavera  
Cubierta, por piedad, de ojas de rosa!

De noche desaparece la máscara y ve a su ser auténtico. Se pierde así el desdoblamiento, ya que queda solo. Cuando viene el día, "por piedad" vuelve a rehacerse, a forjarse esa "cárcel" que encierra al muerto. Es la prisión del ser "con los demás, en los demás, por los demás, para los demás;"<sup>65</sup> la apariencia del vivo encierra dentro de sí al "hueco y roído" o a la "calavera."

A este poema se pueden aplicar las palabras de Roberto Ibáñez, que afirma que este "varón de poesía y profecía vive o se desvive en un cuerpo a cuerpo con su cuerpo: conteniéndolo, rehaciéndolo tenazmente, preparándolo para la ofrenda última."<sup>66</sup> Según José Olivio Jiménez, por medio del símbolo "del disfraz y los restos el hombre puede elevarse, recomponerse, encontrar su autenticidad humana y la verdad suprema."<sup>67</sup> A los hombres los "palpa", los "conoce" y los encuentra malos, sin embargo no se da por vencido en la lucha. El símbolo de la ascensión se da en comparación con Cristo. Se ofrece "cristianamente" a su prójimo:

Nútrase en mí; coma de mí; en mis hombros  
Clave los grifos bien; méndeme el cráneo;  
Y, con dolor, a su mordida en tierra

Caigan deshechas mis, ardientes alas!  
 Los menos por los más! los crucifixos  
 Por los crucificantes; en maderos <sup>51c</sup>  
 Clavaron a Jesús.

La "autenticidad" humana y la "verdad suprema" de este ser está en su amor por los demás.

En "He vivido: me he muerto" ha muerto uno de sus yos, mientras que en su "andante fosa" sigue viviendo el otro. Las causas de su muerte no se dan explícitamente; se intuyen:

He vivido: al deber jure mis armas  
 Y ni una vez el sol doblo las cuestras  
 Sin que mi lidia y mi victoria viere:-

(VL, 91-92)

No explica a qué clase de lucha se refiere, pero intuimos que es moral. Tenemos que volver a echar mano a las "circunstancias" de que nos habla José Olivio Jiménez y, por correlación con su obra en general, concluir que el deber es a la patria. A pesar de ser un muerto, no puede ni debe romper la "promesa." Es evidente que el muerto es el yo íntimo del hombre visto de nuevo como el ser desgarrado:

De tierra, a cada sol mis restos propios  
 Recojo, presto los apilo, a rastras,  
 A la implacable luz y a los varaces  
 Hombres, cual si vinieran los paseo.

El yo viviente tiene solo una función. El plan de vida que se forjó el que "ha vivido" tiene que ser mantenido a toda costa. Por eso Martí convive con su doble en el mismo tiempo y espacio recogiendo y "amasándololo." Este yo externo es una especie de

máscara de actividad, de combate: "...una armadura/Del hierro montaraz del siglo octavo." La razón por la cual se forja esta armadura es para ser y parecer fuerte en su lucha y aun para satisfacer a aquellos que lo hieren: "A la implacable luz y a los voraces/Hombres, cual si vinieran los paseo."<sup>68</sup>

Tal como ocurre en "yo sacaré lo que en el pecho tengo," es de noche cuando se ve al ser auténtico. De día el yo externo tiene aprisionado al íntimo que va muerto. De noche no necesita ponerse la máscara para el prójimo. Por eso no puede darse el desdoblamiento. Sólo existe el muerto:

Mis disfraces echar, viérase súbito  
un cuerpo sin calor venir a tierra  
tal como un monte muerto que en sus propias  
inanimadas faldas se derrumba.

Martí también se siente atraído a la noche porque el dormir es análogo a la muerte que ansía. El luchador o guerrero que es se mantiene pensando y, para terminar el encarcelamiento, busca en la muerte permanente la unión de su yo:

Ni hablar, ni ver, ni pensar yo quisiera!  
Cruzando los brazos como en nube  
Parda, en mortal sosiego me hundiría.

No se refiere a la nada, sino a la eternización del yo.

Federico de Onís ha señalado que en "Martí se afirman los valores irracionales y vitales, la voluntad de creer y la fe religiosa en la inmortalidad del espíritu."<sup>69</sup> Como lo ha indicado José Olivio Jiménez, la muerte que busca el yo vivo no es nihilista, sino trascendental.<sup>70</sup>

Según Ivan Schulman, a veces el bálsamo con que el poeta logra dominar su "Jaula interior" lo forman el amor, la creación

poética y, principalmente la muerte que "le ofrece la solución y el alivio más eficaces."<sup>71</sup> Esta solución es "la unidad, la armonía pitagórica, el 'concierto universal.'"<sup>72</sup>

El muerto vuelve a aparecer como doble en "Sólo el afán...":

Yo sé del triste  
sediento, y del hambriento, y del que lleva  
un muerto en las entrañas!

(F, 181)

Para objetivar más aún a aquel de quien "sabe," lo presenta en tercera persona y como varios: Es "sediento," "hambriento" y lleva al otro muerto. Por la desesperación que le causa, la persona de quien habla tiene que ser él mismo. Si no, ¿por qué ha de sentirse tan turbado?:

suplico en alta voz, desesperado  
gimo, a la sorda sombra pido un beso  
me recoge  
la desesperación. Y entre los brazos  
del hambre, a tanto el plato me despierto.

Es la misma hambre que siente el "hambriento" y, no sólo por falta de dinero. Puede ser un símbolo disémico para mostrar la falta de amor, patria, mujer, hijo y hasta de Dios. "A tanto el plato" puede significar que necesita ser amado, pero no es suficiente lo que ofrece para satisfacer a los que no quieren amarlo.

En los Versos libres y en muchos de Flores del destierro la agonía del poeta se refleja en su poesía de lenguaje cotidiano, coloquial, conversacional,<sup>73</sup> en la ruptura de fondo y forma en los endecasílabos duros, brutales, terribles, llenos de encabalgamientos, "nacidos de grandes miedos, o de grandes

esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura."<sup>74</sup> Esta actitud rebelde casi nihilista, no se percibe en sus versos sencillos, donde el poeta halla la calma gracias a sus contornos. Le "echó el médico al monte: corrían arroyos, y se cerraban las nubes."<sup>75</sup> Como consecuencia cambia la forma también.<sup>76</sup> El resultado es el romance o, según Fina Marruz, la "décima trunca" a la cual se le ha suprimido el enlace de los dos versos centrales para así quedarse en cuartetos reveladoras.<sup>77</sup> A pesar de toda la calma y armonía visibles en estos versos, reaparecen los temas de versos libres y, entre ellos, el del muerto vivo. En aquellos el poeta sufre tremendamente al verse desdoblado. En los versos sencillos acepta la convivencia del otro que va con él. A veces hasta le tiene lástima.

De haber tenido Martí felicidad conyugal, de seguro se habrían aliviado bastante sus heridas. No tuvo la suerte de hallar una mujer comprensiva. Cuando su esposa lo abandonó llevándose con ella al hijo, el poeta se vio en la más terrible desolación espiritual: "Le rogaba al esposo que abandonara sus ideas revolucionarias, que regresara a Cuba, sometiéndose a la dominación española, ya que no tenía remedio ... La pobre mujer consideraba que la familia era antes que la patria."<sup>78</sup> El hecho "equivalía a sacarle a Martí la sangre del corazón. El padre desolado

escribía versos al chicuelo en parte para consolarse de su ausencia," 79 Estos versos formaron parte de Ismaelillo (1382), uno de los libros más bellos de la literatura hispana y uno de los que iniciaron el Modernismo.

Si en una carta escrita en 1879 escribe que en su soledad la mujer y el hijo le hablan en el corazón,<sup>80</sup> en la que envía a su madre el 15 de mayo de 1894 insiste en que "el hombre íntimo está muerto y fuera de toda resurrección, que sería el hogar franco y para mí imposible."<sup>81</sup>

En el poema VIII el poeta canta en la soledad de la naturaleza para consolar las penas producidas por la carencia de un hogar. Siente una visión sobrenatural en la que el desdoblamiento psicológico no parece ocurrir en el mundo interior del poeta, ya que el doble viene de afuera. De esta manera puede verse con cierta lejanía:

Yo tengo un amigo muerto  
que suele venirme a ver:  
mi amigo se sienta y canta;  
canta en voz que ha de doler.

(VS, 133)

El poeta se objetiva por medio del recuerdo. Alejado del doble puede verlo cantar un aspecto desagradable de su pasado:

"Hay una loca más fiera  
que el corazón infeliz:  
la que le chupó la sangre  
y luego se echó a reir.

"Corazón que lleva rota  
el ancla fiel del hogar  
va como barca perdida  
que no sabe adónde va."

Es indudable que "la que le chupó la sangre" es su esposa Carmen y que el muerto que canta es en realidad el hombre deseoso de hogar el "hombre íntimo" de la mencionada carta a su madre.

A Martí le sería imposible expresar ciertos sentimientos y "maldecir" a aquélla que le ha matado la intimidad. Esa función la debería cumplir la criatura poética a la que llama paje:

En cuanto llega a esta angustia  
rompe el muerto a maldecir:  
le amaso el cráneo: lo acuesto  
acuesto el muerto a dormir.

El "vivo" de este poema se diferencia algo del de los Versos libres en que no hace de máscara ni aparenta ser otro para la sociedad de la que, por otro lado, aquí se aleja. No podemos deducir si este yo es el vigilante o el rebelde, aunque podamos intuirlo por correlación con el resto de su obra y con su vida. Lo que sí es cierto es que ya no se ve completamente desgarrado.

Si en el poema que acabamos de ver el vivo conforta al muerto, lo contrario sucede en el XI, donde "la objetivación visionaria, con familiaridad en lo fantástico [...] adquiere una concreta realidad alucinante."<sup>82</sup> Aquí el paje es un esqueleto:

Yó tengo un paje muy fiel  
que me cuida y que me gruñe,  
y al salir, me limpia y bruñe  
mi corona de laurel.

Yo tengo un paje ejemplar  
que no come, que no duerme,  
y que se acurruca a verme  
trabajar, y sollozar.

Salgo, y el vil se desliza  
y en mi bolsillo aparece;  
vuelvo, y el terco me ofrece  
una taza de ceniza.

(VS, 136-37)

Contrariamente al anterior, este muerto es el que incita a la batalla y hace de vigilante o, como lo ha observado Fina Marruz, es la voz de su conciencia.<sup>83</sup> Simbólicamente, el "vivo" quiere abandonar su lucha existencial -aunque no dice por qué ni tiene por qué decirlo- pero el muerto no lo permite, ofreciéndole algo que no tiene valor material y sí mucho de ultratumba: "una taza de ceniza."

Si el poeta duerme, el esqueleto hace de vigilante; si escribe, es el yo activo que lucha y sangra con la pluma para llevar a cabo su programa vital:

Si duermo, al rayar el día  
se sienta junto a mi cama;  
si escribo, sangre derrama  
mi paje en la escribanía.

De la misma manera que en los Versos libres, y por las mismas razones, el poeta continúa viendo las visiones sobrenaturales aunque, como dice Juan Carlos Ghiano, estas cobran

turbadora sencillez.<sup>84</sup> Roberto Ibáñez llama a Martí  
"visionario del trasmundo."<sup>85</sup> La poetiza chilena Gabriela  
Mistral ve este fenómeno como "místico." Afirma que este  
"sobar la calavera al espectro y este 'poner a dormir' al  
muerto, como quien dice tenderlo a morir de veras, a  
olvidar, y a no asomarse más al filo de la tierra, estas  
y otras cosas de Martí, se las cuento por coincidencias  
que él tuvo con los grandes místicos del mundo o se las  
veo en préstamos inefables que, desde el otro lado del  
muro, él recibió de lo Divino."<sup>86</sup>

### El doble del protagonista

A veces el poeta necesita proyectar ciertos sentimientos fuera de sí, pero no le es suficiente con desdoblarse. Para objetivarlos más, para verlos aún con mayor claridad, se crea un personaje con muchos más atributos de los que sería posible poner en un doble suyo. De esta manera el poema no peca de inverosimilitud.

En el sentido estricto de la palabra, Martí no se desdobra en "Homagno." Aquí el personaje de este nombre es un ente de ficción que sí se llega a esbozar. En este poema hay muchas similitudes con aquellos en que el poeta va con su otro:

"Máscara soy, mentira soy, decía,  
Estas carnes y formas, estas barbas  
Y rostro, estas memorias de la bestia,  
.....  
.....  
..... no son Homagno!

(VL, 80-81)

El "protagonista" no se puede ver como ser auténtico. En los poemas en que el poeta se desdoblaba, la máscara protegía. Aquí no le sirve ni para resolver su programa vital:

Por qué, por qué, para castigar en ellos  
Un grano ruín de alpiste mal trojado  
Tallo el Creador mis colosales hombros?

Entre otras cosas, la inactividad, el desperdicio de la energía creadora y la falta de algo que le dé sentido a su existencia le causan la angustia existencial de la duda.<sup>87</sup> :

Ando, pregunto, ruinas y cimientos  
Vuelco y sacudo, a delirantes sorbos

En la Creación, la madre de mil pechos,  
Las fuente todas de la vida aspiro.

El yo "auténtico" necesita saber para qué está en el mundo. Está solo. No le ayudan las vendas de la religión o de la filosofía. El "hambre" que luego siente se parece a la del doble de "Solo el afán..."

Es de noche, lejos del prójimo, donde se da cuenta de su máscara. No se termina el desdoblamiento. En su soledad consuela al doble:

Con demencia amorosa su invisible  
Cabeza con las secas manos mías  
Acaricio y destrenzo: por la tierra  
Me tiendo compungido, y los confusos  
Pies, con mi llanto baño y con mis basas!

El sufrimiento que le produce la existencia e inactividad del doble, le da a éste una característica femenina. Según Isis Galindo, la lengua cabellera que destrenza puede indicar "La sensibilidad casi femenina de su espíritu."<sup>88</sup>

El desdoblamiento se acaba en la segunda parte de este poema "Yugo y estrella," donde se resuelve la unidad del yo por medio del símbolo de la luz de la estrella, expresando el ideal trascendental del amor, la lucha y el sufrimiento por la patria. El resultado es la subida pitagórica de la "escala universal":

El que la estrella sin temor se ciñe,  
Como que crea, crece!  
.....  
Y el vivo que a vivir no tuvo miedo,  
Se oye que un paso más sube en la sombra!

(VL, 82-83)

## El desdoblamiento en el tú

En muchas ocasiones José Martí reflexiona desdoblándose con el "tú." El desdoblamiento suele ocurrir de modo incidental o como substancia primaria del poema.

En "Flor de hielo," poema escrito al saber la muerte del pintor amigo Manuel Ocaranza en 1875, hay varios tú. El que más nos interesa es el desdoblamiento del poeta de manera incidental aunque, sin embargo, tenga gran importancia porque introduce en el poema la terrible visión de la muerte:

Mírala: es negra! es torva! Su tremenda  
Hambre la azuza. Son sus dientes hoces;  
Antro su fauce; secadores vientos  
Sus hálitos; su paso, ola que traga  
Muerto y selvas; sus manjares hombres.

(VL, 114-17)

Esta muerte no es la trascendental que el poeta ansía para sí ni la "dulce" que ha de arrancar de los sufrimientos de este mundo: "Sierva es la Muerte: sierva del callado/ Señor de toda vida."

Si en otros poemas aceptaría la orden de este "dueño," la de su amigo le lleva "a rebelión" y a admiración" de este "misterio de dolor." Tal es su descontento que vuelve a utilizar el tú, pero esta vez no se desdobla. Se encara con el misterio, con Dios.

¿Es tu seno quizá tal hermosura  
Y el placer de domar la interna fiera  
Gozo tan vivo, que el martirio mismo  
Es precio pobre, a la final delicia?

Después de ver este acto como "hora tremenda y criminal"

en esta visión continuada que supone la presencia de aquel tú inicial, se encara con la misma muerte para rescatar a su amigo en una lucha quijotesca:

Dime, torpe hurtadora, di el oscuro  
 Monte donde tu recia culpa amparas;  
 Y donde con la seca selva en torno  
 Cual cabellera de tu craneo hueco  
 En lo profundo de la tierra escondes  
 Tu generosa víctima!.

El resultado -aun en esta visión- no puede ser más que uno. El rescate resulta imposible. Además, nadie está dispuesto a seguirlo en esta aventura. Solo -en "compañía" de ese tú inicial- tiene que aceptar el acontecimiento consolándose de que el espíritu del amigo vive aún en otro lugar: "Muerte! el crimen fue bueno: guarda, guarda/ En la tierra inmortal tu presa noble." Anteriormente vimos cómo la soledad y la necesidad de amar a la mujer lo hacía desdoblarse en dos seres, uno de los cuales era visto como el muerto. En "Tonos de orquesta...", escrito en 1887, sucede todo lo contrario. Ha encontrado la unidad del yo:

tono de orquesta y música sentida  
 tiene mi voz, ¿qué cefiro ha pasado  
 que el salterio sangriento y empolvado  
 con soplo salvador vuelve a la vida?

(F, 179-80)

pero como está solo y necesita expresar la razón de su dicha, se desdobla en el tú para contestarse:

Te lo diré: .....  
 .....

En las teclas gastadas y frías  
del clave en el desván arrimado,  
con sus manos de luz toca armonías  
sublimes un querube enamorado.

Lo más probable es que se refiera a la misma mujer del poema  
IV reproducido a continuación:

Yo visitaré anhelante  
los rincones donde a solas  
estuvimos yo y mi amante  
retozando con las olas.

(VS, 130)

La que visitó "enamorado" fue Carmen Mantilla, cuyo marido estaba paralítico. Según Carlos M. Sterling, Martí "había soñado un amor, un cariño, una comprensión femenina, un alma gemela donde las esencias más puras fueran el dolor de ambos y el sacrificio de los dos ... Una noche, la puerta de la habitación de Carmita quedó entreabierta. Ella encarnaba, a sus ojos, no el delito ni el pecado, sino la verdadera y sentida compañera." <sup>89</sup>

El desdoblamiento en el tú que es el alma se da varias veces en la poesía de Martí. En "Baile" le sirve para controlar sus impulsos sexuales. Vendría a ser como el "yo mejor" del poeta o, simplemente, su conciencia:

¡Alma! cuando de vuelta  
dentro del cuerpo laxo,  
del frac innoble libres  
a la prisión dichosa  
del níveo tul -la fervida  
fiestas recuerdas-, ¡mira  
que debes embridar el cuerpo loco,  
o que te absorbe con su sed poco a poco!

(VA, 159)

El final del desdoblamiento sería fatal para el poeta, ya que significaría la desaparición de la conciencia absorbida por el cuerpo. El "protagonista" habla desde un yo que representa los deseos del cuerpo ya que siente cierto placer erótico:

Yo miro con un triste  
placer, cómo en la fiesta,  
del noble Jerez pálido  
la copa llena guían  
las blancas manos trémulas  
al seco labio rojo.

Para el poeta la "absorción" del alma por el cuerpo resultaría en el pecado.

En "¡Hala, hala!..." trata de escapar de la necesidad de seguir viviendo por medio del alma. El sufrimiento en la tierra se transforma en el símbolo de la gloria, que arrastra el ala:

¡Da vuelta a la no

Rosa que te alegra el alma  
de aires te deja ¡estúpida!  
y ven en la olla negra a cocinar su aroma.

(F, 175-76)

El ala es otro símbolo que ayuda a su alma a ascender al más allá. Según Ivan Schulman "alas se torna símbolo de capacidad artística, belleza, divinidad y libertad." <sup>90</sup>

Añade que "no hay duda de que en la obra de Martí está pre-

sente el imperativo de elevar al hombre, los principios morales y espirituales superiores. La ración está plasmada, lo mismo discernida en la imagen alas." 91

La soledad de la noche lo acerca a la vida. Hay resonancias becquerianas en estas versos:

Ya sé que a cada noche miro  
a las estrellas y que bajar de ellas  
con un dolor tan grande como el

Sin embargo se expresa la intuición de un sufrimiento que se vence con la muerte, esto es con "principios morales y espirituales superiores".

Una intuición parecida se expresa en el "A mi alma." El alma se percibe como un

Ea, jamelgo! De los montes de oro  
baja, y de andar en preta y en  
mures y viboreznos, y al se  
Mecer gentil las brilladoras

(VI, 6-11)

"Los montes de oro" simbolizan las riquezas que por el trabajo cotidiano tiene que ganar. La vida está vista de modo barroco como "todo no se sabe" y como "posada" donde "pasa el telero." El pago a Dios se lleva a cabo con el trabajo con la dignidad del jamelgo.

Schulman hace una analogía entre este

El final del desdoblamiento sería fatal para el poeta, ya que significaría la desaparición de la conciencia absorbida por el cuerpo. El "protagonista" habla desde un yo que representa los deseos del cuerpo ya que siente cierto placer erótico:

Yo miro con un triste  
placer, cómo en la fiesta,  
del noble Jerez pálido  
la copa llena guían  
las blancas manos trémulas  
al seco labio rojo.

Para el poeta la "absorción" del alma por el cuerpo resultaría en el pecado.

En "¡Hala, hala!..." trata de convencerse de la necesidad de seguir viviendo por medio de un tú que es el alma. El sufrimiento en la tierra se representa con el símbolo de la noria, que arrastra el ala:

¡Hala, hala!  
¡Da vuelta a la noria, arrastra el ala!

Rosa que te alegra el aire al sol que asoma  
de aires te deja ¡estúpida conseja!  
y ven en la olla negra a echar tu aroma.

(F, 175-76)

El ala es otro símbolo que ayuda a su alma a ascender al más allá. Según Ivan Schulman "alas se torna símbolo de capacidad artística, belleza, divinidad y libertad."<sup>90</sup>  
Añade que "no hay duda de que en la obra de Martí está pre-

sente el imperativo de elevar al hombre, de dotarlo de principios morales y espirituales superiores. Esta aspiración está plasmada, lo mismo dinámica que espacialmente, en la imagen alas." <sup>91</sup>

La soledad de la noche lo acerca a la ansiada muerte.

**Hay resonancias becquerianas en estos versos:**

Ya sé que a cada noche alzas el vuelo  
a las estrellas y que bajas de ellas  
con un dolor tan grande como el cielo.

Sin embargo se expresa la intuición martiana de la vida como sufrimiento que se vence con la muerte pitagórica, ganada con "principios morales y espirituales superiores."

Una intuición parecida se expresa en el poema alegórico "A mi alma." El alma se percibe como "jamelgo":

Ea, jamelgo! De los montes de oro  
Baja, y de andar en prados bien olientes  
Mures y viboreznos, y al sol rubio  
Mecer gentil las brilladoras crines!

(VL, 63-64)

"Los montes de oro" simbolizan las ocupaciones placenteras <sup>92</sup> que por el trabajo cotidiano tiene que abandonar el tú. La vida está vista de modo barroco como "camino oscuro que va do no se sabe" y como "posada" donde "pagar se tiene al hostelero." El pago a Dios se lleva a cabo soportando el trabajo con la dignidad del jamelgo.

Schulman hace una analogía entre este poema y la alego-

ría de la caverna de Platón, quien veía la necesidad de que el hombre siguiese ascendiendo, pero que, una vez que haya visto el bien, debería volver a bajar entre los prisioneros de la cueva, participando en sus trabajos y honores.<sup>93</sup>

El poeta se consuela con el futuro de su "jamelgo":  
"luego será la gorja, luego el llano, / luego el prado oloroso, el alto monte,"

El "llano," "el prado oloroso" y "el alto monte" son símbolos pitagóricos de "la espinaza en la búsqueda ulterior de la inspiración artística,"<sup>94</sup> pero también pueden indicar el gozo de la muerte o, como nos explica Manuel Pedro González, la "'región más pura', donde el alma totalmente redimida de la escoria terrestre seguirá eternamente bregando por el bien." <sup>95</sup>

En "hierro" el poeta se siente desolado, sin amor, sin poder hacer uso de la energía creadora que se desperdicia:

Y mi virtud, inútil, y las fuerzas  
Que cual tropel famélico de hirsutas  
Fieras saltan de mí buscando empleo;

(VL, 65-68)

En este estado de ánimo, sin necesidad en estos momentos de que su "jamelgo" trabaje -"ganado tengo el pan: hágase el verso"- se desdobra en un tú al cual aconseja:

... descuelga  
de la pálida espalda ensangrentada

El arpa dívea, acalla los sollozos  
 Que a tu garganta como mar en furia  
 Se agolparán, y en la madera rica  
 Taja plumillas de escritorio y echa  
 Las cuerdas rotas al movable viento.

El alivio del ser, del tú se consigue por medio de la poesía íntima; poesía de "cuerdas rotas." Se dirige a un segundo tú, el alma, aunque bien pudiera ser el mismo de antes, para aconsejarle que goce los defectos de los demás, que sea vanidosa:

Verás entonces, alma, cuál se trueca  
 En plato de oro rico tu desnudo  
 Plato de pobre!

Cambia de parecer en su diálogo. Las armas existenciales no son de oro: "-las armas son de hierro!" Escuchando a su alma se da cuenta de que su mal es "rudo." Sólo hay una manera de disminuirlo:

... la ciudad lo encona:  
 Lo alivia el campo inmenso: otro más vasto  
 Lo aliviaría mejor!- Y las oscuras  
 Tardes me atraen, cual si mi patria fuera  
 La dilatada sombra.

La naturaleza mitiga sus penas,<sup>96</sup> pero la única solución -como hemos visto en otros poemas- es la muerte.

En el poema XLVI no es el alma quien alivia al ser con la poesía, sino el corazón:

Vierte corazón tu pena  
 donde no se llegue a ver  
 por soberbia, y por no ser  
 motivo de pena ajena.

(vs, 151)

Como en "Hierro," el desdoblamiento en el tú es una excusa para liberar sus penas en la soledad con el "verso amigo" que personaliza a continuación:

Yo te quiero, verso amigo,  
porque cuando siento el pecho  
ya muy cargado y deshecho,  
parto la carga contigo.

## NOTAS

- 1  
T.S. Eliot, "The three voices of poetry," On Poetry and poets (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957), 108.
- 2  
Citado por Ivan A. Schulman, en el prólogo a su edición de Versos libres (Barcelona: Textos Hispánicos Modernos, 1970), 31.
- 3  
Guillermo Díaz Plaja, "Lenguaje, verso y poesía en José Martí," Cuadernos Hispanoamericanos, 39 (1953), 312.
- 4  
Juan Marinello, Once ensayos martianos (La Habana: Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 1964), 84-85.
- 5  
Raimundo Lazo, José Martí. Sus mejores páginas (México: Editorial Porrúa, 1970), XV-XVI.
- 6  
José Olivio Jiménez, "Un ensayo de ordenación trascendente en los Versos libres," Revista Hispánica Moderna, 3-4 (julio-octubre, 1968), 673.
- 7  
Gabriela Mistral, "La lengua de Martí," Antología crítica de José Martí (México: Cultura, 1960), 36.
- 8  
Pedro Salinas estudia el concepto de la contemporaneidad y extemporaneidad en "En busca de Juana de Asbaje," Ensayos de literatura hispánica (Madrid: Aguilar, 1961), 194-213.
- 9  
Blanca F. de Baralt, El Martí que yo conocí (New York: Las Americas Publishing Co., ? ), 40.
- 10  
Cintio Vitier, Lo cubano en la poesía (La Habana: Instituto del Libro, 1970), 229.
- 11  
Rubén Darío, "José Martí," Poesías completas

(Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1970), 294.

12

Marinello, 40.

13

José Martí, Amistad funesta (México: Editorial Novaro-México, 1958), 28.

14

Cintio Vitier, "Imagen de José Martí," Anuarios Martianos, 3 (La Habana: Sala Martí de la Biblioteca Nacional de Cuba, 1971), 247.

15

Juan Ramón Jiménez, "José Martí," Espanoles de tres mundos (Madrid: Afrodisio Aguado, 1960), 115.

16

Jesús Sabourín, "José Martí: Letra y servicio," Anuarios ..., 191.

17

José Olivio Jiménez, 682-83.

18

Versos sencillos, Poesías completas, XVII, 139. En adelante para citar los poemas de esta obra, se darán a continuación y entre paréntesis la abreviatura del libro y las páginas de donde provenga el poema citado arriba. Versos sencillos=VS; Flores del destierro=F; Versos de amor=VA. Los poemas de Versos libres=VL son de la mejorada edición de Schulman.

19

Martí, Epistolario. Antología (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1973), 123.

20

Ibid., 132.

21

Ibid., 140.

22

Jorge Mañash, Martí el apóstol (Madrid: Espasa Calpe, 1968), 173.

23

Ezequiel Martínez Estrada, Martí: el héroe y su

acción revolucionaria (México: Siglo XXI Editores, 1972), 15.

24

Martí, "El presidio político en Cuba," Sus mejores páginas (México: Editorial Porrúa, 1970), 8-9.

25

Citado por Herrera Franyutti, "El último viaje de Martí en Méjico," Anuarios Martianos, 4 (1972), 151.

26

Carlos Alberto Montaner, El pensamiento de José Martí (Madrid: Plaza Mayor, 1971), 10.

27

Franyutti, 156.

28

Martínez Estrada, 221.

29

"Transido por el dolor y enfermo de culpabilidad (producida por la inacción), el poeta se imagina enjaulado y esclavizado." Schulman, 26.

30

Martí, Epistolario, 150-51.

31

Ibid., 34.

32

Martí, "Prólogo al Poema del Niágara," Páginas selectas (Buenos Aires: Colección Estrada, 1965), 24.

33

Ibid., 27.

34

Ibid., 28.

35

Ibid., 28.

36

Ibid., 32.

37

Ibid., 34.

38

Ibid., 37. No todo es negativo en este ensayo. José Olivio Jiménez ha indicado el "enveés positivo" en "Una aproximación existencial al 'Prólogo al Poema del Niágara' de José Martí," inédito. A pesar de todo Martí es optimista.

39

Marti, "Prólogo ...," 34.

40

Pedro Laín Entralgo, Teoría y realidad del otro, (Madrid: Revista de Occidente, 1961), I, 258.

41

Karl Jaspers, "Existenzphilosophie (On my philosophy)" traducido al inglés por Kaufmann en Walter Kaufmann, Existentialism, from Dostoevsky to Sartre (Cleveland: The World Publishing Co, 1969), 147.

42

Segun Laín Entralgo, "contemplándome, examinándome introspectivamente aparece ante mí un manojito de yos míos" que dan figura y expresión a mi propia intimidad. Teoría..., 129.

43

Jorge Mañach, "Fundamentación del pensamiento martiano," en Antología crítica de José Martí, Manuel Pedro González, ed. (México: Cultura, 1960), 445.

44

Mañach, Martí..., 75.

45

Marti, Epistolario..., 122.

46

"Las cartas de Martí," Temas martianos (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969), 307.

47

Uno de los muchos ejemplos de polaridad en su obra es el cielo y la sombra. Schulman estudia esta polaridad en Símbolo y color en la obra de José Martí (Madrid: Editorial Gredos, 1970).

48

En la carta que escribe a Mercado el 6 de julio de 1878 le confiesa sus temores: "¿cómo podré vivir con todas estas águilas encerrados en el corazón? -Temo perder mis fuerzas en este terrible combate silencioso." (Epistolario..., 120) y en la del 6 de mayo de 1880: "Desde que deje de verles, no ha habido día que no haya sido para señalado con un recio combate interior." (Ibid., 130)

49

Según Elisa Richter "el artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él lo conmueve a la vista de un acontecimiento o de una cosa; expresa su sensación personal y su juicio (en ocasiones su prejuicio) sobre las cosas. Renuncia desde un principio, a toda verdad ... abarca todos los recuerdos para exteriorizar lo interno, lo no sensible." Citado por Schulman, Simbolo y color..., 367. El crítico añade que a menudo el símbolo expresionista se presenta con fórmulas de tipo de "parece que," "es como," "como sí," etc.

50

Martí, Epistolario..., 179.

51

Mañach, 214-15.

52

Ya en 1869 el joven poeta juega con la muerte. En una carta al maestro Mendive le confiesa que "sólo la esperanza de verle" le ha impedido matarse debido al maltrato del padre. Citado por Cintio Vitier, "Etapas en la acción política de Martí," Temas martianos, 25.

53

Mañach, 52.

54

Martí, Epistolario..., 161.

55

Ibid., 168.

56

Ibid., 170

57

Ibid., 13.

58

José Martí habló tanto de sus deseos de morir para acabar sus sufrimientos que la crítica se encuentra indecisa y en recio debate en cuanto a si su muerte fue una inmolación en la batalla de dos Ríos o si aún deseaba vivir. Desde diferentes perspectivas, entre la legión de críticos que creen que fue una inmolación están Roberto Perez de Acevedo ("Martí en dos Ríos," Anuarios..., 2 (1970), 377-418), Manuel Pedro González, que dice estar de acuerdo con Ezequiel Martínez Estrada ("Radiografía espiritual de José Martí," Ibid., 505-06), Luis Ortega (El sueño y la distancia (México: Ediciones Ganivet, 1968, 44), Juan Ramón Jiménez, (Espanoles..., 116-17)... Entre los que no están de acuerdo con los críticos mencionados se destacan José Antonio Portuondo ("Martí y el escritor revolucionario," Anuarios... 2, 147) y Enrique Moreno Fla ("Reflexiones sobre la muerte de Martí," Anuarios... 3, 201-23).

59

Alfonso Hernández Cata, Mitología de Martí (Miami: Mnemosyne Publishing Co., 1970), 313.

60

Manuel García Morente, Lecciones preliminares de filosofía (Buenos Aires: Editorial Losada, 1968), 398.

61

"Prólogo al Peema del Niágara," Páginas..., 44.

62

"Emerson," Ibid., 73.

63

"Walt Whitman," Ibid., 106.

64

Ibid., 258

65

Ramón de Garciasol, Correo para la muerte (Madrid: Espasa Calpe, 1973), 118.

66

Roberto Ibáñez, "Imágenes del mundo y del trasmundo en los 'Versos sencillos'" en Antología crítica de José Martí, 367.

67 José Olivio Jiménez llega a la conclusión de que con los símbolos del disfraz y los restos el hombre puede elevarse, recomponerse, encontrar su autenticidad humana y la verdad suprema. "Un ensayo de ordenación....," 680.

68 Esta es una de las razones por la que no se puede ver a Martí como el suicida que pintan algunos críticos. Para él morir significaba romper su "promesa" matando al vivo que seguía luchando.

69 Federico de Onís, "José Martí: Valoración" en Antología crítica..., 19.

70 José Olivio Jiménez, "Una aproximación existencial....," 4.

71 Prólogo a su edición de Versos libres, 28.

72 Ibid., 25.

73 Luis Alberto Ruiz es uno de los muchos críticos que por esta razón lo compara con el lenguaje de Vallejo en su prólogo a José Martí, Poesías completas, 19.

74 Prólogo de Martí a sus Versos sencillos, Ibid., 125.

75 Ibid., 125. En el prólogo a su Flores del destierro expresa la idea de que debe hacersele "a cada estado de alma un metro nuevo;" Ibid., 167.

76 Para Marruz, lo terrible está sometido al imperio de la forma. "Los versos de Martí," Temas martianos, 260. Raimundo Lazo opina que es una "poesía intensa en cuya forma se busca la sencillez expresiva." Prólogo a José Martí. Sus mejores páginas, XXX.

77 Marruz, "Los versos....," 256.

- 78  
Baralt, 95-96.
- 79  
ibid., 75.
- 80  
"Carta inédita de Martí," Anuarios...2, 95-98.
- 81  
Martí, epistolario..., 49.
- 82  
Vitier, Lo cubano en la poesía, 279.
- 83  
Marruz, "Los versos....," 260.
- 84  
Juan Carlos Ghiano, "Martí poeta" en Antología crítica..., 361.
- 85  
Ibáñez, "Imágenes....," 371-72.
- 86  
Gabriela Mistral, "Los versos sencillos de José Martí," en Antología crítica..., 261.
- 87  
Según Vitier, la "idea de una energía creadora que se desperdicia la encontramos de continuo en la prosa y en el verso de Martí[...] El hervor angustiado y convulso de los versos libres -escritos entre los 25 y los 30 años - se debe cabalmente a que la forma del destino todavía no aparece diáfana a sus ojos." "Los Versos libres," Temas martianos, 155.
- 88  
Citado por Schulman en el prólogo a su edición de versos libres, 23.
- 89  
Carlos M. Sterling, Martí, ciudadano de América

(New York: Las Américas Publishing Company, 1965), 174-75.

<sup>90</sup> Schulman, Símbolo y color..., 122.

<sup>91</sup> Ibid., 125.

<sup>92</sup> Ibid., 155.

<sup>93</sup> Ibid., 154-55.

<sup>94</sup> Ibid., 155.

<sup>95</sup> Manuel Pedro González, "Introducción" al Epistolario..., 32. Este crítico hace un estudio interesante sobre las similitudes y las diferencias entre el budismo y la filosofía martiana. Estudia la transmigración de las almas, la reencarnación, la llegada a la muerte por medio del dolor purificado, etc.

<sup>96</sup> José Olivio Jiménez, ve tres temas fundamentales en los Vergos libres: la circunstancia, la trascendencia y la naturaleza. La última da una lección moral, implacable para el hombre. Por ella se va hacia lo trascendente. "Un ensayo de ordenación..." 674-77.

## 2

## MIGUEL DE UNAMUNO

## Importancia del yo y su desdoblamiento

Unamuno fue uno de los escritores modernos que más se preocupó por el yo. Bajo sus personajes, bajo todo lo que dice, siempre está, escondido o descubierto, su yo de una manera u otra. Su poesía no es excepción. No es extraño entonces que, viéndose como una especie de máscara, de manera parecida a Martí, sufra por la pérdida del yo:

No logro encontrarme yo  
 este yo, pobre de mí!  
 dentro no oigo sino no!<sup>1</sup>  
 fuera es donde suena: sí!

En uno de sus más conocidos ensayos expresa: "Yo soy el centro de mi Universo, el centro del Universo, y en mis angustias supremas grito con Michelet: '¡Mi yo, que me arrebatan mi yo!'"<sup>2</sup>

El término "conflictivo" tan prestigiado por Américo Castro es el más adecuado para definir el talante de

Unamuno y el tono de su poesía. La importancia que en su obra total adquiere el problema de la personalidad se hace más sutil y complejo en su poesía; la visión dicotómica del ser que sirve de base a obras como El sentimiento trágico de la vida y San Manuel Bueno, mártir se muestra con múltiples matices en muchos de sus poemas. Es la búsqueda del yo y de su verdadera personalidad una de las cosas que más preocupan al poeta. Para Fernández Almagro la personalidad es "la clave de toda la obra de Unamuno, y, en particular, de su poesía."<sup>3</sup> Según Unamuno, ese "problema, esa congoja, mejor, de la conciencia de la propia personalidad -congoja a veces trágica y otras cómica- es el que me ha inspirado para casi todos mis personajes de ficción."<sup>4</sup>

La preocupación por el yo lo lleva a la creación o hallazgo de otros yos dentro de sí. Aranguren señala que "la personalidad no sólo consiste en el desdoblamiento, sino también en escisión. Somos a la vez dos -o más- seres. [...] No hay hombres 'de una pieza'..., por eso la paradoja unamuniana no es un recurso literario, ni un truco estilístico, ni una mera extravagancia."<sup>5</sup> Paulino Garagorri ve en Unamuno el enfrentamiento "con varios 'yo' posibles."<sup>6</sup> Según Harriet Stevens, Unamuno advertía dentro de sí una escisión, una contradicción o una dualidad."<sup>7</sup> François Meyer dice algo parecido. Para ella la intuición de todo el pensamiento de Unamuno "consiste totalmente en el sentimiento de un ser que se halla en conflicto consigo mismo, que es enemigo de sí mismo, y que no puede existir sino

en virtud de este conflicto."<sup>8</sup>

Uno de los personajes en El espejo de la muerte lo dice con bastante claridad: "Esto es horrible. Llevo en mí dos principios contradictorios que se combaten y se destruyen."<sup>9</sup> A veces más que principios "son verdaderos dramas que se desarrollan en el escenario de nuestra conciencia, donde muchedumbre de personajes luchan y discuten entre sí."<sup>10</sup>

La contradicción puede ser causa de un desdoblamiento dominado por la indecisión: "¿Es que hay en mí dos yos y uno traza estas líneas y otro las desapruueba como delirios?"<sup>11</sup>

Su poesía expresó constantemente esta dualidad:

Mientras vivas en la tierra  
nunca de paz gustarás;  
o contigo mismo guerra,  
o guerra con los demás.

(C, 1358, 1307)

La guerra es en el mayor número de casos el resultado del sentimiento trágico de la vida: la "razón" que le dice que Dios no existe y el "corazón" que se niega a creerla:

Cada uno con su pregunta,  
la cabeza, el corazón,  
enemigos forman yunta,  
yunta de contradicción.

(C, 412, 1081)

La repetición de esta angustia en su obra ha llevado a la crítica por caminos inagotables, de manera que se le ha visto como religioso, cristiano, protestante y hasta ateo.<sup>12</sup>

Quizá el poema que mejor demuestra la división del poeta y la escisión que le causa la agonía es "A mi buitre":

Este buitre voraz de ceño torvo  
que me devora las entrañas fiero  
y es mi único constante compañero  
labra mis penas con su pico torvo.

(RSL, LXXXVI, 385)

El soneto ha sido interpretado de varias maneras por la crítica. Para Joyce, es evidente una "note of hope in that he desires that the vulture may see the glorious fate awaiting the soul it tortures."<sup>13</sup> El hado glorioso de que habla Joyce debe de ser la inmortalidad que espera el alma. Manuel Alvar López asegura "que el castigo a que estuvo sometido era el de la soledad, con su buitre por compañero,"<sup>14</sup> pero aunque se sienta en soledad, tal vez no sea ésta lo único que le haga sufrir. Es muy posible que el buitre sea la duda o, como arguye Bousoño, alguna obsesión angustiosa que puede ser metafísica, "religiosa, temor de no ser, o, simplemente, quizá, dolor provocado por la pérdida de un ser querido o (¿por qué no?) por un afán material insatisfecho."<sup>15</sup> Por correlación con el resto de su obra tiene que ser "un grito y aspiración patética a la vida eterna, de la que, sin embargo, duda."<sup>16</sup> Julián Marías considera esta aspiración como la "cuestión única" que preocupaba a Unamuno.<sup>17</sup> Según Unamuno, "es la cuestión de saber que habrá de ser de mi conciencia, de la tuya; de la del otro y de la de todos, después de que cada

uno de nosotros se muera."<sup>18</sup> En otras palabras, todo "el punto estriba en si hay o no vida de ultratumba."<sup>19</sup>

El hecho de que el poema carezca de anécdota nos hace difícil su interpretación. Lo enriquece de otros modos abriendo más posibilidades interpretativas, una de las cuales no es el buitre mismo; o sea, como dice Bousoño, sería absurdo pensar que mientras Unamuno dictaba sus lecciones en la universidad, le acompañaba un buitre. El símbolo es entonces monosémico.<sup>20</sup> Pudiera ser todo lo que hemos señalado más la nada, la muerte, Dios y hasta su propio doble que lo acompaña. Analizándolo desde esta última perspectiva, el símbolo no pierde ya que no es la única, sino una más. Su otro sería, entonces, aquél que le hace dudar. El sufrimiento podría interpretarse como especie de autocanibalismo del ser que terminará con el último momento de su existencia. La mirada que el buitre tenga: "sin esta presa en que satisfacía/ el hambre atroz que nunca se le apaga" sería la del doble. ¿Qué satisfacción busca el poeta en ella? Quizá, por fin, podrá conocer la verdad que puede ser la inmortalidad del alma y el "hallazgo" de su alter ego: de sí mismo. Tiene que acabarse el desdoblamiento -si lo hay- con la victoria ya que, si se percibe inmortal hacia el fin, el que muere es su doble al no tener más razón de existir. Si resulta que aquellos ojos simbolizan Dios o la nada -recordemos que su San Ma-

nuel, como Moisés, le vio la cara a Dios- la victoria y desquite se da en que también deja de existir su "asesino."

### Dificultades en el desdoblamiento

El desdoblamiento suele ayudar al ser a comprenderse. El hombre primitivo "viéndose y mirándose en el espejo de un sereno charco fue como llegó al desdoblamiento de sí mismo, a conocerse fuera de sí [...]. Mirándome al espejo he comprendido algunas de las ideas que había difundido." <sup>21</sup>

La búsqueda de esa "comprensión" puede llegar a producirle terror. Le hace verse como "extraño" y decirse: "¡conque eres tú!..." y hasta llamarme a mí mismo en voz baja, la sensación terrible del desdoblamiento de la personalidad." <sup>22</sup> En otro lugar, al verse desdoblado en el espejo, se queja de que "al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver [...] a la nada." <sup>23</sup>

Según Gullón, sentirse "vaciado de sí al enfrentarse en el espejo con la imagen del 'doble' implica un retorno a los orígenes, a la zona de sombra donde la conciencia se pierde en la niebla originaria. El porvenir [...] se diluye en la nada." <sup>24</sup>

La razón de este pavor que le causa el doble puede ser, de acuerdo con José María Monner Sans, porque -como sucede también en Pirandello- el espejo devuelve la falsa imagen externa de su leyenda. <sup>25</sup> Más adelante estudiaremos este desdoblamiento.

También se siente el terror cuando el doble refleja la semejanza o defectos del yo. En su drama El otro dice el protagonista: "Desde pequeñito sufrí al verme fuera de mí mismo...; no podía soportar aquel espejo...; no podía verme fuera de mí... El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro..."<sup>26</sup>

Con esta obra podemos concluir que el desdoblamiento conduce al ser a desear la unidad de su personalidad,<sup>27</sup> aunque la solución sea drástica y resulte en el "autocanibalismo," en el asesinato del alter ego y, finalmente, del ego!

La confusión que se desprende de toda la obra en cuanto a la identidad del "otro" nos trae otra dificultad en cuanto al doblaje: Hace pensar que para el autor el conocimiento del ser auténtico es imposible. Dice el ama: "Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es (Donde dice 'El historiador no sabe quién es', puede decirse: 'Unamuno no sabe quién es')"<sup>28</sup> Jorge Enjuto se hace las siguientes preguntas "¿Cómo saber cuál de todos esos nosotros que barruntamos en el caos interior es el verdadero, si es que alguno de ellos lo es? ¿No fue éste uno de los problemas más graves a que se enfrentó Unamuno?" Añade que mientras "la mayoría de los mortales creen saber quiénes son, Unamuno tenía conciencia de no saberlo nunca a ciencia cierta."<sup>29</sup>

A pesar de todo, Unamuno no se da por vencido en su

difícil búsqueda. Para él no sólo hay que buscarse, conocerse, sino tratar de hallar el yo más auténtico y verdadero.<sup>30</sup> Después del "conocimiento," dice Paulino Garagorri, "ha de seguir la adhesión de la voluntad y la decisión de optar frente a las solicitudes del ambiente o del menor esfuerzo, por el sí mismo más auténtico, más verdadero."<sup>31</sup>

La razón por la persistencia en la búsqueda del yo más genuino quizá provenga de la "cuestión única". Al faltarle la seguridad de la existencia de Dios, el vacío ontológico le hace buscar otra razón existencial, otro programa vital. Harriet Stevens señala que tratando, "quizá de justificar o de racionalizar su falta de fe, Unamuno convierte esta conciencia de la multiplicidad del yo en un programa de vida, válido para todos los hombres."<sup>32</sup> Añade más adelante que al reemplazar la fe, este programa de vida lo salva de la aniquilación.<sup>33</sup> Nos ocuparemos de este proyecto existencial a continuación.

## La multiplicidad del yo. Clases de desdoblamientos

A este aspecto de la obra de Unamuno se le ha dado gran importancia. A veces Unamuno creía; a veces no creía y otras veces quería o no quería creer. Frank Sedwick ha hecho un profundo estudio tomando como base estas facetas o yos de Unamuno.<sup>34</sup> Como vimos antes, Zubizarreta le prestó mucha atención al yo cristiano y Sánchez Barbudo, al ateo y al "falso."

El luchador que fue Unamuno tuvo -como José Martí- momentos en que ansiaba descansar. De ello hay muchos indicios en su prosa y su poesía, en El Unamuno contemplativo Blanco Aguinaga estudia principalmente al "contemplativo": el que no lucha, nace del cansancio, se refugia en la fe, la niñez, las canciones de cuna, la familia, el "buen sueño," la naturaleza, etc. Tomando los yos desde la perspectiva de un Unamuno "agónico" y otro "contemplativo," pudiéramos subdividir todos los yos bajo estos dos términos. Así lo hace Fernández Pelayo, quien subdivide los "agónicos" en el compasivo, el voluntad, el noluntad, el del terror a la nada, el de la probabilidad, el de la expectativa, el del suicidio. Subdivide a los "contemplativos" en el nirvana, el del eterno retorno, el de la expectativa, el del suicidio, etc.<sup>35</sup>

El hombre es para Unamuno un conjunto de diferentes yos no sólo para nosotros mismos, sino para los demás. Aranguren explora el "desdoblamiento en muchos sentidos:

las diferentes personalidades con que aparecemos ante los demás hombres, las diferentes personalidades en que aparecemos ante nosotros mismos, la personalidad desconocida con que aparecemos y aparecemos ante Dios." 36

El pasado a veces trae algunos yos que formaron parte de nosotros o que pudieron haber sido (exfuturos). Aurora de Albornoz habla de estos y otros desdoblamientos en un estudio que hace sobre Unamuno. 37

La crítica no ha sido caprichosa en su afán de descubrir estos y otros yos unamunianos. En este "juego de espejos con que Unamuno precedió por poco a Pirandello," 38 él mismo fue el primero en causar la confusión. En su cuento Artemio Heatontimorumenos menciona el yo externo -el demonio- y el interno -el ángel- privado, hipócrita, lleno de escrúpulos, pesimista. Los dos combaten entre sí. 39

Siguiendo la teoría de Oliver Wendell Holmes en su The autocrat of the breakfast table, habla del Juan real conocido por Dios, por él mismo y por Tomás, y del Tomás real, del Tomás de Tomás y del de Juan. Añade el yo que se quiere ser, por el cual "nos salvaremos o perderemos" y el que se quiere no ser. 40

En otro ensayo define al "yo profundo, radical, permanente, el yo que llaman ahora muchos subliminal -de debajo del limen o nivel de la conciencia-, y otro yo superficial, pegadizo y pasajero, el supraminal." 41

## El yo inmortal

En algunos poemas la lucha interior le causa una escisión en la que se percibe un ser mortal y otro inmortal:

Quiero Yo lo que Dios quiere,  
mas no el dios que mora en mí,  
y es el yo que se me muere  
desde el día en que nací.

(C, 926, 1210)

El dios -con "d" minúscula- que mora en él, el "creador" de su propio mundo y existencia -dios existencial-, sinónimo de yo, es aquél que muere constantemente ya que el yo de ayer no es el mismo que el de hoy.

El "protagonista" del poema no canta desde el punto de vista de este yo-dios, sino del otro Yo -con mayúscula-. Se va más allá del romanticismo que quiere engrandecer el yo por todos los medios. Anhela "lo que Dios quiere," no, lo que desea el "yo que se me muere." Si es que hay inmortalidad, este Yo la quiere para él de la misma manera que Dios -su Dios- la quiere para sí mismo. Para comprender qué clase de inmortalidad le preocupa conviene recordar lo que dice en Del sentimiento trágico: "Más, más y cada vez más quiero ser yo y sin dejar de serlo ser además otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo [...] ser todo yo, y serlo para siempre jamás." <sup>42</sup> Lo que busca el poeta es que su alma y su cuerpo vivan eternamente en el mundo del más allá a la par del de los vivos.

En "Repetición" un sueño le molesta "como mosca de invierno" todas las noches. Su continuo retorno le hace preguntarse: "¿Cómo no creer que es algo/ más que un sueño?" (PS, VI, 896-97). La pregunta le da aspecto de realidad al sueño. Hay varios indicios que nos hacen sospechar que el "fantasma" por quien espera es el doble inmortal. Por correlación con otros poemas sabemos que en muchos casos cuando se sueña se percibe la inmortalidad. De los versos: "y he de verlo otra vez en cuanto cierre/ estos mis ojos." se deduce que el poeta lo verá en sueños o en el más allá. De todos modos, aunque sea lo primero, el sueño en sí tiene relación con la muerte. Los últimos versos: "Voy a cerrar los ojos,/ ¡voy a cerrar los ojos para verme!" son una concesión al mundo irracional del "otro lado del espacio," "fuera del tiempo." El pronombre que aparece en "verme" significa ver a mi doble, a mi fantasma, al ser real:

¿Y no es la sombra  
el verdadero cuerpo  
y el cuerpo solo sombra?

Cerrando los ojos y con la magia de las palabras el poeta consuela sus dudas. <sup>43</sup>

El yo inicial del poema que sigue aparece en el plano del sueño como yo inmortal. Es aquí donde se desdobra:

Soñé que me moría y me dormí,  
soñé que renacía y desperté,  
soñé que me soñaba, y ¡ay de mí!,  
perdióse en sueños el que me soñé!

(C, 267, 1032)

El sueño va de nuevo paralelo a la muerte. El "renacer" no es tanto el "reincarnar" martiano como el despertar inmortal de alma y cuerpo. El yo de los sueños no es el doble del que duerme hasta que sueña que se sueña. Entonces son aparentes el soñador, el que sueña en su sueño y el soñado por éste. El desdoblaje ocurre en el plano onírico. En los poemas que antes veíamos, la existencia del yo inmortal era dudosa. Aquí, "preborgiana" o "unamuniana-mente," se sueña dentro del sueño para indicar la desaparición de este alter ego.

## El muerto

## Retorno de un yo pasado

Uno de los problemas que más preocupó a Miguel de Unamuno fue el de la sucesión del yo: "El hombre de hoy no es el de ayer ni el de mañana."<sup>44</sup> La personalidad es la suma de los yos. La "acabada personalidad está al fin y no al principio de tu vida; sólo con la muerte se te completa y corona."<sup>45</sup>

Unamuno capta poéticamente el momento en que pierde un yo. En el poema que sigue, la pérdida se sufre durante el tiempo y el espacio del poema:

Y hoy? hoy... yo... ayer... el otro...  
me me voy ... se me fue... se ha ido...  
siempre así ... para que metáforas?  
no lo soy yo? quien se ...! perdido...

(C, 667, 1149)

Los yos, una vez que se van, no permanecen con vida: "¡Sublime lugar común y eterna paradoja viva! Eterna paradoja, sí, esto que ser sea dejar de ser, esto de que vivir sea ir muriendo."<sup>46</sup> Frecuentemente se ve incapacitado de sentirse como aquel que fue: "Y alguna vez, ante un retrato mío de hace veinticinco años, me he dicho: ¿pero éste eras tú? Y no me ha sido posible revivir aquella vida." Per "nuestro cuerpo van desfilando diversos hombres, hijos de cada día y que el de hoy se devora al de ayer como el de mañana se devorará al de hoy, quedándose con algunos de sus recuerdos, y que nuestro cuerpo es un cementerio de almas."<sup>47</sup>

Si la personalidad es la suma de los yos, ésta será deficiente si faltan algunos. El tiempo se ve como enemigo no sólo porque trae la muerte, sino porque causa la interrupción de uno de sus deseos más fuertes, vivir su presente, pasado y futuro: "El tiempo, el espacio y la lógica son nuestros tres más crueles tiranos. ¿Por qué no he de poder vivir ayer, hoy y mañana a la vez?"<sup>48</sup> Se queja desde la perspectiva de un yo presente que muy a su pesar deja de existir por la acción destructiva del tiempo.

Con esta ansia de totalidad no es de extrañarse que la memoria esté ligada al tiempo y que tenga una gran importancia. "El tiempo que pasa y no logra perpetuarse en la memoria le produce honda tristeza al poeta."<sup>49</sup> Mediante el leve desdoblamiento gramatical del tú muestra lo que sucede cuando la memoria se une a las fuerzas nocivas:

Según pierdes la memoria  
 vas muriendo,  
 el hierro en polvo de escoria  
 recayendo;  
 .....  
 De tus palabras el eco,  
 quién recuerde?  
 de lo vivido en el hueco  
 ya se pierde ...

(C, 1702, 1406)

En el poema, por otro lugar cantado por el yo que no cree, la única solución es echar "así a volar tus quejas":

que su vuelo  
será todo lo que dejas  
en el cielo.

La vida es una sucesión de muertes que termina con la del último yo. Sólo quedan las quejas, o sea, no se llega a la eternización del yo.

Otras veces la memoria coopera garantizando "la continuidad de nuestra vida espiritual y la preserva de la acción demoledora del tiempo."<sup>50</sup> Con su ayuda es posible la devolución de uno de los yos pasados. Naturalmente, el yo que regresa no es el mismo que murió en un tiempo y espacio dado. "Tanto los yos que han retornado como los que posan por primera vez en lo íntimo rebrotarán en el plano de la conciencia transformados, porque no son idénticos a como entraron, sino que vuelven poseídos de los rasgos de lo íntimo. De ahí que en ese eterno retorno no se den nunca dos yos iguales..."<sup>51</sup> Para Martí la visión sobrenatural del muerto representaba la muerte ontológica por sus circunstancias. Unamuno casi siempre "desea" a sus "muertos". Ve como necesidad y obligación la búsqueda de estos yos. Por eso dice en su Diario íntimo que hay "que vivir recogiendo el pasado, guardando la serie del tiempo, recibiendo el presente sobre el atesorado pasado, en verdadero progreso, no en mero proceso."<sup>52</sup> Al yo muerto lo trata con tanto respeto, como al prójimo: "Respeto mucho al que era yo hace veintitantos años; respeto mucho a mis yos pasados."<sup>53</sup>

Las viejas calles de Madrid suscitan en su memoria al joven que fue: "¡Y ahora al recorrer aquellos barrios, ¡qué de emociones! Esa calle del Pez, zigzagueante como nuestro pensamiento de los dieciocho años [!!!] ¿Se encontrará uno allí la sombra del que fue, o su ensueño?"<sup>54</sup>

Al "conjuro mágico de la más leve evocación" surge uno de los yos sucesivos que ha sido: "Al cabo de muchos años al pasar por un sitio donde pasábamos en nuestra niñez parece que nos encontramos con nosotros mismos tales cuales éramos entonces, nuestro yo de hoy siente junto a sí, dentro de sí, más bien sobre sí, a nuestro yo de antaño."<sup>55</sup>

La razón por la cual Unamuno siente la necesidad de unir su yo con los del pasado varía. A veces el temor a la nada le hace buscar una alternativa: inmortalizar a los yos que han muerto, eternizar "el pasado, confiriéndole, en primer lugar, realidad de presente, y elevándole luego a presente eterno, haciéndolo momento actual, para atraparlo luego en su fuga: eternización del momento;"<sup>56</sup> En realidad, es la suma de los momentos y de los actos lo que se hace eterno.<sup>57</sup> Naturalmente, la fijación del pasado, la inmortalidad de los dobles que regresan por el recuerdo se lleva a cabo por medio de la palabra. Lo mismo sucede en su poesía donde, ante "la duda, había un modo de conquistar la inmortalidad: derramarse en canciones. Eternizarse en la voz. Dejar constancia del momento. Agarrarse del recuerdo."<sup>58</sup>

Llegar al desdoblamiento no es tarea nada fácil.

En la mayor parte de los poemas se ansía más veces de las que se encuentra. En un poema se hace una pregunta casi retórica, pero que en sí dice mucho sobre su agonía:

Recuerdos de la hora triste  
de morirse cada día,  
¿has de volver, vida mía,  
a vivir lo que viviste?

(C, 1260, 1285)

En otro casi responde a esta pregunta desde el punto de vista del ser al que no importa la búsqueda:

Pensé sacar del fondo de mí mismo  
a aquel que fui yo antaño ...  
mas ¡ay! que no tiene fondo el abismo  
y si lo saco me ha de ser extraño!

(C, 1745, 1420)

No se nos dice -ni tiene por qué- la razón por la cual no tiene nada en común con el "yo antaño". Quizá un sufrimiento ... una decepción o, simplemente el sentimiento de no verse de la misma manera es lo que dicta su palabra. Sólo sabemos que no vale la pena desdoblarse. No sólo no vale la pena, sino que, en este poema le molesta su memoria, posiblemente por la misma razón que no quiere ver a su otro: "El abismo insondable es la memoria/ y es el olvido gloria." El poeta se pregunta si ha "de encontrarle al cabo/ perdido en un rincón de la otra vida?" pero rápidamente se responde con ese tono negativo que domina el poema que eso sería como "agarrarse a un clavo, /que nada clava y sin medida."

Se puede dar el caso de que el yo que saca del fondo de sí mismo -y no el "inicial"- sea el que sienta a su otro como

"extraño." Se cruza momentáneamente con el yo del presente, pero no lo conoce:

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

(C, 1482, 1339)

La palabra "amistad" se refiere al sentimiento que su yo pasado pensaba disfrutar el día que hallase a su futuro doble. La razón por la cual se ve como "extraño" en soledad es que el poeta siente que el pasado no vuelve:

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

Uno de los poemas más bellos e impresionantes de Unamuno es el que estudiamos a continuación. De él ha exclamado Esclasans "¡Qué delicadeza en la belleza! Esto es auténtica música del alma, celeste sinfonía, misterio verbal convertido en belleza para siempre!!!"<sup>59</sup> El desdoblamiento se prepara desde el principio con la "enumeración." Ésta nos presenta una visión caótica del mundo juvenil del poeta,<sup>60</sup> que escribe "en el cuarto en que viví mi mocedad." Poco a poco aparece el tono nostálgico en las "noches vacías," los "rumores de la calle," las "desgranadas notas/ de un pobre piano,/ viejo y lejano." Surge la pregunta inevitable: "Los días que se fueron, ¿dónde han ido?/ De aquel que fui, ¿qué ha sido?" (RDD, VI, 532-34). La respuesta es tan inevitable como la pregunta: "El alma es cementerio/ y en

ella yacen los que fuimos, solos." El poeta hace un esfuerzo para tratar de traer a uno de esos yos:

Cierro los ojos:  
a ver, mi fiel memoria, ¿acaso no te acuerdas?  
Era un muchacho pálido,  
triste, con la tristeza del que sueña  
días de gloria ...

Ansía abrazar y ser visto por este yo que la memoria no puede traerle. Antes no logró "asir aquel que fui," pero ahora, en el tiempo y en el espacio del poema se logra el desdoblamiento leve, mementáneo:

Allá entre las nieblas  
del lejano pasado en las tinieblas,  
miro como se mira a los extraños  
al que fui yo a los veinticinco años.

El doble aparece entre "tinieblas" porque la memoria no le ha permitido verse reflejado en ese "extrano" alter ego. Lo pone a una distancia visible pero lejana. La razón por la cual no puede ni "asirlo" ni "abrazarlo" es porque en "este caso particular", la actualización del momento no sirve nada más que para poner de manifiesto el desacuerdo entre este ser y una circunstancia que pertenece a un yo que ha sido, pero ya no es: el yo del hombre de carne y hueso, no del hombre idealizado, es inseparable de su circunstancia, de igual suerte que la circunstancia sólo es posible que exista en torno a un yo.<sup>61</sup>

Según Julián Marías, "cada hombre tiene que enfrentarse a solas con la muerte, sin posible compañía, porque ésta cesa allí donde la vida acaba, donde llega la muerte, por

tanto!"<sup>62</sup> Ciplijauskaite expresa algo parecido y se pregunta si no sería posible inventarse una compañía, una "última posibilidad" que alivie su agonía.<sup>63</sup> La soledad puede llevar al desdoblamiento, no del yo del poema, sino de "mi último yo, el de la muerte." Por eso es por lo que se pregunta el poeta:

Todos esos que he sido,  
 ¿no acudirán en torno de mi lecho  
 para aliviarme el pecho  
 de la terrible soledad postrera?  
 Cuando al fin muera,  
 ¿no vendréis, oh mis almas juveniles,  
 ángeles de los días de mi infancia  
 y de aquella mi verde primavera,  
 con la auroral fragancia  
 consolaréis el tránsito tremendo?

Aunque no dice qué clase de consuelo tiene en mente, podemos conjeturar que el regreso de estos yos es una forma de inmortalización del pasado. Viéndolos como eternos puede consolarse de ese "tránsito tremendo," el cual puede ser un paso a la nada. Se sitúa fuera de sí, desdoblándose, para preguntar: "De este pobre Unamuno, ¿quedará sólo el nombre?"

También es posible que desee la compañía de los "ángeles de los días de mi infancia" ya que ellos lo pueden consolar con la fe infantil contra la nada. Más tarde estudiaremos un tipo de desdoblamiento en que el poeta se une con el yo de la infancia por esta razón.

Como en el caso de Martí, el desdoblamiento puede estar relacionado directamente a la circunstancia del hombre.

El poema que sigue refleja el estado de ánimo que el poeta sentía hacia el final de su vida. El 12 de octubre retira su apoyo a la revolución falangista en el último famoso discurso en que Millán Astray gritó "¡Muera la inteligencia!", "¡Viva la Muerte!", a lo que Unamuno replicó "Venceréis pero no convenceréis." La misma mujer de Franco tuvo que acompañarlo para que no sufriera una injusticia. Nunca más salió de su hogar. Federico de Onís ofrece el poema como ejemplo de "una poesía que expresa mejor que nada su estado de espíritu hasta el día de la muerte."<sup>64</sup> Howard T. Young también lo cita para señalar que "towards October of his final year, one notes a fragmentation of certain poems, a pathetic sense of things breaking up."<sup>65</sup> Sentía el peso de la soledad, la posibilidad de la muerte y el terror existencial a la nada:

Hora de espera, vacías;  
se van pasando los días  
sin valor,

y va cuajando en mi pecho,  
frío, cerrado y deshecho,  
el terror.

(C, 1743, 1420)

La fe se ve como engaño, "alimento" de "antaño." Unamuno canta desde la perspectiva de un yo vencido, derrotado por las circunstancias y la vejez. El doble aparece distanciado del yo:

Y entre brumas, en el puerto

espera muriendo el muerto  
que fui yo!

La visión que Unamuno tiene de su pasado está en brumas. Se percibe borrosa y lejana no sólo porque la mente olvida, sino porque el puerto de que se habla simboliza el más allá, la muerte y, a consecuencia de lo que se ha dicho antes, la nada. En el poema anterior el poeta pedía que los yos del pasado aminoraran su soledad postrera. Aquí la unión con el pasado en bloque se da en un espacio sobrenatural en el que paradójicamente no existe nada. El muerto "espera muriendo" al último yo sucesivo. Mientras tanto los yos van "muriendo" para fundirse con el muerto.

El ser humano que más necesitó Unamuno fue su mujer Concha. "Although his wife remained always in the background, Unamuno's reference to her provide ample testimony of her indispensable role in his life."<sup>66</sup> En una de estas referencias circunstanciales, el poeta recuerda el descubrimiento de la importancia que para él tenía esta mujer: "En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vió en las garras del Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos: 'hijo mío!' Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer."<sup>67</sup>

Cuando muere Concha el dolor de la soledad doblega al

poeta, que siente la necesidad de desdoblarse con el "tú" para preguntarse: "se murió o moriste tú en ella" (C, 1717, 1411) Sin su compañera no ve necesidad de seguir viviendo en este mundo. La muerte es más que una amputación ya que se ha llevado la vida del tú con quien dialoga.

A veces el paisaje exterior se interioriza sutilmente para preparar el desdoblamiento. Oye campanadas de "no sé donde . . .," posiblemente "de la entraña/ de la alta noche." Son muy similares a las que escucha dentro, en "la raíz de mi alma." Sentimos con el poeta la presencia del doble en la visión que prosigue en la noche, cuando duerme la razón:

Siento que en mi seno se alza  
 todo él, mi hombre;  
 resucita de la nada  
 aunque sin nombre,

(C, 229, 1019)

El desdoblamiento con el yo del pasado se lleva a cabo dentro del espacio del poema. No "recuerda" como en otros poemas sino "siente." Se deduce su ansia de estar unido a su pasado. Del yo reactivado no se dice nada. Las campanadas pudieran sonar por alguna alegría o tristeza. Tal vez el hombre sea el yo de la fe, ya que éstas suenan en el alma, lugar donde se sueña con la inmortalidad.

El poeta necesita la soledad para dialogar consigo. Cuando "el hombre se cree solo conversa en voz alta, dialoga [consigo] mismo. Nuestra conversación interior es un diálogo y no ya entre dos, sino entre muchos." 68

El diálogo auténtico sólo se da en soledad: "No hay más diálogo verdadero que el [...] que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas."<sup>69</sup>

Por esa razón no puede oír a un hombre hablando con otros.

"Quisiera oírle a solas, cuando se habla a sí mismo."<sup>70</sup>

La soledad ontológica o existencial es la que causa el desdoblamiento en el poema que sigue. Lo hace percibirse como muerto al no saber cuál es su "verdad." Duda: "es que he muerto sin saberlo/ soledad." (C, 419, 1083).

El que se hace la pregunta es un posible muerto. su voz "llega de afuera" sin saber de quién es. La posibilidad del desdoblamiento no se lleva a cabo por una visión, sino por su propia voz, que parece ser la de otro. En otros poemas Unamuno se desdobla hallando al muerto dentro de sí. Aquí cambia la perspectiva. Es el muerto quien siente la existencia de su doble. Al parecer éste anda buscándose también: "quién es el que así me llama?/ Dios sabrá..." Este otro explorador quizá simbolice la fe que aquél de afuera busca sin saber que ha dejado de existir.

La conversación con el prójimo no suele ser auténtica. "La sociedad nos impone silencio y una conversación ficticia."<sup>71</sup> En el primer soneto de "En horas de imsonio" siente la soledad en compañía:

Oh triste soledad, la del engaño  
de creerse en humana compañía  
moviéndose entre espejos, ermitaño.

(PS, LXXIX, 879-80)

No puede aguantar más la fragmentación de su ser: "Me voy

de aquí, no quiero más oírme/ de mi voz toda voz suéname a eco." Al parecer, el cambio de espacio lo alejaría de aquél con quien dialoga.

Se siente "hueco," en una "cárcel" de soledad con peligro de hundirse "en mi vacío." El yo con el cual no quiere dialogar se ha convertido en una especie de histrión o máscara forjada por otros. La razón por la que ha muerto paulatinamente es porque se siente como los otros quieren que sea. Así se explica la feliz imagen "espejo de espejos." El espejo -hemos visto- contribuye a la confusión de identidad. Se ve como "extraño" de sí mismo, inauténtico, muerto.

El poema puede compararse con aquéllos en que Martí se veía como máscara de sí, como "fosa andante," etc. La soledad del cubano era a menudo circunstancial. La de Unamuno también proviene del exterior. En éste y en el poema anterior es evidente que con "la voz del diálogo intentaba colmar la soledad." 72

La obra puede a veces devolverle al autor uno de sus yos pasados. La creación con la que dialoga -un tú que no es alter ego- le produce el júbilo del desdoblamiento del alma. Al leer y oír algo que ha escrito en el pasado, le parece que surge su doble:

Quando de juventud y de frescura  
me llegan tus palabras,  
el lago de mis años sacudiendo,  
hacen temblar mi alma  
toda y entera.

Y es que parece verse desdoblada

fuera de sí, cerniéndose  
 en el sereno mundo que no acaba,  
 en el mundo divino  
 de la esperanza.

(PS, V, 793-94)

La esperanza que siente es la de saberse inmortalizado,  
 por lo menos en su obra.

El alter ego del pasado no tiene que ser siempre un  
 "muerto". Unamuno se siente incapaz de hablarle a su  
 pueblo y se forja otro:

Voy a crear el pasado;  
 mañana que fué no es muerta,  
 vuelve mi río a la fuente  
 la creación es eterna.

El que fuí hace diez siglos  
 me está enseñando la lengua  
 con que he de hablar a mi pueblo  
 cuando otros diez hagan mesta.

(C, 713, 1161-62)

El otro no es una criatura poética. Es más bien una  
 "musa" vista como doble que lo ayuda en su creación litera-  
 ria y en el lenguaje con que podrá comunicarse con los hom-  
 bres del futuro: Asegura su existencia literaria o "eterni-  
 zación."

#### El yo niño

A lo largo de la obra de Miguel de unamuno se nota  
 un constante deseo de volver a la niñez. Puede darse en la

forma de querer "desnacer". En Tulio Montalbán y Julio Macedo dice el protagonista: "Sí, me gustaría volver al seno materno, a su oscuridad y su silencio y su quietud... Me gustaría 'desnacer'." <sup>73</sup> En otro lugar explica esta teoría detalladamente: "Si se invirtiese la película de la historia natural y universal y volviera todo a vivir en sentido inverso hasta llegar al que llamamos el principio del mundo y vuelta a empezar? [...]. A progreso seguiríase el retroceso, a la llamada evolución la involución. Y se cerraría el círculo. Para empezar de nuevo." <sup>74</sup>

En Cómo se hace una novela la forma de escape se da de diferente manera. Su Jugo de la Raza "iría a dar a su tierra natal, a la de su niñez !!! Y en esa niñez encontraría su hombre interior, el eso anthropos." Añade que "este hombre de dentro se encuentra en su patria, en su eterna patria, en la patria de su eternidad al encontrarse con su niñez, con su sentimiento." <sup>75</sup>

Como quiera que sea la forma de regresar, Unamuno ofrece a menudo la explicación de que el intelectualismo es una enfermedad que requiere "para curarse, dieta láctea espiritual, leche, sedante, dulce, aquietadora. Hay que volver a la infancia." <sup>76</sup> Una vez que se "cura" de la razón, se salva el ser acercándose a Dios. "Para salvarnos con Cristo tenemos que hacernos uno con Él. Y para ello empezar por hacernos niños." <sup>77</sup> La niñez es bálsamo

que "impide la tal momificación de nuestro espíritu!"<sup>78</sup> Según Unamuno el concepto viene de Cristo, ya que "dejo dicho para siempre que quien no se haga como un niño no entrará en el reino de los cielos [...], el niño que llevamos dentro es el justo por el que nos justificamos!"<sup>79</sup> En otro lugar cita del Evangelio de San Mateo lo que dijo Cristo: "En verdad os digo que si no os volvéis y os hacéis como niños no entraréis en el reino de los cielos."<sup>80</sup>

Para García Morejón volver "a la infancia fue siempre una de las soluciones más buscadas para el problema de su salvación individual." Sin ésta "difícilmente habría podido soportar el peso de su soledad."<sup>81</sup> El retorno es posible sólo por medio del recuerdo y de la palabra que lo trae: "Como Unamuno no podía entregarse a la ingenua fe de su infancia -que la razón le había matado en sus años mozos madrileños-, se daba a la palabra, el único elemento que poseía la virtud de hacerle regresar al regazo de Dios."<sup>82</sup>

Según Aranguren, quería volver a la niñez igual que su "hermano Pascal" tomando el agua bendita para terminar creyendo.<sup>83</sup> Para Sánchez Barbudo Unamuno se arrojó a "la niñez eterna" para huir de sí!<sup>84</sup> Más que la fe misma, la vuelta a "la edad bendita" es un anhelo de fe.<sup>85</sup>

Zubizarreta cree que Unamuno pretende huir de la historia a la intrahistoria o al intrahombre al querer reconquistar la niñez! Cada vez que evoca la niñez se siente culpable por haber matado al niño de la fe!<sup>86</sup>

Otra de las razones por las que busca al niño es porque "es éste el que cree y es capaz de crear. Es el niño quien, renovado siempre, parece dar fuerza, vitalidad y autenticidad a la creación personal." <sup>87</sup>

Carlos Blanco Aguinaga observa que sin llegar a ser evasión, la fe, la niñez y la teoría del desnacer forman parte de los refugios del Unamuno contemplativo. <sup>38</sup> Guillón señala que volver a la infancia no es nirvana: -regreso a la tierra, la madre o cualquier otro esquivo a la vida. Es calma y es vida. <sup>89</sup>

Muchos poemas ejemplifican lo que hemos venido diciendo hasta ahora. Una de las veces que aparece la teoría del desnacer es en el poema que sigue, donde, sin desdoblarse, presiente que llegará a ser hijo de sus hijos: <sup>90</sup>

¿Morire así, rendido el pensamiento?  
Dios lo sabrá, pero vosotros todos,  
los que hoy mis hijos,  
seréis mis padres.  
No he de morirme huérfano.

(PS, XCI, 900)

En "Polemica" se ve al yo de la niñez muerto por el yo que le sucede. En el tumulto "de un mundo en terremoto y lucha fiera/ al pobre niño le enterro el adulto" (RD, XVI, 760). La "niñez eterna" es bálsamo y consuelo:

¡Niñez eterna, flor de vida,  
flor de la muerte,  
inocencia del sueño que no pasa,  
misterio de la suerte,  
brasa de hogar de la diurna casa,  
de la casa que perdona!

En otro lugar desea unificarse o desdoblarse con el  
yo de su mocedad:

Si pudiera recojerme del camino  
y hacerme uno de entre tantos como he sido,  
si pudiera al cabo darte, Señor mio,  
el que en mí pusiste cuando yo era niño ....!

(C, 107, 984)

El poema es análogo al VI de RRD en que deseaba aliviar la soledad del último yo, pero va más allá. No sólo implica el desdoblamiento al encontrarse, sino también la fusión con ese yo que ha de ofrecer a Dios. Naturalmente éste es el yo de la fe por el cual se ha de salvar el poeta. Del poema ha dicho Blanco Aguinaga que "esta ninez, esta infancia-fe, es un mundo de vivencias para siempre perdidas, y, como tal-lo deseado, lo que no es- aparece, elemento provocador de angustia, en la vida del Unamuno agonista." 91

Pocas veces Unamuno logra llevar a cabo la vuelta del pasado de la fe. En una de estas se desdobra:

Las voces del niño ahogan  
silencios de mi interior;  
de nuevo mis ansias bogan  
mar adentro del amor.

(C, 1587, 1372)

Pudiera creerse que el niño es alguno que vio jugando o tal vez, un nieto, pero tal especulación se disipa poco a poco. Las voces se perciben ahogando el silencio en el "interior" del poeta. Diríase que acaban su soledad, produciéndole

alegría y renovándole un sentimiento que yacía durmiente.  
 Durante el momento poético siente dos vidas dentro de sí:

me está volviendo otra vida  
 mientras una se me va;  
 todo es Dios que nos convida  
 a estarnos a lo que está.

No es una desgracia estar perdiendo una de las dos vidas, ya que la que se le va es la del yo que no puede creer. La que siente es la del yo de su juventud que revive o **va** reviviendo en este momento. Se abre la posibilidad de que una vez que desaparezca el yo "adulto" y quede el de la "fe eterna" -el que provoca con sus voces que sus "ansias" boguen "mar adentro del amor"- se llevará a cabo su deseo de unificar el yo. En el poema casi se anula al yo agónico del sentimiento trágico. Por lo menos prevalece la fe. El yo que predomina en este caso sería el "contemplativo."

No siempre el desdoblamiento consuela al poeta:

"Lo habrá soñado -dijo el niño- miente!"  
 ¿lo habrá soñado?  
 ¿mentira el sueño?

El niño que así dijo, el inocente,  
 y el desgraciado  
 es el que miente a nuestro eterno Dueño.

(C, 879, 1200)

Es muy posible que el niño sea el doble: El yo "inocente" y "desgraciado" que cree en Dios. El yo que canta admite la idea de la inexistencia de Dios y la inmortalidad. Por eso dice de su otro: "Lo habrá soñado." El "soñador" es mentiroso. Su mentira al "eterno Dueño" será la de paradójicamente creer

que cree en Dios! El sentimiento que prevalece en el poema -en contraste con el anterior- es el del ser que no cree y que es el que canta el poema!

### El exfuturo

"En cada momento de mi vida se abren ante mí diversas posibilidades: puedo hacer esto o lo otro! Si hago esto, seré A en el instante próximo; si hago lo otro, seré B!"<sup>92</sup> Estas son palabras de Ortega y Gasset, pero bien pudieran ser de Unamuno! Don Miguel creía que cada uno de nosotros llevamos dentro una multiplicidad de seres! El que somos ahora ahogó a un posible yo! Si aquél hubiera salido, habría matado al que somos! "El tiempo es irreversible! Si tomas un camino, te cierras todos los demás!"<sup>93</sup> En otras palabras, "a cada cruce de camino que en la vida se nos presenta, cuando tenemos que escoger entre una u otra resolución que ha de afectar a nuestro porvenir todo, renunciamos a uno para ser otro!"<sup>94</sup> Aquél a que renunciamos es el exfuturo! Todos estamos repletos de ellos: "¡Exfuturo! ¿Os habéis fijado en toda la fuerza de esta expresión? El que iba a ser y no llegó a ser! Y, sin embargo, estamos tejidos de exfuturos!"<sup>95</sup> No haber escogido el camino del exfuturo puede causar remordimientos: "Cuando nos pesa de verás, [...] el haber cometido o haber omitido algún acto, lo que nos pesa es el haber asesinado con aquella comisión u omisión un yo exfuturo, el haber destruído otro hombre

posible..."<sup>96</sup> Otras veces le produce una verdadera congoja. "Y ahora, como siempre, conviene escudriñar el exfuturo [...]" voy a decirle el que pude haber sido, el hombre dócil y civilizado y resignado. ¡Ah, si ese pobre Unamuno no estuviese torturado por una pasión incomprendible o devorado tal vez por un satánico orgullo! Podría ser hoy Presidente o ex-Presidente del Consejo de Ministros ... y acaso Presidente de la Academia Española y ¿quién sabe?, conde o marqués o lo que sea, y toisón de oro, y además, Premio Nobel."<sup>97</sup>

A veces podemos ver al prójimo como a lo que pudimos haber sido y viceversa. Es entonces "que nuestros yos ex-futuros son los demás y que cada uno de nosotros es el yo ex-futuro de algún otro."<sup>98</sup>

Lo mismo sucede con los personajes de las obras que crea Unamuno. De Rafael, el "autor" de Teresa, opina que era como si "hubiese topado con uno de mis yos exfuturos, con uno de los míos que deje al borde del sendero al pasar de los veinticinco."<sup>99</sup> Aurora de Albornoz ve como exfuturo a Fulgencio Entroambosmares, de Amor y Pedagogía.<sup>100</sup> Para Harriet S. Stevens el poeta de Una visita al viejo poeta es "el hombre que Unamuno habría sido si hubiera renunciado a la fama, y don Manuel el que pudo ser si hubiera callado su incredulidad."<sup>101</sup> En realidad, la mayoría de sus personajes pueden ser vistos como exfuturos. "Para

liberarse de la pesada carga de yos que lleva dentro,  
 Unamuno crea sus novelas, sus cuentos, su teatro".<sup>102</sup>  
 Los exfuturos revelan "la casi infinita potencialidad  
 del hombre." <sup>103</sup>

En su poesía es evidente la misma preocupación que  
 en su prosa. Su personaje Rafael se queja:

"¡Ex futuro!... es terrible  
 que al nacer nos a muerte un nuevo día  
 se nos muera el posible ...;

(T, 79, 634)

Unamuno siente no ser aquél de sus ideales, otro más  
 inocente, en su poema "Ex futuro":

¿A dónde fué mi ensueño peregrino?  
 ¿a dónde aquel mi porvenir de antaño?  
 ¿a dónde fué a parar el dulce engaño  
 que hacía llevadero mi camino?

(RSL, CXV, 405)

Anteriormente vimos que resultaba bastante difícil  
 atrapar al yo de la juventud. En el caso del exfuturo el  
 desdoblamiento resultaría casi imposible. Sin embargo  
 ocurre por lo menos una vez:

Al frisar los sesenta, mi otro sino,  
 el que dejó al dejar mi natal villa,  
 brota del fondo del ensueño y brilla  
 un nuevo porvenir en mi camino.

Vuelve el que pudo ser y que el destino  
 sofocó en una cátedra en Castilla,  
 me llega por la mar hasta esta orilla  
 trayendo nueva rueca y nuevo lino.

(FP, LVI, 705)

Para comprender la alegría del poeta hay que recordar que escapaba del destierro a que había sido sometido por Primo de Rivera. Había soñado poéticamente vivir su "ensueño de caudillo fuerte." El destino hace posible que se enfrente de nuevo con esta "posibilidad" personalizada aquí con "mi otro". Cree el poeta que esta vez podrá controlar su programa vital llegando a ser el que ahora ve como doble. No sabía entonces que el destino forjaba una crisis en la cual, llegando ya a convertirse en "leyenda," se preguntaría si este hombre era el auténtico Miguel de Unamuno.

El doble creado por el poeta y por los demás:  
el yo de la leyenda

Miguel de Unamuno siempre se preocupó por su "persona". "La palabra" quiere decir en "el rigor etimológico de su primitiva significación latina primero bocina y resonador, después la que se ponía de la boca de la máscara o cabeza de cartón del actor a la boca de éste, luego la careta o máscara, de aquí el personaje representado en el drama, y por último el papel que hace uno en el mundo."<sup>104</sup> Con la enfermedad y la muerte de su hijo hidrocéfalo se comenzó a forjar una crisis que estalló en 1897. Una de las preocupaciones que le atormentaba era la de cuidar a su hombre interior: el que era con Dios, el "contemplativo," de su hombre exterior: el agonista que se había hecho él mismo y el que el mundo creía que él era. Psicológicamente, se veía desdoblado en dos seres y ansiaba terminar el desdoblamiento: "Y nos encontramos con un yo que el mundo nos ha hecho, o que nos hemos hecho esclavizándonos a él."<sup>105</sup> Ve a este yo como el "mono nuestro", el "falso yo" que ha ahogado tantas "divinas aspiraciones" y "célebres razonadas."<sup>106</sup> El conflicto proviene de querer "dejar un nombre en la historia." Exclama: "¡Qué locura! junto con llevarse un alma a la eternidad! Parece imposible que se ame más al nombre que a sí propio."<sup>107</sup> Deseaba destruir no

sólo su "persona" sino la de los demás: "El hombre exterior, el de la costra, es social. ¡Ah, si un medio común se difundiese, medio en que se derritieran las costras, quedando sólo nadando en él los hombres interiores." <sup>108</sup>

En 1898 escribe una carta a su amigo Jiménez Ilundain, en la cual afirma que "la perdición de todo el que se muestra en público es que en torno a su sujeto íntimo, el que se desarrolla desde dentro a fuera a partir del eterno núcleo, nos forma el mundo otro sujeto [público] un caparazón que acaba por enquistar al íntimo." <sup>109</sup>

Escribe a Clarín, en mayo 9 de 1900 hablando de sí en tercera persona. Padece porque sólo vean en él aquél que busca la fama: Sufre "a la vez de que le atribuyan a ese solo móvil el ansia de notoriedad y fama." <sup>110</sup> En otra carta que escribe al día siguiente, explica que llegó a decirse: "¿qué debe importarte, pues que entre ti y él [Clarín] se interponga el público que todo lo envenena y que nos hace ser injustos, y dobles." <sup>111</sup>

Hablando de don Quijote, escribe que "el mito ahoga al personaje mortal y aun obra sobre este mismo, compiliéndole a hacer esto o lo otro." <sup>112</sup> En "El caballero de la triste figura" diferencia entre nuestro yo público y el yo público que se nos crea: "Porque ese otro yo, el que los demás nos forjan, es nuestro asesino; es el asesino de nuestro verdadero yo público, no ya privado." <sup>113</sup>

En 1922 se ve cierto cambio de parecer o, por lo menos, habla desde la perspectiva del yo de la máscara: "Soy un mito que me estoy haciendo día a día, según voy llegando al mañana, al abismo, de espalda al porvenir. Y mi obra es hacer mito, es hacerme a mí mismo en cuanto mito."<sup>114</sup>

Si en algún momento creyó que su programa vital cambiaría y sería el "caudillo fuerte" de su "ensueño", en Francia se disgusta de su papel de expatriado, razón principal que lo lleva a la crisis de 1927. Continúa, aumentando, su problema de identidad personal. No está seguro de quién es el Unamuno auténtico: "¡Mi novela! ¡mi leyenda! El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía. Seré como me creo o como se me cree?"<sup>115</sup> Llega a la conclusión de que los dos son partes del verdadero Unamuno: "Sé que hipócrita significa actor. ¿Hipócrita? ¡No! Mi papel es mi verdad y debo vivir mi verdad, que es mi vida [...]. ¿Es que represento una comedia, hasta para los míos? ¡Pero no!, es que mi vida y mi verdad son mi papel."<sup>116</sup> La vida externa y la vida privada se han fundido en un yo que considera auténtico.

En el ensayo "Nicodemo el Fariseo," Las fuertes "cadenas" que sujetan a Nicodemo son -según Unamuno- la de los judíos que "tienen una historia y un prestigio, y el hombre íntimo, que al fin en ellos se despierta, no tiene fuerzas

bastantes para sacudirse del exterior, del que los demás les han hecho."<sup>117</sup> El viejo de "Una visita al viejo poeta" ha logrado expulsar a su doble, el "otro" es "una sombra, es el reflejo que de nosotros mismos nos devuelve el mundo, que nos rodea por sus mil espejos [... Es el] ser advenedizo y sobrepuesto, que no es más que la idea que de nosotros los demás se forman, idea que se nos impone y al fin nos ahoga."<sup>118</sup>

Julio Macedo logra desaparecer después que cree haber "asesinado" a su doble: "Yo maté, sí, a Tulio Montalbán; tú me has buscado pero no a mí. Yo maté, sí, a Tulio Montalbán o al menos creía dejarle muerto."<sup>119</sup> Su otro finalmente lo lleva al suicidio.

En general, se puede decir que si la "persona" o máscara ocultaba al yo íntimo, era porque él había querido hacerse-la. "En razón, la máscara lo es cuando simultáneamente expresa y oculta: oculta la individualidad personal del enmascarado y expresa la voluntad de éste de parecer a los demás en ocasiones, también a sí mismo- lo que la máscara representa."<sup>120</sup> Este es el caso de José Martí, como vimos en el capítulo anterior y, por diferentes razones, es lo que le sucede a Unamuno, especialmente cuando creía con o sin razón que aquél que representaba no era su yo auténtico. En algunos el "exhibicionismo" causa aflicción, angustia, tensión y rebeldía.<sup>121</sup> "La persona puede ser disfraz del auténtico 'uno' que llevamos dentro, y si aparece en contradicción con éste ocasionará choques y rebeldías, la facción oprimida

luchará creyéndose lo genuino, contra la persona visible, suponiéndola ficticia, careta forjada para y por los demás." <sup>122</sup>  
 Esto es lo que más o menos ocurre al poeta José Martí al verse como "máscara de sí," aunque para él una de las razones principales que daba ánimo a su existencia era ser máscara. Se veía como ser inauténtico forzado por su circunstancia. En Unamuno el doble contradictorio, el que le causa la lucha interna, es un mito.

Se puede comparar en los dos poetas la razón por la que no se "deshacen" de sus máscaras. En el caso de don Miguel, su "deseo de triunfar lo llevó a la gesticulación, a las actitudes exageradas, al grito también y a la forja de esa personalidad original y única, que constituye la 'máscara' de su autenticidad real." <sup>123</sup> Para Unamuno triunfar significaba ser conocido por todos y ser inmortal. Martí también quería un triunfo: el de la revolución.

La crítica se ha preocupado bastante por el tema del yo de la leyenda. Sánchez Barbudo opina que su otro es "un fruto literario" de su desesperación una "invención del Unamuno desolado y solitario, el verdadero." <sup>124</sup> Fernández Turienzo también cree que "Unamuno se crea su propia leyenda, en la cual quiere pervivir, una vez muerto él." <sup>125</sup> Según Howard T. Young, el "agonistic Unamuno, who seemingly suffered every second, was, in part, a self-created legend." <sup>126</sup> Iris Zavala insiste en que el pensamiento de Unamuno es "un desdoblarse al

mundo y por el mundo; hay flujo y reflujo; yo hago y me hacen, es el juego recíproco."<sup>127</sup> En este juego, el "otro nos piensa y pensándonos inventa una imagen tan legítima y real como la que somos para nosotros mismos."<sup>128</sup> La imaginación nos hace antes de ficción. Ortega creía que "el hombre es novelista de sí mismo"<sup>129</sup> y de otros. Aún después de la muerte, -afirma Meyers- sigue siendo "soñado" por otros.<sup>130</sup>

El "mito" en sí trae un peligro, ya que -volviendo a la diferenciación de los tres Tomases-el yo que me hago o que me hacen no tiene que ser el mismo que creo ser. Se evidencia una pérdida ontológica: "Unamuno feared this despersonalization because it meant ceasing to be what he had been in order to become someone else."<sup>131</sup> En términos sartrianos, cuando el otro me ve, me reduce a objeto, me desnuda, mi cuerpo escapa de mí. Existo para mí como conocido por otro a título de cuerpo. Ontológicamente, ha ocurrido una "hemorragia del ser," una "ontorragia."<sup>132</sup>

El peligro de crearse y de ser creado se extiende más allá de la vida. Con la muerte puede quedar el doble, no la totalidad del ser. En 1937, acabado de morir Unamuno, Jorge Luis Borges previno que en "el caso de Miguel de Unamuno hay el riesgo certero de que la imagen empobrezca irreparablemente la obra."<sup>133</sup>

Tenemos que tocar de nuevo el tema de la autenticidad y preguntarnos cuál fue el verdadero Unamuno. Barcias

propone que para hallarlo es necesario buscarlo en lo que dice y cómo lo dice detrás de su máscara.<sup>134</sup> El problema que presenta esta búsqueda es que el yo que en ciertos momentos le parece verdadero puede ser considerado inauténtico otras veces. Sería más acertado decir que -dependiendo del momento y de la manera de cantarlos- todos estos yos eran auténticos en muchos sentidos y falsos en otros. Según Unamuno la autenticidad consistía "en eso, en representar bien, en la sinceridad de un juego escénico sin cobardías. Todo se reduce a jugar limpio [...] Cada persona lleva su máscara, y si se la quita, lo que queda es el animal, nada más que el animal, el individuo." Cuando el actor se quita la careta, es "porque lleva otra debajo."<sup>135</sup>

Blanco Aguinaga señala que "realidad y mito se confunden demasiado fácilmente en esta simple imagen de Unamuno."<sup>136</sup> Si a menudo se preguntaba si hacía el papel de desterrado -según Jean Cassou que le conocía bien por esos tiempos- también sufría de verdad por el prójimo, por un tú que no era él. Dice el amigo francés que a "este imperturbable e inagotable monologador que era Don Miguel, lo he visto [...] doblegarse en una tierna, fraternal solicitud hacia el prójimo."<sup>137</sup> No hay duda que, a pesar de que a veces veía como falso al yo del destierro, Miguel de Unamuno fue un verdadero patriota. "Unamuno was always fond of pointing out that Dante, the supreme other-

wordly poet, was nevertheless a great Florentine patriot. The sage of Salamanca who purported to be a teacher to all men was likewise a passionate lover of his country."<sup>138</sup>

A continuación estudiamos algunos poemas en que el poeta se desdobra y se queja del peso del mito que acepta con resentimiento!

En "Soliloquio ante una crítica de mi obra" el poeta conversa con su doble sobre otro doble, el creado por la crítica:

-Eres tú éste, Miguel? dime.  
 -No, yo no soy, que es el otro.  
 -Y de él, di, quién nos redime?  
 -Me están herrando en el potro . . .  
 -Somos uno, mas el crítico. . .

(C, 738, 1168)

En el poema los dos dobles son reales para el poeta. Con sus preguntas, el primer dialogante expresa una queja. El otro está forzado a aceptar al que lo oprime, al "mítico": "-Sólo se ejerce en el mítico . . ./ -Es el que me tiene preso."

Unamuno no puede hacer nada por deshacerse de aquél que lo encarcela y -por lo menos en este poema- lo acepta y hasta se sacrifica por él. De esta manera quedará eternizada su imagen:

-Y qué haremos? di, mi doble?  
 -Morir porque viva el suyo!  
 -Comportamiento más noble . . .

Tampoco parte del yo el doble de "A los amigos

trogloditas." El poeta vuelve a admitir la existencia de un yo creado por los "amigos trogloditas," pero el resultado no es el mismo que en el poema anterior. Por medio de la palabra, de la obra, "en un siglo remoto/ donde en silencio yazga lo pasado" será posible la eternización no sólo de estos "amigos" sino también del Unamuno suyo y el de los demás. Vivirá:

nuestro común,  
mi Miguel de Unamuno  
vuestro y mío a la vez.

(PS, II, 786-88)

Naturalmente, una vez que esto ocurra no existirá más el desdoblamiento, ya que el yo que suscita la creación literaria que deja será el único sobreviviente.

En los últimos dos poemas estudiados se inmortaliza el "yo mítico" que él ha ayudado a crear. En otro trata de liberarse de él: "y hay que escaparse de modos/ de hacer a un sujeto objeto" (C, 1578, 1370). Lo que parece decir es que el hombre de todos causa la "ontorragia" del ser interno. El prójimo "objetiviza" al "sujeto" a su manera haciendo peligrar la existencia del que ve como su verdadero yo.

A veces, el espejo ayuda al hombre a encontrarse viendo a su doble. Otras, como en el caso de El otro causa la confusión de la personalidad. Esto es lo que ocurre también cuando el yo mítico hace de espejo y de doble:

Terrible sombra del mito  
que de mí propio me arranca,  
¿es acaso una palanca  
para hundirme en lo infinito?

Espejo que me deshace  
mientras en él me estoy viendo;  
el hombre empieza muriendo  
desde el momento en que nace.

(C, 1718, 1411)

Mirando al doble se pierde, se "deshace" y siente la "hemorragia" a muerte del ser íntimo. Esta pérdida ontológica comienza desde que nace el hombre, porque desde ese momento ya lo ven como otro.

En el segundo soneto de "En horas de insomnio" se preocupa de aquél que le han creado:

Me desentraño en lucha con el otro,  
el que me creen, del que me creo potro,  
y en esta lucha estriba mi comedia.

(PS, LXXIX, 880)

Con el combate quiere hacer desaparecer a aquél que lo su-  
planta y lo domina cual si fuera su jinete. Este doble no sólo es el que le han hecho. También él se lo creó, ya que se ve como "haciendo mi papel." No es el de desterrado, pues escribe el poema en 1911. Pudiera ser el del agonista, el de sus obras, el exhibicionista.

El tiempo no le ha ayudado a terminar el desdoblamiento en el "teatro de mí," de su conciencia. El único posible escape de este sufrimiento es morir:

pasan los años sin traerme cura;

bien veo que es mi vida una locura  
que sólo con la muerte se remedia!

## El desdoblamiento en el tú

## El tú

Son innumerables las veces que en la obra de Unamuno aparece el desdoblamiento en el tú. En uno de sus soliloquios se dirige a sí mismo utilizando su nombre: "Desconfía, Miguel, de novedades y ten por seguro que nada hay más de nuevo como lo que es de siempre."<sup>139</sup> Lo vuelve a hacer en "Divagaciones de estío": "Tú quisiste ser un hombre que escribe y no un escritor, pero, a pesar de tus esfuerzos todos, el hombre empieza a desvanecerse debajo del escritor.<sup>140</sup> Pero aún te queda hombre."

El uso del tú lleva al poeta a verse como otro en su mundo interior: "Esos íntimos momentos -el de esta mañana- en que de pronto, al pasar, se sorprende uno -¡uno!- frente al espejo y se mira como a un extraño, no, como a un prójimo, y se dice: 'pero eres tú?, eres tú ese del que se dice?' Y se siente uno - ¡uno!- no ya yo, sino tú.<sup>141</sup> Íntimos misteriosos momentos de sumersión en ti."

El desdoblamiento se da en la soledad:

Hablando a solas conmigo,  
o contigo, si eres yo,  
no se que es lo que me digo  
ni si me lo digo o no.

(C, 1556, 1362)

"Conmigo" implica monólogo. El desdoblamiento se da en el

pronombre "contigo," ya que supone la presencia de un tú que escucha y que es él mismo. El prójimo -y él incluido- debe escuchar a estos dos:

Óyete, hombre, en el reposo,  
silencio te cuna Dios,  
oye el llanto generoso;  
óyete bien a los dos.

(C, 740, 1168)

Es imposible escapar del diálogo con ese tú:

Cuanto más huyes de tí  
más vas a dar en tí mismo;  
añagazas de egoísmo  
porque la vida es así.

(C, 1730, 1415)

En muchos de sus poemas se dirige a sí mismo para expresar el sentimiento trágico de la vida. En uno de ellos teme a la vida y a la muerte:

Tienes miedo a la vida,  
miedo a la muerte,  
miedo a la luz del día  
que el pecho enciende,

(C, 191, 1008)

El miedo a la muerte, a "la sombra fría" se debe a la posibilidad de la nada. Quizás lo tiene a la vida porque en ella se hace preguntas metafísicas cuyas respuestas hacen peligrar la creencia en una extencia post-mortem.

Del poema "Portazos" ha dicho Joyce que es "a warning against shutting one's fellow men out of one's heart."<sup>142</sup> Sin embargo la conversación con el tú puede interpretarse como un desdoblamiento en el mundo interior del poeta para

expresar la necesidad del diálogo entre la razón y el corazón que se cierra a ella dándole "portazos":

Si la congoja le prende  
y palpitando te pide  
socorro en las altas horas  
¿cómo has de entrar a asistirle?  
Entorna no más su puerta,  
que por la rendija filtre  
la luz del alba piadosa  
cuando el sol y el cielo viste.

(P, 279)

La "luz del alba" puede simbolizar la razón necesaria para "racionalizar" la creencia en la inmortalidad cuando el corazón de ese tú pida "socorros." La relación entre los dos debe ser balanceada, amorosa:

Echa esas llaves al río;  
el amor al alma ciñe  
con cinto que aun siendo fuerte,  
es a la vez muy flexible!

Desde el punto de vista de la razón -representada por el yo del "protagonista"-, el conflicto ha de resolverse con el libre diálogo entre los dos.

Con tanta agonía, el poeta busca a veces consuelo con el uso del tú. Desde el punto de vista del yo "contemplativo" busca el alivio bucólico en "Al Campo":

Al campo libre a renovar tu savia  
corre cuanto antes, agotado enfermo,  
dejando el artificio que te roe,  
a rehacer lo que está en ti deshecho!

(PS, III, 788-89)

Igual que Martí, Unamuno necesita el campo para recuperarse de alguna convalecencia. Sin embargo, el encuentro

con la naturaleza no tiene que ver con el trascendentalismo del otro poeta. Ésta es para Unamuno una forma de maternidad. Le gustaría "desnacer" para disfrutarla:

Y como el niño presa de la fiebre  
al recojerse en el amante pecho  
gusta el tranquilo ritmo palpitante  
del cariñoso corazón materno,  
el ritmo gustarás de la natura  
mientras te ofrece pródigo su seno.

Otras veces se dirige a sí mismo para consolarse buscando la ayuda del corazón:

No te abrumes tanto, juega;  
dale cuerda al corazón;  
mira que la Muerte es ciega,  
recreo, recreación.

(C; 526, 1112)

Unamuno tiene muchos poemas como éste en los cuales predomina el pesimismo; no se habla de esperanzas sino de un "juego" que temporal y temporariamente llenará el vacío existencial que le produce aquello que lo aflige.

El "buen sueño" de que nos habla Blanco Aguinaga consuela cuando aconseja a ese tú que es él:

No te duermas en la suerte  
si al dormir no has de soñar;  
mejor velar en la muerte  
soñando resucitar.

(C, 1068, 1243)

El dormir es como la muerte. La "vela" se produce en forma de sueño. Se sueña con resucitar, o sea, con ser inmortal.

Dios es el único que puede sacarlo de sus dudas. Así se dice con el uso del desdoblamiento gramatical del tú:

Su sol te forjó en la fragua;

te escalda su sol, mi lirio;  
que Dios te ali je el delirio  
con su bocanada de agua  
sacándote del martirio.

(C, 1378, 1311)

El agua que pide es la bendita que le satisfaga su sed de inmortalidad.

También desdoblándose se consuela diciéndose maneras de llegar a Dios. Una de ellas es "adentrándose"

Tu porvenir sacrifica  
a tu propia eternidad,  
pues así sólo has de hacerte  
todo un hombre de verdad.  
¡Adéntrate!

(C, 36, 959)

Según García Morejón todos "los poemas del Cancionero han nacido de esta necesidad de 'adentrarse' para encontrar el centro en que Dios se instale." <sup>143</sup> En su intimidad puede encararse "a la certeza de la muerte que aguarda, segura, en camino hacia 'el Dios desconocido' que la azuza y le tienta hasta el final de sus días." <sup>144</sup>

En un grupo de poemas Unamuno se desdobra para quejarse del paso del tiempo y la vejez. En "La ley de gravedad" reflexiona sobre la brevedad de la vida:

Según hacia tu ocaso más te mueves  
más raudos van, de tu vivir testigos  
que te arrancan, cual fieros enemigos,  
al reposo. Si allá en las horas leves

de mocedad marchaban en tortuga,  
hoy descubres la ley que nos aflige  
de gravedad, a tu primer arruga;

(RSL, XVII, 345)

La vejez le da la sensación de que el tiempo marcha más rápido que en su juventud. Según Joyce, en este poema the "acceleration in time experienced by man with the approach of old age is most successfully reproduced."<sup>145</sup> La razón por la que ve al tiempo de esta manera es porque la muerte -el ocaso- está más cercana! Tal vez se le exige que "corra más" para poder llevar a cabo sus planes vitales, para disfrutar de la vida, para huír de la muerte. Sin embargo, "no queda otra fuga/ que ir a parar donde el destino fije."

Con el tú puede Unamuno llevar al presente un estado de ánimo propio de uno de sus yos futuros:

Te vendrá ayer caal se te fué mañana  
y se te enroscarán los eslabones  
y sentirás como tu griste gana  
se te arrece en las mismas desazones!

(C, 1505, 1346)

Lo que "vendrá" no es la muerte, sino el "ayer." Este yo sentirá que el tiempo no marcha hacia delante, sino hacia atrás! Los "eslabones enroscados" de que habla simbolizan la confusión temporal que lo ata al ayer!

El estrago que le produzca la pérdida de la memoria ocasionará la posible pérdida de identidad:

Y dudarás si fuiste o si no has sido,  
si se perdió al comienzo tu ventura,  
si es que el recuerdo es hijo del olvido  
y lo que pasa es lo único que dura.

"El recuerdo es hijo del olvido" porque lo que recuerde provendrá de los eslabones del olvidado ayer. Es "lo único

que dura" porque ni la juventud ni nada de lo que pudo hacer en ella vuelve.

En el poema que sigue también regresará el pasado en el futuro del tú con quien dialoga cuando entre "en el invierno de la vida." Volverá "la triste canción," "los recuerdos peregrinos," "la misma queja, / nueva siempre y siempre vieja." El "canto eterno de pasados dolores" despertará "las íntimas angustias." Todos estos sonidos no se podrán oír más cuando muera:

Y sólo callarán a tus oídos  
viejos ecos perdidos  
de más allá del último confín,  
cuando tú en el invierno de la vida  
tocando en su salida  
entres por fin.

(PS, L, 846-47)

El "más allá" no es la muerte, sino la vida pasada. El tú con quien habla ya habrá entrado en la "salida" de la vida, en la muerte, por lo tanto no podrá oír los "ecos perdidos" de su "más allá." Unamuno expresa bellamente el estado de la muerte y de la nada.

En algunos poemas el poeta se consuela pobremente, eliminando el sentimiento trágico, para admitir la realidad de la nada. En los versos:

Mira bien a los ojos a la Esfinge  
¡que te devore!  
.....  
Mírala bien y cómo se le enciende  
el mirar dolorido ...  
¡vete a hundirte en su olvido!

(C, #1575, 1369)

la "Esfinge" representa la verdad que busca el tú con quien dialoga. Ésta es la nada que se acepta en este poema!

El "mirar dolorido" que le produce se debe a que su respuesta a las preguntas metafísicas que le hará ese tú serán adversas. Del ser no quedará nada, ni siquiera el recuerdo. Quedará hundido en el olvido.

Si se hace preguntas sobre Dios y la nada, la respuesta puede ser como la que da la Esfinge. Por eso le aconseja al tú con quien autodialego que no las haga:

No te des a preguntarte  
preguntas de sin querer;  
mejor harás en callarte,  
que así no hay que responder!

(C, 881, 1200)

Callándose no tiene necesidad de activar la lucha agónica, cuyo resultado puede ser dañino, como en el poema anterior.

El desánimo de Unamuno más de una vez le dictó el silencio. Le hacía sentir "su propia voz como eco, sentir rondar la muerte, dudar de sí mismo."<sup>146</sup> Tal es su entrada en "¡Calla!" y lo expresa precisamente con el desdoblamiento en el tú:

Si la palabra viva  
repites otra vez es sólo un eco,  
y en el eco se muere!!!

(PS, CIII, 918-19)

No vale la pena ni siquiera hablar; ya que de nosotros y de nuestra voz no queda nada:

Ah, las palabras vírgenes  
besos de Dios al corazón! ...  
Oyes? Es el silencio que se queda...  
¡Calla.

Si a veces el callar "consuela" al poeta de la nada,  
en otros momentos dialoga para admitir que echar las pa-  
labras al viento produce tanto -o tan poco alivio- como  
callarse:

Lamento que al aire sale  
aire se te hace y dirás:  
"De nada el quejarse vale!";  
no vale el callarse más.

(C, 1583, 1371)

El tú Miguel

En algunos de los poemas estudiados anteriormente pu-  
diera argüirse que el tú no es sólo el poeta, sino otros a  
quien se dirige. En los que siguen se disipa la duda ya que  
al desdoblarse utiliza su nombre. Lo puede hacer para sen-  
tir compasión por sí mismo:

Pobre Miguel, tus hijos de silencio,  
aquellos en que diste tus entrañas,  
van en silencio y solos  
.....  
y aquellos adoptivos, de bullanga,  
sin padre conocido,  
aquellos que arrancados a la masa  
les prestaste tu nombre,  
éstos son con aplauso y algazara  
recibidos;

(RD, XX, 549-50)

Los "hijos adoptivos" y "de silencio" son sus obras.  
El poeta se queja porque el público sólo ve aquéllas en que  
aparece el hombre externo y no las que muestran al verda-

dero! A los hijos que dió de sus "entrañas" los ve como "mendigos!" Lo mejor de su obra es aquélla que muestra al "auténtico" Unamuno, y éste es el que "mendiga." Mendiga, no en busca de dinero, sino de respuestas existenciales o metafísicas que tienen que ver con Dios.

Vuelve a utilizar su nombre, esta vez para reflexionar sobre su conducta frente al gobierno del rey y de Primo de Rivera! Se pregunta si vale la pena luchar:

Sombras chinescas son esos peleles  
que toman por acción el mero gesto  
de sus muecas; ¿por qué te dueles?

(FP, XXVIII, 689-90)

Tal vez no vale la pena porque no hay remedio frente al futuro de España! La ve como una sombra "que a derretirse va" en su "triste destino."

Se dice que debe mantener su combate cuidando de no "desvelar" el yo íntimo con quien habla:

Guarda, sí, es tu deber, siempre tu puesto;  
mas no vale, Miguel, que te desveles  
ni que en duelos así echés el resto!

Según Zubizarreta, Unamuno "confiesa que le acometía el deseo de abandonar el mundo en general y la política en particular [...]. Sin embargo se reafirmaba en la necesidad de su lucha, aunque pensase que no debía entregarse en exceso a ella!"<sup>147</sup>

En el destierro el desdoblamiento conforta al "pobre Miguel!":

Aquí los desterrados hijos de Eva,  
 fronteros a la mar;  
 esta vida que pasa es una prueba  
 que hay que pasar.

La mar frontera al cielo al que la lumbre  
 cierra del sol;  
 de noche, estrellas, se abre a la quejumbre,  
 al huelgo y al amor.

(C, 73, 971)

La vida se ve como un valle de lágrimas como "prueba" para alcanzar el más allá. Desde esta perspectiva la frontera cobra otro significado. García Morejón la ve como símbolo disémico. "La visión que el poeta tiene del mundo es una visión desde la frontera sentimental de Dios y de la Patria, desde las palpitaciones anímicas del destierro." Guillermo de Torre ve la frontera del mismo modo. Es no "sólo la de la patria, sino 'la frontera del cielo', la linde entre la vida y la muerte, 'leit-motiv' unamuniano."<sup>149</sup>

El símbolo continúa hasta el final del poema, acabado ya el desdoblamiento. La "tierra de su niñez" está cerca de Hendaya. También la fe en alcanzar el cielo de que le habla al "pobre Miguel" es la de sus años de juventud y, como la tierra, "no tiene vejez."

El tú alma

Cuando el poeta le habla al alma o a su corazón, esencialmente dice lo mismo que con las demás clases de desdoblamientos. La diferencia está en que hay menos objetivación: se adentra en lo más íntimo del ser para reflexionar.

El hombre maduro siente que en Bilbao y en su alma

van "cayendo las hojas, / por el otoño rojas." Sabe "que volverá la primavera / pero no la que fue." Por medio de la memoria del tú que es el alma puede consolarse. El pasado no vuelve, pero la idea:

imagen es de lo que fue; lo cuerdo  
no es sino recordar, y así, mi alma  
recuerda lo que fue. Sea tu gloria,  
mientras te quede aliento, la memoria.

(AVE, "Las estradas de Albia," 501-04)

Como en la poesía de Martí, en la de Unamuno el alma puede ser vista como la conciencia del poeta:

voy haciéndote, alma mía,  
mi mujer, mi hija y mi madre,  
mi conciencia,  
mi recuerdo de recuerdos,  
mi esperanza de esperanzas,  
mi poema.

(C, 166, 1002)

Necesita a este tú con quien dialoga para retener los "recuerdos de esperanzas." El "protagonista" habla desde el punto de vista de la razón que necesita la "esperanza" de su alma, que es la fe del pasado en la eternización del ser.

En "Soledad" pone sus sentimientos en el tú que es el alma para mejor expresar su estado interior:

¡Pobre alma triste que caminas sola  
perdida del desierto en las arenas,  
llevando a cuestras solitarias penas  
oscuras, que no brillan con la aureola

del martirio!.....  
.....  
La vida es soledad, sola naciste  
y sola morirás, sola so tierra  
sentirás sobre ti la queja triste

de otra alma que en el yermo sola yerra,  
que al valle del dolor sola viniste  
a recabar tu soledad con guerra.

( RSL, LXXXII, 383)

La "soledad" que lastima el alma del poeta es no sólo la de "estar solo en compañía." Es además la que siente el ser que en el "desierto en las arenas" no halla alivio a sus "penas oscuras." La soledad de que se queja es la producida por la falta de Dios. Por eso es que tapa el vacío "con la guerra," o sea, con el sentimiento trágico, con la lucha entre la razón y el alma o el corazón. El único consuelo que siente en este "valle del dolor" es que hay otros que sufren como él. Joyce observa que "'Soledad' expresses the thought that the soul is a lonely wanderer through life, and that it must struggle to redeem its loneliness of other souls."<sup>150</sup> La lucha que menciona Joyce también es la "guerra" de que hablamos anteriormente.

Cuando lo enferma la guerra, el yo "contemplativo" busca el sueño en un poema que Juan Ramón ha visto como "Bécquer puro.":<sup>151</sup>

Duerme, alma mía, duerme,  
duerme y descansa,  
duerme en la vieja cuna  
durmiendo pasa;  
¡duerme!

(P, "Duerme alma mía," 232)

El alma sueña "que hay un mañana" después de la muerte. En

este poema "la idea de dormir [...] surge] primero como obediendo a un puro deseo de huida de la guerra de los sueños malos de la razón y del mundo!"<sup>152</sup> El poema es como una canción de cuna en la que progresivamente parece lograr la huida de su alter ego por medio del sueño. Sin embargo, la razón sigue despierta. El poeta se pregunta si ha podido vencer a su alma:

Ya se durmió en la cuna  
de la esperanza!!!  
se me durmió la triste!!!  
¿Habrá un mañana?  
¿Duerme?

Generalmente el sueño ocurre de noche. No es de extrañarse, entonces, que la luz del día se asocie con la razón. En muchos poemas el poeta percibe la polaridad luz-oscuridad o luz-agua. En "No busques luz, mi corazón, sino agua" dialoga con un tú que a veces es alma y otras veces, corazón, para prevenirlo de que huya de la luz y beba "la verdad que a oscuras fluye de la eternidad." El agua "de los abismos" es la interior, la del intra-hombre:

allí donde no llegan del invierno  
los temporales,  
ni llegan cataclismos,  
allí están las visiones cardinales!

(P, 260-2)

No es el agua sinónimo de conocimiento, de "lumbre," sino de la intuición conque el sediento corazón -o alma- palpa a Dios en soledad. Según Everett Ward Olmsted en una carta que sobre el poema escribe a Unamuno, "la verdad no se

revela más que en la solicitud y en el silencio, lejos del mundo inquieto y bullicioso." <sup>153</sup> María Zambrano afirma que el "espíritu, pues, vuelve a sí mismo -se diría que solo entonces es sí mismo de verdad, uno con el alma, y se adentra, se esconde en el abismo de la divinidad que es regazo, regazo obscuro, y allí bebe la verdad que fluye de la eternidad; la eterna verdad que es la vida." <sup>154</sup>

En "La virgen del camino" el tú-alma aparece "sin hogar", durmiendo "al hostigo a cielo raso" con "fe de una esperanza ciega" que encontró una noche durmiendo el "sueño divino" bajo los ojos de la virgen de la ermita. Para aliviar su condición presente, aconseja:

Ese cielo, tu padre, que te niega  
paz y reposo, bríndate al ocaso  
roja torre de nubes en que el vaso  
que ha de aplacar tu sed al fin te entrega.

(RSL, CXVI, 405)

El agua que le brinda el cielo puede ser "otro sueño divino" que adormezca la razón, pero más bien es posible que sea la muerte; no la nada machadiana, la "copa de sombra" que bebe Abel Martín, sino la inmortalidad que finalmente aplacará su sed.

El tú corazón

En muchos casos el poeta se dirige a su corazón para lamentarse de la política del gobierno español o para expresar sentimientos por España desde el destierro. A pesar de que algunos críticos -y aun Unamuno- hayan dudado de

la autenticidad del papel que jugaba, ya vimos anteriormente que sentía verdadero amor por su patria. Aunque su estilo era diferente al de José Martí y no haya dedicado casi toda su obra a la patria, era a su manera tan patriota como el cubano y en el fondo quería lo mismo: libertar a su tierra. En el comentario a uno de los sonetos que escribe en París se queja de que a pesar de que "nadie ha hecho en España más política, más opinión política" que él, le "negaban el sentido político los profesionales de la politiquería, aquellos para quien la política no es más que electorería." Metafóricamente siente llagas como las que sintió Martí en el presidio; se las atribuye al tú que es su corazón:

¡Ay, pobre corazón, no eres de cera  
mas te tienen llagado con el brete  
forjado con sus hierros de carrera!

(FP, XCV, 732)

Igual que José Martí don Miguel sufría la inactividad del destierro. Lo mismo que él sentía que luchaba solo. Había momentos en que necesitaba desdoblarse para tratar de olvidar su futilidad:

No, te lo digas ni a ti mismo, calla,  
corazón, callate, causa perdida  
hace el empeño de tu pobre vida,  
y es un lento suicidio tu batalla.

(FP, LXXXIV y LXXXV, 726-27)

Tenía "el empeño de no apartarse de su esperanza porque lo amenaza [ba] un nihilismo radical."<sup>155</sup> Por esta razón mandaba

dormir al corazón:

duérmete aquí, sobre un extraño suelo,  
entre otros hombres que se creen felices,  
duérmete, corazón, mata el desvelo.

Sin embargo, se daba cuenta que no podría ser feliz ya que  
al dormir soñaría, y no sería el "buen sueño" sino, más  
bien, una pesadilla:

No soñarás la noble, civil guerra,  
sino de banderizos la guerrilla;  
no la honra de luz, la negra honrilla;  
no hazañas leoninas, vida perra.

Cambia de parecer dentro del poema y acaba el desdoblamiento  
pasando del tú al yo para pedirle a Dios que le mate el  
sueño. Esto puede simbolizar varias cosas: el sueño que  
pide para el corazón o para él es la vida, ya que en el  
terceto anterior expresa que "La vida es sueño." También  
podiera ser el sueño de su heroísmo o de ver a su España  
libre, ya que sin él quizá podría ser tan feliz como los  
"otros hombres que se creen felices" en el "extraño suelo."

El frío de París provoca el desdoblamiento del poeta  
y suscita nostálgicos recuerdos de su España, del brasero  
de su casa en Salamanca, junto al cual posiblemente medi-  
taba sobre la nada:

Corazón, nunca has sido tú cobarde;  
esas hojas te anuncian los primeros  
hielos de aquí, en París, ¡oh los braseros  
donde el rescoldo entre cenizas arde!

.....  
noches en que sentí sobre mi frente  
la mano del Señor que de la nada

¡me iba exprimiendo el sueño que no miente!

(FP, LXXXVI, 727)

En Hendaya vuelve a recordar el hogar que dejó en España. El color de la sangre del corazón tiñe simbólicamente sus visiones y el campo. En la estrofa:

Corazón, corazón, cepa de brasa,  
deja que te sazone azul sereno;  
¡ay del hogar en que prendió la casa  
y con ella el granero!

(C, 711, 1161)

la "cepa de la brasa" simboliza la herida del desterrado sin "casa" y sin "granero." Existe la posibilidad de que el "azul sereno" la "sazone" debido a la cercanía de Hendaya a España.

Por medio de la anáfora el poeta le hace a su corazón una serie de preguntas:

¿Dónde reposaras, corazón mío,  
corazón de mi España, dime, dónde?  
¿Dónde la fuente de tu afán, se esconde  
y en el lago para de tu sangre el río?  
.....  
¿Dónde esa copa con el cielo topa?  
¿Dónde has de ser lo que al hacerte fuiste?  
¿Dónde en el sueño, al fin, tu fin se arropa?

(FP, LXIX, 716)

La razón quiere saber que hay en el más allá. El poema es toda una bella interrogación retórica que "establece una lucha dentro del poeta."<sup>156</sup> Veres d'Ocon ofrece el poema como "monodílogo [...]" desdoblamiento de su ser con un afán polémico y moral, [...]"enumeración agónica [...]" pura pre-

gunta [...] que no tiene respuesta, porque en el silencio se da la polémica plena." <sup>157</sup>

La repetición del interrogativo "dónde" en el último terceto no solo compendia el soneto, sino que además ejemplifica la desesperación del poeta al no recibir las respuestas del corazón, a pesar de que sabe que no las hay.

En el cuarto soneto de "En horas de insomnio," el poeta necesita desdoblarse para consolarse. Intuye el triunfo de la incógnita de la nada para sí y para los demás. La tierra quedará "convertida en cementerio de civilizaciones" y "sin principio, sin fin y sin objeto": "Cruzará, vanidad de vanidades, / muerta, la soledad de soledades (PS, LXXIX, 881). Por el momento, sólo la lucha por la inmortalidad puede servirle de apoyo espiritual:

mas entretanto, corazón, pelea  
por esa vanidad; tal vez la idea  
logre aplacarte, corazón inquieto.

En un artículo que apareció el 29 de mayo de 1911 en Los Lunes de El Imparcial, Unamuno explica el significado del terceto cuando afirma: "Sí; a ver si duerme el corazón a la sombra de la idea; a ver si duerme y si sueña." <sup>158</sup>

En un bello poema Unamuno se desdobla para expresar los componentes del corazón y lo que sucede cuando la razón penetra y le hiere:

Con sueños estás tejido,  
corazón;  
tu tela suelta un gemido

al rasgarla la razón!

(C, 1376, 1311)

Dios "tejió" la tela. Su cantar "de la muerte" era "del despertar," o sea, si hay "despertar" una vez que se deja de vivir, existe la vida después de la muerte: la inmortalidad es el sueño del corazón!

En otro lugar siente el júbilo de la muerte y desea contagiar a su corazón:

Alegrate, corazón,  
que ya te llega la tarde,  
que ya te viene el descanso,  
que ya el sueño va a cunarte.

Alegrate, corazón,  
se te va a pasar la sangre,  
se te va a ir a las entrañas  
de la Santísima Madre.

(C, 288, 1040)

La tarde es un símbolo que precede a la noche que traera "el descanso" permanente. Los últimos versos cambian el tono optimista del poema y, con los puntos suspensivos, dan la sensación de la posibilidad de la nada:

Dios te espera para hartarte  
de hondo reposo ¡qué sueño!  
si jamás te despertases ...!

La mayoría de las veces la calma se da en forma del buen sueño, en pocas ocasiones ocurre la ruptura del balance entre la razón y el corazón a favor de éste. El resultado es tan dañino como cuando domina la razón. El poeta se desdobra

para sosegar el corazón:

Despacito; que se duerma  
mi cabeza, que esta enferma  
de soñar;

arrebujate en el pecho,  
mira que viene de acecho  
a esperar.

Despacito; paso a paso,  
sin latir; loco, al acaso,  
corazón;

despacito; no te irrites;  
despacito; no me quites  
la razón.

(C, 1177, 1267)

El "dormir" que pide para la cabeza está exento de sueño. No es que quiera que domine la razón, que dice que no hay inmortalidad. Simplemente, quiere descansar. No desea que el sonido del latir del corazón la despierte. A menudo sufre porque la razón rasga la tela del corazón; aquí sucede todo lo contrario.

En los dos poemas que siguen Unamuno trata de anticipar la muerte. El primero es una premonición exacta de las circunstancias en que moriría. Por medio del desdoblamiento se sitúa fuera de la descripción para poder sentir su visión objetivamente:

Se acerca tu hora ya, mi corazón casero,  
invierno de tu vida al amor del brasero  
sentado sentirás,  
y tierno derretirse el recuerdo rendido  
embalsamando al alma con alma de olvido  
de siempre y de jamás...

(RP, XIII, 750)

La hora que se acerca, el invierno y la pérdida del recuerdo apuntan a la muerte futura. Al parecer, después de la vida viene la nada ya que el alma queda embalsamada "de olvido" en el espacio atemporal de "siempre y jamás". El poeta no se contradice cuando expresa que el corazón "despertará" en la otra vida. No se trata de continuar viviendo como inmortal, ya que será "por debajo del sueño/ sin llegar a gustar la carne de tu empeño." Constantemente hemos visto cómo el corazón se empeña en "encarnar" en el más allá. Aquí no podrá "gustar" de su vehemente deseo.

También con el desdoblamiento se da otra visión de la muerte:

Cállate aquí, que te oiga los latidos,  
pasos del corazón;  
pero fuera ... al sereno ... esos ladridos?  
de que? dime qué son...

(C, 621, 1137)

Necesita palparse como vivo con el sonido del corazón. Los ladridos presagian el misterio de la muerte que se acerca poco a poco dentro del espacio y tiempo del poema:

El peso del vacío me levanta  
y el piso se me va ...  
arrímate más... la noche canta ...  
pronto no cantará ...

En el poema anterior la visión se daba en un futuro posible del alter ego. Aquí el poeta la percibe en su presente. "El ansia de saber de la muerte, del después de la muerte, del único hecho de la existencia que no admite reiteración hace que Unamuno trate de anticiparla imagina-

tivamente, trate de vivirla."<sup>159</sup> El visionario no ha muerto. La presencia del corazón con el que dialoga le asegura de ello. La experiencia de la subida post-mortem termina con los versos: "Cállate que ya sube del abismo/ el silencio final..."

Continuando el desdoblamiento manda al corazón que no hable para poder ver la parte más importante de su visión en "el silencio final." Con la reticencia se llega al máximo del crescendo emotivo y se indica que lo que buscaba la curiosidad del poeta era el conocimiento de la "cuestión única." No sabemos cuál fue el resultado de su indagación. Lo más probable es que tampoco él lo sepa.

#### El autodiálogo

Se ha dicho que Unamuno autodialoga o "monodialoga" en su poesía.<sup>160</sup> El "autodiálogo que aquí nos interesa es aquel en que aparecen dos colocutores que se "tutean." En nuestro estudio casi siempre hemos observado la existencia de un yo que era base de todo desdoblamiento. En este apartado no sabemos cuál es el yo inicial y cuál el doble. El diálogo se destaca tipográficamente con el guión.

Autodialogar es una forma de pensar<sup>161</sup> y ocurre en la soledad. Con el autodiálogo se exponen diversas ideas, "actitudes opuestas y aun contradictorias."<sup>162</sup> Expresa "la escisión del ser, del alma en desasosiego y perpetua polémica consigo mismo, empeñada en conciliar los contrarios."<sup>163</sup>

Por lo menos consuela al autor.<sup>164</sup>

El termino "monodialogo" proviene de su prosa especialmente de Monodialogos (1892-1936), donde "toda esta galería de dialogantes más o menos entreverados, son el mismo Unamuno de carne y hueso."<sup>165</sup> Uno de ellos comienza de la siguiente manera:

-¿Cómo vamos de elecciones ...!  
 -Mal, señor don Miguel, muy mal. Nunca logro decidirme hasta que llegado el momento me deciden.<sup>166</sup>

En otro lugar se desdobra Unamuno cuando lo acusa un amigo de "piratería literaria." Su contestación es irónica. "Estuve a punto de decirle que era un incomprensivo, pero como este mi amigo es una buena persona y suele hablar muy bien de mí y hasta me hace el artículo, me abstuve, por cariño y por cálculo, de darle un disgusto así."<sup>167</sup>

Muchas veces el poeta no encuentra nada que decir con su yo. Por esta razón se desdobra, dando lugar, no a la meditación, sino a la reflexión, al diálogo. Busca a dos yos que sean capaz de llevar a cabo lo que él no puede:

-Canta!  
 -Y qué diré?  
 -No importa;  
 pide cuerpo la canción ...  
 -¿Y si es que la letra aborta?  
 -Pura voz del corazón ...  
 -habla aunque nada digas.

(C, 1055, 1240)

El resultado del desdoblamiento es positivo, sin embargo, ya que -volviendo al sentimiento trágico de la vida-

no decir nada es lo exactamente opuesto a la razón, y:  
 "-vida y razón, enemigas,/ en brega hacen creación."

En este autodiálogo, como en muchos de los que siguen, el poeta trata de conciliar dos opuestos al no tener las respuestas del más allá para aliviarle el dolor que le produce la duda.

El mismo conflicto se presenta a continuación:

- Como creer: creo, pero...
- Pero? No basta creer?
- Hace ya tanto que muero ...
- Esperar es aprender!
- Esperar es lo que quiero ...
- Así se aprende a querer!

(C, 754, 1171)

La variante aquí es que el poeta siente la necesidad de desdoblarse en dos "creyentes". El primero cree. Sin embargo, algo lo mata. Lo más posible es que sea la misma duda que hace sufrir al protagonista de "Mi buitres." Está cansado de esperar sin recibir respuestas que lo satisfagan. Unamuno busca consuelo en las palabras del segundo dialogante cuyo modo de vida es paradójicamente la vaga promesa de que esperando "se aprende a querer"; lo que metafóricamente se podría traducir en "muriendo se aprende a querer", ya que de eso muere.

En otro poema, parece que hablan el yo que no cree y el que Blanco Aguinaga ha llamado "contemplativo":

- Por qué Todo y por qué no Nada?
- Bien, y por qué el por qué?
- Sufro la vida en la estacada...

-Calla, vive y ten fe.

(C, #1075, 1245)

El primero se hace preguntas demasiado peligrosas porque las respuestas podrían destruir el balance entre la razón y el corazón. La única solución que puede ofrecer el doble es que su alter ego sea como él, mudo, "contemplativo," lleno de fe pascaliana.<sup>168</sup>

En el poema que sigue es mutuo el desentendimiento entre los dobles:

-Chirp, chirp, chirp...-Pues no te entiendo...

-Chirp, chirp, chirp, que el sol salió...

-Yo también, y voy viviendo;  
otro día que volvió...

-Chirp, chirp, chirp, me voy de caza  
de mosquitos y a volar!

-Espera, apuro esta taza  
de leche y vuelta a soñar!

(C, 1193, 1271)

Muy pocas veces resulta que un animal hace de doble. Aquí los alter egos no vienen de afuera, como parece. Están en la soledad íntima del ser y, como en el caso del buitre son símbolos monosémicos. El sol representa la claridad, la inteligencia, la razón y todo lo que ella implica. Es de día cuando la razón domina. El programa vital del yo "activo" o "agónico" se reduce a quehaceres sin importancia: se alimenta de mosquitos; pero puede representar una alegría o satisfacción producida por el despertar del alma, "una garantía de permanencia en las

realidades temporales."<sup>169</sup>

Para el doble la luz carece de sentido. Podríamos calificarlo -para mejor comprenderlo- de yo nocturno. "El sueño se da en la noche, cuando la razón está adormecida." <sup>170</sup> Aquí es de día, pero la barrera comunicativa entre los dos hace posible que el uno no intervenga en los planes del otro. La única función de este yo es -usando la terminología de Blanco Aguinaga- soñar el "buen sueño" que lo cobija y lo protege del mundo de la razón. En él se ansía la quietud, la maternidad, la eternidad, etc.<sup>171</sup> El sueño es sinónimo de vida, ya que sin él no existiría el doble. "Many times soñar means to live for he feels that life is to dream oneself." <sup>172</sup>

A veces el diálogo se da entre un yo que no puede creer y "la fe". Parecería que no hay desdoblamiento ya que ésta reside fuera de la persona; sin embargo la fe con quien cambia de parecer es la suya y está dentro de él. Además, él mismo pone el desdoblamiento en relieve: "-Y tú crees?- Me lo preguntas?/ Me lo pregunto a mí mismo...!" (C, 1623, 1382). El problema sigue siendo el mismo que en otros poemas. La perspectiva es otra. El dudador le pide al otro que crea por él: "-cree tú por mí que no creo." Esto significaría conciliación de la lucha agónica,<sup>173</sup> el fin de la duda y la definitiva creencia en la nada por parte del

dudador. A la vez representa la apuesta pascaliana:

-Cree tú por mí que no creo,  
y en ti vivire, si vivo  
después de vivir!!!

El consejo que le da su alter ego "-Espera!", el mismo del poema #754 es casi una súplica para que no se dé por vencido en la lucha, para que continúe creyendo. Cuando le dice que rebusque en su "seno al niño" quiere decir, en otras palabras, que busque al yo que una vez tuvo fe. El yo "agónico" necesita un alivio inmediato y propone una medida más drástica: "Cúname!!! haz que me duerma!!!," lo que equivale a "desnacer," volver a la juventud dorada.

## Notas

- 1  
Poema #939 del Cancionero en Obras completas, VI (Madrid: Escelicer, 1969), 1213. En adelante se darán entre paréntesis y al final del poema el título del libro de poesía que proviene de esta obra, el título del poema, o su número subrayado y, el número de la página: C, 939, 1213. Las abreviaciones usadas serán las siguientes: P=Poesías; RSL=Rosario de Sonetos líricos; AVE=Andanzas y visiones españolas; RDD=Rimas de dentro; T=Teresa; FP=De Fuerteventura a París; RD=Romancero del destierro; C=Cancionero. Diario poético.
- 2  
Del sentimiento trágico de la vida, Obras completas VII (Madrid: Escelicer, 1969), 136.
- 3  
M. Fernández Almagro, "La poesía de Unamuno," Insula, 14 (1947), 1.
- 4  
Prólogo a San Manuel Bueno, Mártir y tres historias más, Obras completas, II, (Madrid: Escelicer, 1967), 1122-23.
- 5  
José Luis Aranguren, "Personalidad y religiosidad de Unamuno," La Torre, 35-36 (1961), 242-44.
- 6  
Paulino Garagorri, "De Unamuno y sus virtudes actuales," Cuadernos (París), 59 (1962), 5.
- 7  
S. Harriet Stevens, "El Unamuno múltiple," Papeles de Son Armadans, Sept. 1964, 254.
- 8  
François Meyer, La ontología de Miguel de Unamuno, versión castellana de Cesáreo Goicochea (Madrid: Gredos, 1962), 17.
- 9  
II, 496.

10

"El desinterés intelectual," De mi vida, Obras completas, VIII (Madrid: Escelicer, 1970), 286-87.

11

Diario íntimo, VIII, 843.

12

Unamuno es el primero en verse como religioso. De sus Poesías dice: "Son mi religión, y mi religión cantada y no expuesta lógica y razonadamente." "Mi religión," Mi religión y otros ensayos breves, Obras completas, III (Madrid: Escelicer, 1968), 262. Agustín Esclasans lo ve como "el más grande poeta auténticamente religioso de España." Miguel de Unamuno (Buenos Aires: Editorial Juventud Argentina S.A., 1947), 149. Morejón y Zubizarreta admiten su religiosidad -el último lo llega a insertar definitivamente en el cristianismo en el año 1897 en "La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897," Cuadernos Hispanoamericanos, 106 (1958), 7-35. Sánchez Barbudo lo acusa de farsante por haber literaturizado su tragedia buscando el aplauso. Lo llega a calificar de ateo en Estudios sobre Galdos, Unamuno y Machado (Madrid: Guadarrama, 1968), 75-78. Entre la legión que ha atacado esta posición están Zubizarreta, Morejón, José Luis Abellán en Miguel de Unamuno a la luz de la psicología (Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1964), 141, y Blanco Aguinaga quien acusa a Barbudo de "fijarse sólo en el ateísmo de Unamuno." "Interioridad y exterioridad en Unamuno," Nueva Revista de Filología Hispánica, 7 (1953) 699: Para este crítico la "farsa de que se acusó él mismo y en la que han creído algunos de sus comentaristas" es la íntima contradicción provocada "por la lucha entre el corazón y la cabeza." El Unamuno contemplativo (México: El Colegio de México, 1959), 288.

13

Kathelen Mary Joyce, "Don Miguel de Unamuno: Poetry of conflict," Tesis doctoral de la Universidad de Wisconsin, 1944, 204-12.

14

Manuel Alvar López, Unidad y evolución en la lírica de Unamuno (Ceuta: Colección Aula Magna, 1960), 43.

15

Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid: Editorial Gredos, 1970), I, 205.

16

Ibid., 205.

- 17  
 Julián Marías, Miguel de Unamuno (Madrid: Espasa Calpe, 1971), 23-24.
- 18  
 "Soledad," Otros ensayos, Obras completas, I (Madrid: Escelicer, 1966), 1253.
- 19  
Diario ..., VIII, 824.
- 20  
 Bousño, 206.
- 21  
 "Autorretrato," De mi vida, VIII, 212.
- 22  
 "Días de limpieza," Ibid., 298.
- 23  
Como se hace una novela, VIII, 734.
- 24  
 Ricardo Gullón, "La novela personal de don Miguel de Unamuno," La Torre, 35-36 (julio-diciembre, 1961), 107.
- 25  
 José María Monner Sans, "Unamuno, Pirandello y el personaje autónomo," La Torre, 35-36 (julio-diciembre, 1961), 402.
- 26  
 En Obras completas, V (Madrid: Escelicer, 1968), 679.
- 27  
 Pedro Laín Entralgo, Teoría y realidad del otro, (Madrid: Revista de Occidente, 1961), I, 151-52. Zubizarreta señala que "Unamuno busca desesperadamente ser uno en la vida concreta terrestre, unidad viviente que postule continuidad, que alcance la inmortalidad." En Unamuno y su novela, 304. Según Iris Zavala, "siente Unamuno en su tablado, en su escenario íntimo, que su conciencia está dividida en el interior de ella misma porque la contradicción es su esencia. Y Unamuno desea reconciliar los términos que el hombre interior y el exterior, y la parte y el todo se unan." Angustia y búsqueda del hombre en la literatura (México: Cuaderno

de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1965), 94. Para Samuel Putman el problema moderno "se trata de la lucha a vida o muerte por 'mantener unida a nuestra personalidad', por evitar su desintegración." "Unamuno y el problema de la personalidad," Revista Hispánica Moderna, 2 (1935), 105.

28

El otro, V, 709.

29

Jorge Enjuto, "Sobre la idea de la nada en Unamuno," La Torre, 35-36 (1961), 267. Harriet Stevens se hace las mismas preguntas y llega a la conclusión de que en más de una ocasión prefiere al yo que "quiere ser." El Unamuno múltiple, 272. Sin embargo ello no quiere decir que aquél que prefiera en un momento dado sea el auténtico.

30

Ricardo Gullón, Autobiografías de Unamuno (Madrid: Gredos, 1964), 171.

31

Garagorri, 6.

32

Stevens, 255.

33

Ibid., 273.

34

Frank Sedwick, "Unamuno, the Third Self, and 'Lucha,'" Studies of Philology,

35

Hipolito Fernández Pelayo, El problema de la personalidad en Unamuno y San Manuel Bueno (Madrid: Editorial Mayfe, 1966).

36

Aranguren, 241.

37

Aurora de Albornoz, La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio de Machado (Madrid: Gredos, 1968).

- 38  
Jean Cassou, "Don Miguel viviente," La Torre  
(julio-diciembre, 1961), 90.
- 39  
Artemio Heatontimorumenos, II, 877.
- 40  
Prólogo a Tres novelas ejemplares y un prólogo, II,  
973.
- 41  
"Sobre la consecuencia, la sinceridad," Otros  
ensayos, II, 897.
- 42  
VIII, 132.
- 43  
Para García Morejon, el "concepto unamuniano de la  
Palabra es el que se forja [...] en su sentido religioso  
de la vida y de la muerte. El poeta arranca de la palabra  
para levantarse a Dios." Unamuno y el Cancionero. La  
salvacion por la palabra (Sao Paulo: Faculdade de Filosofia  
'e Ciecias' e Letras de Assis, 1961), 172.
- 44  
"Adentro," Otros ensayos, I, 948.
- 45  
Ibid., 948. El concepto de la sucesión del yo no  
es original en la literatura. Por ejemplo, Luis Urbina  
dice en 1909 que "no somos los mismos; vamos siendo otros,  
conforme vivimos, otros que se parecen entre sí, que lle-  
van una característica, una peculiaridad, una semejanza  
que los une." Cuentos vividos y crónicas soñadas (Méjico:  
Editorial Porrúa, S.A., 1946), 206. Lo original en  
Unamuno es el uso y literaturización del concepto.
- 46  
"De la correspondencia de un luchador," Mi religión  
y otros ensayos, III, 270.
- 47  
"En mi viejo cuarto," De mi vida, VIII, 262.
- 48  
"Conversación segunda," Soliloquios..., III,  
379.

- 49  
García Morejón, 117.
- 50  
F. Fernández Turienzo, Unamuno, ansia de Dios y creación literaria (Madrid: Ediciones Alcalá, 1966), 184.
- 51  
Fernández Pelayo, 56.
- 52  
Diario íntimo, VIII, 819.
- 53  
"Del primer firmante," De mi vida, VIII, 229.
- 54  
"Dos mercados," Paisajes del alma, I, 596.
- 55  
"Pepachu," De mi vida, VIII, 356.
- 56  
Fernández Turienzo, 189.
- 57  
Meyers, 55.
- 58  
García Morejón, 158.
- 59  
Escalasans, 180.
- 60  
Ernesto Veres d' Ocon, "El estilo enumerativo en la poesía de Unamuno," Cuadernos de Literatura, enero a junio de 1949, 118.
- 61  
Ibid.
- 62  
Marías, 206.
- 63  
Birute Ciplijauskaite, La soledad y la poesía española contemporánea (Madrid: Insula, 1962), 64.
- 64  
Federico de Onís, "Introducción al homenaje de don Miguel de Unamuno," La Torre, 35-36 (1961), 16.

- 65  
Howard T. Young, The Victorious Expression (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1964), 29. Según Iris Zavala, leyendo los poemas del Cancionero la figura de un Unamuno derrotado, vacilante va cobrando forma." Angustia y búsqueda ... 157.
- 66  
Martin Nozick, Miguel de Unamuno (New York: Twayne Publishers, Inc., 1971), 23.
- 67  
Como se hace ..., VII, 747.
- 68  
"Conversación segunda," Soliloquios y conversaciones, III, 378.
- 69  
"Soledad," I, 1252.
- 70  
Ibid., 1253.
- 71  
"Conversación segunda," ..., III, 378.
- 72  
Ricardo Gullón, "Unamuno y su Cancionero," Unamuno a los cien años (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1957), 22.
- 73  
Tulio Montalban y Julio Macedo, II, 957.
- 74  
"La lanzadora del tiempo," De mi vida, VIII, 497.
- 75  
Como se hace ..., VIII, 758.
- 76  
"Nicodemo el Fariseo," La agonía del cristianismo, VII, 369.
- 77  
Diario íntimo, VIII, 828.
- 78  
Ibid., 841.

- 79  
"La soledad de la niñez," Ensayos erráticos a lo que salga, VII, 1449.
- 80  
Cómo se hace ..., VIII, 758.
- 81  
García Morejón, 68.
- 82  
Ibid., 165. Por esta razón la palabra es lo que forja [...] su sentido religioso de la vida y de la muerte", Ibid., 172.
- 83  
Aranguren, 244.
- 84  
Sanchez Barbudo, Estudios ..., 229.
- 85  
Ibid., 287.
- 86  
Zubizarreta, Unamuno en su nivola, 250-51.
- 87  
Ibid., 255.
- 88  
Blanco Aguinaga, El Unamuno contemplativo, 97, 104 y 145.
- 89  
Gullón, "Unamuno y su Cancionero," 22.
- 90  
En un poema de Ismaelillo en la página 109 de Poesías completas, también José Martí se sintió hijo de su hijo. Para el cubano el consuelo no está en "desnacer" sino en "renacer" ya que el hijo le ayuda a unificarse para darle tregua a su combate: "¡Hijo soy de mi hijo! / ¡El me rehace!"
- 91  
Blanco Aguinaga, El Unamuno contemplativo, 99.
- 92  
José Ortega y Gasset, Historia como sistema (Madrid: Revista de Occidente, 1970), 37.

- 93 "Nicodemo ...", VII, 371.
- 94 "El silencio de la cima," Andanza y visiones españolas, I, 357.
- 95 "Nuestros yos ex-futuros," De mi vida, VIII, 490.
- 96 Ibid., 492.
- 97 Carta del 29 de enero de 1926 a Jean Cassou. Cita-  
do por Manuel García Blanco, "Aspectos biográficos de  
Unamuno" en Unamuno a los cien años (Salamanca: Uni-  
versidad de Salamanca, 1967), 110.
- 98 "Nuestros yos ex-futuros," VIII, 491.
- 99 Prólogo a Teresa, VI, 559.
- 100 Albornoz, La presencia ..., 295.
- 101 Stevens, 266.
- 102 Albornoz, 294.
- 103 Fernández Pelayo, El problema de la personalidad...,  
77.
- 104 "Días de limpieza," De mi vida, VIII, 298.
- 105 Diario ..., VIII, 822.
- 106 Ibid., 822.
- 107 Ibid., 821.

- 108  
Ibid., 873.
- 109  
Citado por Hernán Benítez, El drama religioso de Unamuno (Buenos Aires: Universidad, Instituto de Publicaciones, 1949), 261.
- 110  
Epistolario a Clarín (Madrid: Ediciones Escorial, 1941), 87.
- 111  
Ibid., 104. El subrayado es mío.
- 112  
Otros ensayos, I, 924.
- 113  
"Nuestro yo y el de los demás," Monodialogos, V, 1101.
- 114  
"Yo, individuo, poeta, profeta y mito," De mi vida, VIII, 478.
- 115  
Como se hace ..., VIII, 734.
- 116  
Ibid., 745.
- 117  
"Nicodemo ...," VII, 371.
- 118  
El espejo de la muerte, II, 519.
- 119  
Tulio Montalban ..., II, 959.
- 120  
Lain, Teoría ..., II, 136.
- 121  
Patrick Cruttwell, "Makers and Persons", The Hudson Review, 4, (Winter 1959-60), 497.
- 122  
Gullón, "La novela personal de don Miguel de Unamuno," 98.

- 123  
Abellán, Miguel de Unamuno a la luz de la psicología, 147.
- 124  
Sanchez Barbudo, Estudios ..., 219.
- 125  
104! Fernández Turienzo, Unamuno, ansia de Dios...,
- 126  
Young, The Victorious Expression, 13.
- 127  
Zavala, La angustia ..., 100.
- 128  
Gullón, Autobiografías ..., 326-27.
- 129  
Ortega y Gasset, Historia como sistema, 39.
- 130  
Meyers, La ontología ..., 75-76.
- 131  
Paul Ilie, "Moral psychology in Unamuno" en Barcias y Zeitlin, Unamuno, creator and creation (Los Angeles: University of California Press, 1967), 77.
- 132  
Lain, Teoría..., I, 295-319.
- 133  
Jorge Luis Borges, "Inmortalidad de Unamuno," Sur, 28 (enero 1937), 92.
- 134  
José Rubias Barcias, "Unamuno the Man," en Barcias y Zeitlin, Unamuno, creator and creation, 4.
- 135  
"Personalidad y sinceridad en un monodialogo de Unamuno," presentado por Diego Catalán en Studia Philologica, 1 (1960), 347.
- 136  
Blanco Aguinaga, El Unamuno contemplativo, 17.

- 137  
Cassou, "Don Miguel viviente," 91.
- 138  
Nozick, Miguel de Unamuno, 72.
- 139  
"Soliloquio," Soliloquios y conversaciones, III,  
397-98.
- 140  
Ibid., 403.
- 141  
Prologo al Cancionero, VI, 948.
- 142  
Joyce, 166.
- 143  
García Morejón, Unamuno y el Cancionero ...,  
84.
- 144  
María Teresa Babín, "Unamuno, hombre de humanidad,"  
La Torre, 5 (1954), 134.
- 145  
Joyce, 78.
- 146  
Sánchez Barbudo, Estudios ..., 188.
- 147  
Zubizarreta, Unamuno en su nivola, 175.
- 148  
García Morejón, 65.
- 149  
Guillermo de Torre, "Unamuno, poeta y su  
cancionero poético," Insula, 87 (marzo de 1953), 1.
- 150  
Joyce, 151.
- 151  
Ricardo Gullón, Conversaciones con Juan Ramón  
Jiménez (Madrid: Taurus, 1958), 70.

- 152  
138! Blanco Aguinaga, El Unamuno contemplativo,
- 153  
En Manuel García Blanco, Don Miguel de Unamuno y sus poesías (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1954), 73!
- 154  
María Zambrano, "La religión poética de Unamuno," La Torre, 35-36 (1961), 225!
- 155  
Armando Zubizarreta, Unamuno en su nivola, 57!
- 156  
Veres d'Ocon, 125!
- 157  
Ibid., 125!
- 158  
Citado por Manuel García Blanco, Don Miguel de Unamuno y sus poesías, 181!
- 159  
Veres d'Ocon, 122!
- 160  
"A lo largo de 1755 poemas monólogo, más bien, diálogo consigo o -y casi es igual- con Dios." Gullón, "Unamuno y su Cancionero," 22!
- 161  
Meyers, 108!
- 162  
Manuel García Blanco, "Los monodialogos," introducción al tomo V, de Obras ..., 123!
- 163  
Gullón, Autobiografías ..., 316!
- 164  
Gullón, "Unamuno y su Cancionero," 22!
- 165  
García Blanco, "Los monodialogos," 123!

166  
929. "Elecciones y convicciones" en Monodialogos, V,

167  
"Conversación primera" en Soliloquios y Conversaciones, III, 372. También los personajes autodialogan, como en el caso de don Sañdalo el jugador de ajedrez y Joaquín en Abel Sánchez.

168  
Citando a Pascal, dice Unamuno, es la fe en que es "Dios sensible al corazón, no a la razón." Es una apuesta; si se cree, "¿qué tenéis que perder?" La agonía del cristianismo, VIII, 346. Esta es la fe del tonto Blasillo y es la que recomienda el párroco don Manuel para su aldea de Valverde de Lucerna.

169  
78. García Morejón, Unamuno y el Cancionero ....

170  
Ibid., 76.

171  
135. Blanco Aguinaga, El Unamuno contemplativo,

172  
Joyce, 46.

173  
Ofreciendo este poema como ejemplo, dice García Morejón que la substancia temática del Cancionero no está en la fe, sino en la lucha para conciliar la antinomia fe-razón, corazón-cabeza, que representa la lucha para alcanzar la inmortalidad. Unamuno y el Cancionero, 131.

## 3

## ANTONIO MACHADO

## La soledad

En la poesía de Antonio Machado, como en la de Martí y en la de Unamuno, el desdoblamiento del poeta es materia de importantes poemas y aspecto complementario de otros. Las razones por las que se desdobra son generalmente similares a las de los otros dos poetas: objetivación de su problemática para buscar y encontrar los motivos que lo afligen; catarsis del alma; necesidad de dar salida a los otros que lo habitan; consuelo a sus penas y a su soledad; etc.

Para Sánchez Barbudo, la poesía de Machado es hija de la soledad.<sup>1</sup> La de las Soledades y otros libros de poesía proviene de sentirse solo en el mundo. No es la soledad agónica de Unamuno. Es romántica y a la vez ontológica, producida en parte por el conocimiento de que Dios no existe. También es circunstancial: Martí sufrió el abandono de la

mujer; Machado, su pérdida. "Otro viaje," uno de sus poemas de Campos de Castilla capta el sentimiento con gran belleza:

Soledad,  
 sequedad.  
 Tan pobre me estoy quedando,  
 que ya ni siquiera estoy  
 conmigo, ni sé si voy  
 conmigo a solas viajando.<sup>2</sup>

En "ese momento de desesperanza -tres años después de la muerte de Leonor, [...!] nos dice [...] que ya va perdiendo incluso lo que es el consuelo mayor de muchos solitarios: esa conciencia de sí, siempre vigilante, espiándose a sí misma, que antes le acompañaba por todas partes."<sup>3</sup> Mientras que aquí pierde su yo, en muchos instantes la soledad lo lleva al descubrimiento de sus otros, al "consuelo mayor" del desdoblamiento. Cuando estudiemos a los complementarios veremos con más detalle algunas de las razones aquí mencionadas y otras que lo llevan al último grado del desdoblamiento.

En los poemas que siguen, las causas y el resultado de la escisión se examinarán separadamente, de acuerdo a la manera en que aparezcan. Algunos de los desdoblamientos se parecen a los de Martí y Unamuno, mientras que otros son completamente diferentes. Por esta razón se notará que en muchos casos el orden y el título de los apartados difieren.

El otro que va conmigo

Martí sintió muchas veces la lucha interior; Unamuno, constantemente; Machado, muy pocas veces. En una de ellas se acerca al desdoblamiento:

no extrañéis, dulces amigos  
que esté mi frente arrugada;  
yo vivo en paz con los hombres  
y en guerra con mis entrañas.

(CC, XXIII, 202)

"Guerra" implica una división interior, tal vez entre dos seres contrarios. En otro lugar aparecen sin luchar entre sí, aunque en evidente oposición:

Busca a tu complementario,  
que marcha siempre contigo  
y suele ser tu contrario!

(NC, CLXI, (XV), 255)

Sánchez Barbudo interpreta el poema desde una perspectiva diferente. Para el crítico, lo "que Machado seguramente quiere decir es que hay que buscar el otro fuera, naturalmente; pero que el presagio de ese otro, la idea de él, la necesidad de él, ya está dentro de nosotros."<sup>4</sup> Sin descartar esta posibilidad, no podemos estar de acuerdo totalmente con su afirmación, ya que "seguramente" parece excluir otras interpretaciones. La nuestra difiere en que el otro de que se habla es el doble y no el prójimo. El "contrario" complementa al ser todo el tiempo. Sin necesariamente llegar al antagonismo, a la lucha, representa otro punto de vista. Es un alter ego que cambia de acuerdo con la situación, dependiendo de lo que se tenga en mente en el momento de su hallazgo. Además,

no se opone siempre: "suele" significa en el poema que se le encara gran parte del tiempo, no siempre. El tú "which is the complementary represents the one or the various alternatives that exist within one man at one time."<sup>5</sup>

Hay un grupo de "Proverbios y cantares" que se parecen entre sí. El "proverbio":

## III

Todo narcisismo  
es un vicio feo,  
y ya viejo vicio.

se completa en el que le sigue:

## IV

Más busca en tu espejo al otro,  
al otro que va contigo!

(NC, CLXI, 253)

Nuevamente Sánchez Barbudo interpreta el poema como "el deseo del otro que está dentro de nosotros."<sup>6</sup> Es muy posible que lo que quiera decir el poeta no sea eso. El espejo facilita y hace posible el diálogo plásticamente. Nos pone en guardia al decir que no nos miremos en él como Narciso. Esta contemplación lleva a la plena satisfacción, al auto-placer, al enamoramiento de sí mismo. En tal caso es imposible el diálogo o el desdoblamiento. Aconseja que en el espejo busquemos al "otro," porque en el caso del narcisismo sólo hay uno. En el "proverbio" VI expresa un sentimiento parecido:

Ese tu narciso  
ya no se ve en el espejo

porque es el espejo mismo.

(NC, CLXI, 253)

Según Gullón se condena la fatuidad de quien se contempla en el vacío.<sup>7</sup> En este caso no hay ni desdoblamiento ni reflejo siquiera!

Cuando ocurre el reflejo o escisión en los últimos poemas mencionados, estos vienen de adentro para afuera, donde está el espejo. Tomando el asunto desde otra perspectiva, es posible decir que el espejo es solamente interior-quizá del alma- Con esta traslación la imagen no pierde plasticidad. La visión la mantiene.

Lo más posible es que el doble de los poemas anteriores sea el mismo de "Retrato":

Converso con el hombre que siempre va conmigo  
-quien habla solo espera hablar a Dios un día-;  
mi soliloquio es plática con este buen amigo  
que me enseñó el secreto de la filantropía.

(CC, XCVII, 126)

Aquél con quien conversa no es Dios. Es el "amigo" que desde dentro de su propio ser le sirve de práctica para el encuentro final con su creador. El "diálogo es para Machado fuente de esperanza, consuelo inagotable."<sup>8</sup> A pesar de lo que dice el poeta, no está "afirmando, sino insinuando lo que probablemente es expresión de un sentimiento más que de una creencia."<sup>9</sup>

Como en los demás casos, el diálogo se da en la soledad- que aquí pudiera ser buscada.- Una de las cosas que

aprendió a causa del desdoblamiento psicológico es el "secreto" de amar a la humanidad. Tal vez gracias a él podrá elevarse a Dios. La "filantropía" es análoga a los símbolos de ascensión que vemos en José Martí, excepto que en el cubano se subía trascendentalmente.

Vale la pena notar que el doble de este poema puede verse como el "reves" del que "suele ser tu contrario," ya que no hay desacuerdos. Más bien parece ser su maestro.

En la obra de los otros poetas que estudiamos hay casos en que un personaje se desdobra, como en "Homagno" de Martí o los "exfuturos" de Unamuno, pero sólo en Machado se da la creación o el encuentro de un doble de su doble. Luego estudiaremos otros ejemplos. Ahora nos referimos a la "Muerte de Abel Martín," donde Juan de Mairena cuenta una historia de Abel Martín, quien a su vez crea otro ser en sí al inventarse un vigilante:

Viví, dormí, soñé y hasta he creado  
 —pensó Martín, ya turbia la pupila —  
 un hombre que vigila  
 el sueño, algo mejor que lo soñado.  
 Mas si un igual destino  
 aguarda al soñador y al vigilante,  
 a quien trazó caminos,  
 y a quien siguió caminos, jadeante,  
 al fin, sólo es creación tu pura nada,  
 tu sombra de gigante,  
 el divino cegar de tu mirada.

(CA, CLXXV, 345-47)

Como en los poemas de Martí, la función del vigilante es la de progeter algún proyecto vital. En los de aquél no permitía abandonar el combate por la patria. En Machado

cuida el sueño. En su soledad y su vacío existencial el poeta necesita una realidad: la onírica. "Para Machado, como para Bécquer, el mundo del ensueño y de la realidad son mundos intercambiables, que las más veces se confunden. El sueño tiene para ellos tanta realidad como la realidad misma. Es a veces la más honda, la única realidad."<sup>10</sup> Soñar despierto, era una constante que causaba el enriquecimiento y el conocimiento del ser.<sup>11</sup> Todo "es soñar; y el sueño única forma posible de conocimiento. Por medio del sueño -espejo- el "alma del poeta se orienta hacia el misterio." (G, LXI ("Introducción"), 103.)

Más tarde hablaremos sobre otras clases de sueños. Por ahora, digamos que el vigilante de "Muerte de Abel Martín" fue creado para cuidar que el poeta no se salga de la realidad onírica. En el tiempo y espacio del poema ya no importa ninguno de estos yos porque el "destino" que "aguarda al soñador y al vigilante" es la muerte; no la que esperan Martí, Unamuno o Juan Ramón, sino la total: "sólo es tu creación tu pura nada."

En varias ocasiones, Unamuno trató de "antever" su muerte. Ya vimos que en una de ellas adivinó exactamente como moriría. Con su doble, Machado quiere hacer algo parecido. No pretende describir exactamente su muerte, sino imaginar "lo que Abel Martín al acercarse a ella. El poeta crea una doble distancia entre él y el lector; porque no es Machado quien muere, y tampoco es él quien nos lo cuenta, sino Juan de

Mairena." 12

El "solitario" Martín no necesita en sus últimos momentos del consuelo de otros "yos". Angustiosa pero valerosamente y ya no en sueños- acepta la nada que simboliza el vaso de "pura sombra" que le pide a la muerte:

Ciego, pidió la luz que no veía.  
Luego llevó, sereno,  
el limpio vaso, hasta su boca fría,  
de pura sombra -¡oh, pura sombra!- lleno.

## El encuentro con un yo muerto

Como Unamuno, Machado llegó a verse en sucesión:

Heme aquí ya, profesor  
de lenguas vivas (ayer  
maestro de gay-saber,  
aprendiz de ruisenor),

(CC, CXXVIII ("Poema de un día.  
Meditaciones rurales") 182)

Poeta ayer, hoy triste y pobre  
filósofo trasnochado,  
tengo en monedas de cobre  
el oro de ayer cambiado.

(V, XCV ("Coplas mundanas"), 122)

Por otras razones que Unamuno, deseó retener el yo ido.

El "proverbio" o "cantar":

Dijo otra verdad:  
busca el tú que nunca es tuyo  
ni puede serlo jamás.

(NC, XLIII, 259)

puede interpretarse como hicimos anteriormente en el prefacio: como el tú que es el prójimo. Sin embargo, existe otra posibilidad. "Ese tú es el yo ante el yo, el yo nunca se es suyo, pues su autoontificación consiste en autoaniquilación."<sup>13</sup>

Cuando el poeta se encuentra en una plaza y ve a unos colegiales "salir en desorden de la escuela" retrocede hacia el pasado para revivir las experiencias de su niñez:

¡Alegría infantil en los rincones  
de las ciudades muertas!...  
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía  
vemos vagar por estas calles viejas!

(S, III, 57)

La melancolía del recuerdo se intuye con la palabra "muertas," según Bousoño, símbolo de desánimo, tristeza, etc.<sup>14</sup> y con la certeza de que la juventud no vuelve.<sup>15</sup> El "algo nuestro" puede significar cualquier vivencia pasada inesperadamente hallada por el recuerdo o, alguna ilusión juvenil que aún no ha muerto. Aurora de Albornoz afirma que en este poema el poeta se desdobla por medio del "encuentro inesperado" con su yo.<sup>16</sup> Sin descartar esta posibilidad, creemos que el poeta puede sentirse como en otro momento dado, pero eso no quiere decir que haya encontrado a su doble. La única manera en que puede haber desdoblamiento es si en la visión de ese "algo" está incluido "alguien": el niño Machado.

En el apartado que sigue se hará un estudio de uno de los poemas de Machado en que el poeta verdaderamente encuentra a un yo del pasado.

## El yo de los sueños

El retorno del yo puede producirse por medio del sueño. Anteriormente vimos como en Machado es tan verdadero que a menudo se despiaza al presente para convertirse en la única realidad. Con las "Últimas lamentaciones de Abel Martín" nuevamente se da el caso de un doble que se desdobra:

Hoy, con la primavera,  
 soñe 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.

(CA, CLXIX, 328)

Hay dos planos temporales que se mezclan: el del soñador y el del sueño. En éste "se funden lo pasado y lo presente, borrándose de golpe las distancias,<sup>17</sup> ya que el desdoblamiento se da en la coexistencia del "galgo de ayer" y del Machado que se ve como viejo. La escalera es un símbolo disémico temporal. Según Gullón, "es la del Tiempo (así, con mayúscula) y va remontándola hacia la plenitud de la nada."<sup>18</sup>

La "galería" soñada: el "huerto del ciprés," "el limonero," etc., son símbolos de la infancia y se repiten en la poesía de Machado. Aquí están en contraste con el futuro simbolizado en "la saeta del mañana" para denotar el proceso de la vejez. A pesar de la oposición, el poeta se "ve a sí mismo, pues (con extrañeza) aún combatiente, aún con ilusiones, avanzando hacia el futuro."<sup>19</sup> Su alegría no tiene que ver

con los "peldaños" en que caminan Abel y su doble. En el momento en que escribía estos versos tenía Machado un segundo amor, la "Guiomar" de sus "Canciones."<sup>20</sup> En los últimos versos pide: "mi tregua de temor y de esperanza, / un grano de alegría, un mar de olvido..." Sánchez Barbudo cree que el "grano de alegría" que anhela es "la posibilidad de seguir gozando su amor, pero en paz, libre ya de inquietudes."<sup>21</sup>

En "Horizonte" el sueño es una realidad en la que aparece un yo que bien pudieramos considerar su doble. El ocaso, "un purpúreo espejo," refleja, "copia" el "grave sueño." De esta manera se evidencian dos planos temporales y espaciales en el paisaje del contemplador y el del sueño. Por medio del "espejo" se le da plasticidad a su visión. Sin embargo, el desdoblamiento no se produce con la vista, sino con el oído:

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.

(S, XVII, 69)

Es tan real este sueño que se mezclan los tiempos. El poeta puede sentir la presencia de su alter ego desde una distancia. Más allá está "la alegre canción de un alba pura". A pesar de la eliminación de la anécdota -tan común en Machado- intuimos detrás de todo el simbolismo que el poeta sueña con alcanzar algo que no tiene y que lo hará más feliz de lo que es. No parece que sea la inmortalidad

trascendental o unamuniana. Tal vez lo que busque sea la perfección artística o "una muy vaga, muy remota esperanza."<sup>22</sup> En realidad no se nos dice lo que pudiera sacarlo de su hastío y de sus tristezas. Más que en el poeta mismo, la esperanza la pone en los "pasos" del doble, ya que él es el que está cercano al "más allá" que se ansía.

Otros poemas continúan la tendencia de los dos planos de "Horizonte." Su "corazón está vagando, en sueños...":

¿No ves, Leonor, los álamos del río  
con sus ramajes yertos?  
Mira el Moncayo azul y blanco; dame  
tu mano y paseemos.

(CC, CXXI, 176-77)

La soledad del poeta "triste, cansado, pensativo y viejo" le obliga a vivir la realidad de los sueños. En estos versos el yo no retorna del pasado para alegrar al poeta. La memoria funciona para traer sólo a ella. En el espacio y tiempo que el poema suscita, el corazón, -que es él mismo, -verdaderamente está paseando con Leonor. Gullón afirma que en este "paisaje del alma" el "poeta no sueña: está con Leonor y lo señala con cosas conocidas: álamos del Duero, en invierno; el monte lejano, nevado."<sup>23</sup>

Se vuelve a acercarse el desdoblamiento en el poema que sigue:

Soñé que tú me llevabas  
por una blanca vereda,  
en medio del campo verde,  
hacia el azul de las sierras,  
hacia los montes azules,  
una mañana serena.

Sentí tu mano en la mía,  
 tu mano de compañera,  
 tu voz de niña en mi oído  
 como una campana nueva,  
 como una campana virgen  
 de un alba de primavera.  
 ¡Eran tu voz y tu mano,  
 en sueños, tan verdaderas!...  
 Vive, esperanza: ¡quién sabe  
 lo que se traga la tierra!

(CC, CXXII, 177)

En el anterior, el "viaje" se llevaba a cabo en el presente. Aquí se cuenta como un hecho pasado, mas dentro de él, el "sueño excita y provoca sensaciones, táctiles y acústicas, y a través de ellas consuma la anulación de la cronología."<sup>24</sup> Una diferencia importante entre éste y el poema que le precede está en el tono de esperanza que le dan los dos últimos versos. En los dos, se hace del sueño una especie de proyecto vital para rellenar el vacío de la soledad del caminante.

### El desdoblamiento en un yo grotesco

Hay un número de poemas en que el poeta siente objetivado algún sentimiento en un ser ridículo e amenazador. No siempre resulta en el desdoblamiento. Si se llega a distanciar tanto al otro, éste no será el doble aunque encarne alguna problemática del yo. En la estrofa:

Y era el demonio de mi sueño, el ángel  
 más hermoso! Brillaban  
 como aceros los ojos victoriosos,  
 y las sangrientas llamas  
 de su antorcha alumbraron  
 la honda cripta del alma.

G, LXIII, 105)

el demonio es el símbolo monosémico "de los apetitos oscuros, de los deseos mezclados, inconfesables de su alma."<sup>25</sup>

Las cadenas que suenan y el rebullir de fieras enjauladas son símbolos del pecado, la envidia y todas las bajas pasiones. El demonio que lo lleva por este paisaje del alma está en oposición a "la buena voz, la voz querida" del poema que le sigue (G, LXIV, 105) la cual lo lleva por la galería donde siente "el roce de la veste pura/ y el palpitar suave de la mano amiga." Tampoco es su doble el que emite esta voz y le entrega "la mano amiga." Será acaso algún ángel bueno y, quizás hasta la poesía. Simboliza la pureza del alma, la inocencia, el amor, etc.

Tampoco es doble el bufón de "Mi bufón." Machado lo describe como "feo y barbudo/ y chiquitín y panzudo." Se burla de su íntimo drama:

Yo no sé por que razón,  
de mi tragedia, bufón,  
te ríes ... Mas tu eres vivo  
por tu danzar sin motivo.

(CC, CXXXVIII, 214)

Se trata -nuevamente- del "demonio de mis sueños" que acabamos de estudiar y no de una escisión. La tragedia de que se ríe tal vez sea la de no saber si escuchar la "voz querida" o dejarse tentar por el perverso ángel.

Existe la posibilidad del desdoblamiento cuando el poeta ve al ser grotesco como caricatura. Puede aparecer en sueños:

Oh dime, noche amiga, amada vieja,  
que me traes el retablo de mis sueños  
siempre desierto y desolado, y sólo  
con mi fantasma dentro,  
mi pobre sombra triste  
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,  
o soñando amarguras  
en las voces de todos los misterios,  
dime, si sabes, vieja amada, dime  
si son mías las lágrimas que vierto.  
Me respondió la noche:  
Jamás me revelaste tu secreto.  
Yo nunca supe, amado,  
si eras tú ese fantasma de tu sueño  
ni averigüé si era su voz la tuya  
o era la voz de un histrión grotesco.

(DC, XXXVII, 80)

Si la voz es del histrión no hay desdoblamiento, ya que el poeta lo aleja de sí con la conjunción "o." Son sus lágrimas "o" las de otro similar a su "bufón." Si las lágrimas son suyas el fantasma será su doble.

La soledad le ha llevado al hallazgo de una sombra que vaga por su sueño. "La noche" no sabe si el llanto es "una

voz" -la del histrión- o "un eco" -del doble.- El hecho de que no pueda reconocer su identidad -asumiendo que sea el doble- significa que es una caricatura que refleja la tragedia del poeta, porque su apariencia es ridícula.

Existe otra dificultad en la interpretación de este poema. Si el tiempo y el espacio del sueño son la única realidad, y el yo del poema se traslada a ella -tal como ocurría en los poemas a Leonor- estaremos próximos al desdoblamiento, sin que llegue a serlo. Si se mezclan los tiempos y espacios de manera que en ellos estén juntos el soñador y el soñado -como en "Horizonte"- el poeta estará reflejado en un "laberinto de espejos," en presencia de un posible doble. En ese caso "he is reflected from various angles and is not completely or permanently reflected in any one mirror."<sup>26</sup>

Para que el desdoblamiento llegue a consumarse es necesario que se vaya más allá del reflejo. En la estrofa que sigue aparece la cenestesia:

El alma que no sueña,  
el enemigo espejo,  
proyecta nuestra imagen  
con un perfil grotesco.

(G, LXI, 104)

Sin embargo el reflejo no tiene voz ni vida propia. La imagen grotesca es mero reflejo del yo del poema: El yo se percibe de una sola manera. Esto no sucede en "La luna, la sombra y el bufón.":

Fuera, la luna platea  
 cúpulas, torres, tejados;  
 dentro, mi sombra pasea  
 por los muros encalados.  
 Con esta luna, parece  
 que hasta la sombra envejece.

(NC, CLVII, 242)

Hasta aquí, el poeta hace uso de la "cenestesia ingrata" para objetivar el peso de la vejez que siente. Sin embargo aún no se desdobra puesto que todavía no ha visto su ser dividido. La escisión ocurre en los siguientes versos:

Se pintan panza y joroba  
 en la pared de mi alcoba.  
 Canta el bufón:  
                                   ¡Qué bien va,  
 en un rostro de cartón  
 unas barbas de azafrán!  
 Lucila, cierra el balcón.

La sombra adquiere vida aparte de la del protagonista. Sigue siendo suya y no sólo aparece ridícula, sino que se burla de su aspecto, que es el del poeta.

Gullón dice que "la distancia es instrumento de revelación ontológica: el ser, al desdoblarse en forma ridícula, deja ver en qué consiste su dualidad: el poeta y su sombra (el bufón) habitan la misma estancia, con existencia verdadera. El poeta tiene conciencia de la escisión y al reunirse con su caricatura [...] reconoce la realidad y la validez de la deformación. Y esa mínima distancia entre poeta y sombra les deja inmediatos, superpuestos

casi, pero no fundidos; inseparables, pero diferentes."<sup>27</sup>

En este poema el espejo machadiano es externo; la pared, y refleja una preocupación interior y exterior del poeta: su apariencia, su vejez. Como el desdoblamiento no sucede en sueños o en el alma, el problema reflejado desaparecerá cuando se cierre el balcón para que no entre la luz de la luna. Una vez que esto ocurra, también desaparecerá el desdoblamiento.

Los "lienzos del recuerdo" o "el olvido" -para usar otra palabra machadiana- hacen posible la aparición de un doble ridículo que -como los que hemos visto- tiene poca apariencia humana.

Ante el balcón florido,  
está la cita de un amor amargo.

Brilla la tarde en el resol bermejo...  
La hiedra efunde de los muros blancos ...

A la revuelta de una calle en sombra,  
un fantasma irrisorio besa un nardo.

(DC, XXX, 77)

Por la supresión de la anécdota no es seguro que el "fantasma irrisorio" sea su doble. Sin embargo lo intuimos, pues el sentimiento del "amor amargo" parece demasiado personal para que sea de otro. La distancia temporal es la causa del posible cambio de perspectiva del protagonista. En el presente puede ver más objetivamente un hecho que ocurrió en algún momento del pasado y que tal vez entonces no le pareciera risible. La razón por la que se ve como

"un fantasma irrisorio" es "que en vez de besar a una mujer de carne y hueso, besa un nardo, en ansia de inalcanzable amor."<sup>28</sup>

Aurora de Albornoz coincide con Bousño en ver el fantasma como un desdoblamiento. Sin embargo, ella se toma la libertad de afirmar que de los versos en que los recuerdos:

[...] guardan las fiestas  
de días aún lejanos;  
figurillas sutiles  
que pone un titerero en su retablo ...

se deduce que Machado "se contempla desde fuera como una figura más entre las que lleva el titerero en su retablo."<sup>29</sup>

Se debe advertir que el poeta "insinúa" bellamente los "lienzos" del pasado y que aunque sea probable, no se puede dar por cierto que se vea de esa manera: los recuerdos anteriores al del fantasma que repasa en su memoria tienen "la placidez del sueño," "luz de jardín," etc.; los de las figuras sutiles/ que pone un titerero en su retablo" son festivos. El recuerdo de uno de sus yos pasados besando un nardo es trágico<sup>30</sup>... o tragicómico.

El doble creado por el poeta y por los demás

Machado no llegó a los extremos de Unamuno en cuanto al yo falso creado por el prójimo. Su propia apariencia era bastante descuidada. "Es muy probable que ni siquiera mirándose en el espejo se viése, y ciertamente no le preocupaba el cómo aparece a los otros." <sup>31</sup> A pesar de ello, ocasionalmente siente la frustración de tener que admitir la existencia del ser postizo:

O que yo pueda asesinar un día  
en mi alma, al despertar, esa persona  
que me hizo el mundo mientras yo dormía.

(PS, I, 29)

Más que sentirse molesto con ese yo le tiene odio. Es tan real que se encuentra viviendo en su alma. Al parecer el mundo se lo hizo sin que él se diese cuenta, mientras "dormía." El poeta tendrá plena conciencia de su "crimen" cuando llegue a "asesinarlo," ya que éste se llevará a cabo "al despertar."

En un elogio "Al escultor Emiliano Barral" se da un curioso desdoblamiento:

... Y tu cincel me esculpía  
en una piedra rosada,  
que lleva una aurora fría  
eternamente encantada.  
Y la agria melancolía  
de una soñada grandeza,  
que es lo español (fantasía  
con que adobar la pereza),  
fue surgiendo de esa roca,  
que es mi espejo,  
línea a línea, plano a plano,

y mi boca de sed poca,  
 y, so el arco de mi cejo,  
 dos ojos de un ver lejano,  
 que yo quisiera tener  
 como están en tu escultura:  
 cavados en piedra dura,  
 en piedra, para no ver!

(CC, CLXIV, 278)

Citamos el poema completo para que se vea cómo es que se "esculpe" el desdoblamiento del poeta. No es que se dé en el parecido, pues sólo sería su reflejo. Machado siente que la escultura que hacen de él le sugiere una posibilidad de lo que quiere ser.- "el hombre quiere ser otro," llegó a decir su apócrifo Juan de Mairena.<sup>32</sup> El yo fuera de él, la "piedra dura," encarna y proyecta los anhelos íntimos de grandeza que tiene él y cualquiera que sea español -"es lo español"- Los "ojos de un ver lejano," que no ven, están a tono con sus deseos de grandeza ya que, irónicamente, ésta es "fantasía/ con que adobar la pereza." La poca sed de su boca simboliza la poca curiosidad de conocimiento que por alguna razón le gustaría tener en esos momentos.

En una de las "Coplas populares y no populares andaluzas":

Tres veces dormí contigo,  
 tres veces infiel me fuiste,  
 morena conmigo mismo.

(PPP, 2, 757)

el desdoblamiento se produce por un suceso exterior y, de cierto modo, es creado por otro. Su causa no es visual ni

tactil. Tampoco es la "morena" la que lo ha visto como tres seres diferentes, sino él mismo que se siente de esta manera:

En la copla que le sigue:

Linda dama de mis sueños  
hablando siempre con otro,  
con otro, sin darme celos!

(PPP, 4, 757)

sucede algo parecido. El otro con quien habla no le produce celos, indicio que nos hace sospechar que se trata del doble. El doble convive en el mismo tiempo y espacio que el protagonista. Pudiera ser que la dama le hablase a su otro en "sueños," pero lo más probable es que "dama de mis sueños" sea una manera muy real de ver a aquélla que satisface su ideal de mujer.

En un momento dado el poeta puede darse cuenta de que él mismo se forjaba otro yo falso:

Yo 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 royendo el azogue, y todo pasa  
por él como la luz por el cristal!

(CC, XLIX, 208)

Se canta un desdoblamiento en el pasado del que ni él mismo se daba cuenta. Con el símbolo del espejo el poeta puede a veces descubrirse, complementarse, e inventar la realidad del ser.<sup>33</sup> Aquí el ser creado resulta inauténtico debido a su va-

nidad u orgullo. La "mano fatal" que roe el azogue simboliza el tiempo, la experiencia, el aprendizaje de la vida que lo hizo mas sabio.

## El desdoblamiento en el tú

## El tú

Creo que se equivoca Bousoño cuando expresa que Machado fue el que prácticamente inició en la literatura española el desdoblamiento del "yo del personaje poemático en un 'tú' al que el poeta se dirige.<sup>34</sup> Hemos visto bastantes pruebas de lo contrario. Sí lo continúa y enriquece -según el mismo Bousoño- porque Machado, "avergonzado del descaro con que los románticos hablaban de sí mismos, procura evitar la primera persona, desdoblándose en una segunda, que le representa, sin embargo."<sup>35</sup>

Machado tenía conciencia de que este tú lo representaba a él y no al "esencial" de otros poemas. El del cantar:

Con el tú de mi canción  
no te aludo, compañero;  
ese tú soy yo.

(NC, CLXI ("Proverbios..."), L), 260)

está en oposición al tú "que nunca es tuyo/ ni puede serlo jamás" cuando se trate del prójimo.

Cuando Machado se dirige a un poeta, lo más probable es que esté dialogando consigo mismo:

Vuela, vuela a la tarde  
y exprime el agrio jugo  
del corazón, poeta,  
y arroja al aire en sombra el vaso turbio...

(PS, IV, 29)

Lo que le dice a ese poeta es que expulse los problemas que lo afligen: "el agrio jugo/ del corazón" y que depure

su poesía. Cuando arroje "al aire" "el vaso turbio," se quedará con la substancia poética que busca.

Nuevamente la soledad lleva a Machado al desdoblamiento cuando se dirige a un tú poeta que es él mismo:

Desnuda está la tierra,  
y el alma aúlla al horizonte pálido  
como loba famélica. ¿Qué buscas,  
poeta, en el ocaso?

(G, LXXIX, 113)

La visión que tiene del mundo es, desde el primer verso, de desolación. La tierra está desnuda; el viento, helado para el caminante; la noche y "la amargura/ de la distancia," el sol muerto, etc. presagian la imposibilidad de la felicidad o de algo que le dé razón para existir. En este sombrío paisaje simbólico del alma el poeta no halla ninguna protección ni consolación; no le queda otro remedio que aullar "como loba famélica" para expresar su dolor sin cura. La pregunta que se hace: "¿Qué buscas,/ poeta, en el ocaso?" es otra forma de interrogarse sobre su destino, su vida, sin sentido, sus acciones vitales, etc. Es una desesperada y triste pregunta retórica.

La cercanía o la visión de una "mujer" causa el desdoblamiento del poeta en los versos que siguen:

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones  
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.

¿No ves, en el encanto del mirador florido,  
el óvalo rosado de un rostro conocido?

.....

Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;  
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.

(S, XV, 68)

Bousoño observa que tal "paso" "es, sin duda, el paso del mismo protagonista que habla en los versos; protagonista que al quedar desdoblado en interlocutor, ofrece sus sentimientos como púdicamente 'enajenandos.'" <sup>36</sup>

El silencio interrumpido por los pasos de ese tú que ronda la casa donde está "ella," "la calle en sombra," la sinestesia "ecos de luz" del "ocaso," etc., simbolizan la pesadumbre del poeta. Al poeta le interesa "la creación simbólica de un ambiente de entresueño y apagamiento que traduce y objetiva una emoción (dolor, gravedad, angustia)." <sup>37</sup>

En el último alejandrino pareado: "¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón ... ¿Es ella?/ No puede ser ... Camina... En el azul la estrella" no sabemos si "ella" es la amada <sup>38</sup> y si no sería demasiado aventurado pensar en la muerte, es muy posible que sea "la musa esquiva" con quien dialoga Abel Martín en "Muerte...": "la dama de sus calles, fugitiva, / la imposible al amor y siempre amada." (CA, CLXXV, 346). Sánchez Barbudo indica que el desconocimiento de la identidad de esa mujer disminuye la importancia de la emoción, ya que no sabemos lo que la motiva. <sup>39</sup> El hecho de que no lo sepamos le da más riqueza al pronombre, que aquí es símbolo, de modo que es plausible que el lector se tome la libertad de sustituirlo a su

manera y que se sienta de modo parecido a como se siente el poeta.

El desdoblamiento puede ser el resultado de la duda del más allá:

¿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?

(G, LXXVIII, 113)

Para Francisco Ayala, "tal como aparece en el texto, el sujeto de esa reflexión, queda escindido en dos: el yo perenne de la conciencia y, enfrente, el tú percedero, el hombre concreto destinado a morir."<sup>40</sup>

El mundo que "ha de morir" es el del recuerdo, el de los sueños, el de sus amores... Es "mundo mago" porque el poeta y sus vivencias aparecen y desaparecen sin él saber cómo ni por qué. Como sucede en muchos poemas machadianos, es muy posible que la pregunta sea retórica y que el yo inicial del poema creyese que "con la muerte del cuerpo habría que borrarse también para siempre su conciencia."<sup>41</sup>

Para Ayala, bajo esta pregunta se ocultan otras acerca del ser; si muere con ese mundo mago, "¿quién soy?" "¿para qué nació?"<sup>42</sup> Son preguntas que poéticamente conducen al desdoblamiento.

El poeta llega a desdoblarse con el propósito de decirse algo que para el lector resulta bastante vago y simbólico:

Y nada importa ya que el vino de oro  
rebose de tu copa cristalina,  
o el agrio zumo enturbie el puro vaso...

Tú sabes las secretas galerías  
del alma, los caminos de los sueños,  
y la tarde tranquila  
donde van a morir... Allí te aguardan

las hadas silenciosas de la vida,  
y hacia un jardín de eterna primavera  
te llevarán un día.

(G, LXX, 109)

Ya hemos visto que el camino interior y el sueño eran una realidad para Machado. Necesita de "las galerías" para existir: "Como son íntimas y una parte del ser, el poeta muestra confianza en sí mismo al apoyarse en las galerías de su propia alma."<sup>43</sup> En este poema la realidad circunstancial carece de importancia. No importa que la vida esté llena de placeres -"el vino de oro"-, o de reveses -"el agrio zumo."- Se "trata del estado de indiferencia en que se coloca el alma en relación al placer o al dolor cuando se halla absorta en el profundo conocimiento de la vida y de la muerte."<sup>44</sup> El "conocimiento" está vedado para el lector. El "protagonista" sabe donde morirán no sólo los sueños, como indica Barbudo,<sup>45</sup> sino también "las secretas galerías del alma" -no siempre sueños- y "la tarde tranquila." En ese espacio de "eterna primavera" le aguardan "las hadas silenciosas de la vida." Este símbolo proviene de la línea preciosista del movimiento modernista y, según Bousño, significa "las fuerzas de todas tus virtudes"

que le conducirán "a la extrema felicidad que más allá de la vida te espera." <sup>46</sup> No es la nada, pero tampoco se puede identificar con alguna religión conocida. Tiene algún parecido a la idea juanramoniana del más allá que estudiaremos en su lugar apropiado.

En el poema anterior el poeta conocía el camino de sus sueños. En el que sigue se desdobra para expresar la necesidad de soñar:

Y podrás conocerte, recordando  
del pasado soñar los turbios lienzos,  
en este día triste en que caminas  
con los ojos abiertos.

(G, LXXXIX, 119)

En el momento poético el caminante a quien dirige sus palabras es incapaz de "soñar" ya que está "con los ojos abiertos." Es precisamente con el uso del pronombre "tú" como el poeta se da cuenta de que la única manera de conocerse se lleva a cabo -sino soñando- "recordando" los sueños de otros tiempos.

El tú del soliloquio que sigue sufre porque sus "hadas" se llevaron "el lino de tus sueños." En contraste con el poema anterior, en éste no puede "recordar" el sueño: "Hoy buscarás en vano/ a tu dolor consuelo." (G, LXIX, 109)!

No sabemos qué clase de dolor ha acallado las fuentes y marchitado el huerto, símbolos de la potencialidad del poeta que aparecen constantemente en su poesía. El poema termina bellamente con una triste nota sugestiva: "Hoy

sólo quedan lágrimas/ para llorar. No hay que llorar,  
¡silencio!" El poeta podría haber continuado "llorando,"  
pero es inútil buscarle consuelo al dolor. Además, no  
puede contar con la inspiración. Por esta razón corta el  
poema debidamente mandando callar a ese tú que objetiva sus  
penas.

Después de la impresión que se da de un paisaje, el  
poeta se desdobra en los dos últimos versos por medio del  
guión: "-Abre el balcón. La hora/ de una ilusión se  
acerca... (DC, XXV, 74).

No parece que sea otra persona la que lo ha estado  
escuchando hasta este punto. Tampoco es el lector. Para  
Sánchez Barbudo "es lo que alguien con urgencia dice; se-  
guramente lo que el poeta se dice a sí mismo."<sup>47</sup> El crí-  
tico sugiere que el balcón puede haber precedido a la con-  
templación del paisaje. También es posible que el paisa-  
je que observa lo haya movido a abrir el "balcón" simbóli-  
co que lleva al paisaje interior de sus galerías.

El poema "Campo" se parece al anterior en que primero  
se ofrece la descripción del paisaje y en que el desdobra-  
miento ocurre en los dos últimos versos: "Lloras?...  
Entre los álamos de oro,/ lejos, la sombra del amor te  
aguarda." (G, LXXX, 114).

Por medio del tú, al yo inicial le es posible ser  
testigo de sí, dando testimonio de su sentimiento, que es

el del que interroga. El "poeta se desdobra, se ve llorar, y logra así que nosotros le veamos también y que nos impresione su pena."<sup>48</sup>

La esperanza del amor nace contemplando un paisaje bastante triste: "la tarde está muriendo," hay "un árbol roto en el camino blanco" que "hace llorar de lástima, etc. No es aquí, sin embargo, donde la encontrará, sino "lejos," entre "los álamos de oro," o sea, cerca del ocaso. En cierto sentido este poema responde a aquél en que se preguntaba "¿Qué buscas, poeta en el ocaso?"

La soledad lleva al poeta al desdoblamiento cuando a un tú romero aconseja "amenguar" su "sombra solitaria".

Más no es tu fiesta el Ultramar lejano,  
sino la ermita junto al manso río;  
no tu sandalia el soñoliento llano  
pisará, ni la arena del hastío.

Muy cerca está, romero,  
la tierra verde y santa y florecida  
de tus sueños; muy cerca, peregrino  
que desdeñas la sombra del sendero  
y el agua del mesón en tu camino.

(DC, XXVII, 75-76)

Lo que Machado dice aquí a ese caminante de la vida -en contraste con lo que hace en gran parte de su poesía- es que el consuelo no está en evadirse, en soñar, etc. sino en aceptar sus circunstancias y, de ellas, sacar el jugo de la vida. La "sombra del sendero" ha de cobijarlo, protegiéndolo de sus desgracias. El "agua del mesón" en su camino satisfará su sed -que es la necesidad de

"amenguar" su soledad!.- El poema tiene más matices ontológicos que metafísicos ya que hasta la "plegaria" no parece tener que ver con el más allá. El poeta está más interesado en su ser. No dice si su soledad es debida a la falta de Dios, de un amor, de algún miembro de su familia o, por cualquier otra razón.

En otro lugar se dirige de nuevo al tú peregrino que es él mismo:

El rojo sol de un sueño en el oriente asoma.  
Luz en sueños. ¿No tiembles, andante peregrino?  
Pasado el llano verde, en la florida loma,  
acaso está el cercano final de tu camino.

(G, LXXXIV, 116)

La "florida loma" puede ser la tumba del peregrino cercano al final del camino. Aún cuando no sea la muerte del ser de la que se habla, el poeta se dice que no ha de poder lograr el "rojo sol de un sueño." Lo que sueña y ansía es plenitud vital, amor;<sup>49</sup> los demás alejandrinos reafirman eso: No verá "la espiga sazónada" del trigo, ni disfrutará del manzanar cargado de "macizas pomas," la "uva aurirrosada" de la vid rugosa, etc.

El tú alma y el tú corazón

Ocasionalmente Machado conversó con su alma o con su corazón como si se estuviera hablando a sí mismo!

Dialogando con la tarde, ésta le aconseja que escuche a su alma:

Me dijo una tarde  
de la primavera:  
Si buscas caminos  
en flor en la tierra,  
mata tus palabras  
y oye tu alma vieja.

(C, XLI, 85-86)

En el poema no se llega al desdoblamiento. Sin embargo este se ansía. Lo que en efecto le dice la tarde es que interiorizándose, oyéndose, encontrará los "caminos en flor" que busca, o sea, el amor, el ideal, la poesía, o cualquier cosa que pueda producirle felicidad.

En "El poeta" el desdoblamiento se da incidentalmente en los dos últimos versos: "Alma, que en vano quisiste ser más joven cada día, / arranca tu flor de la melancolía." (S, XVIII, 71).

No es el alma la que está melancólica, sino el poeta. Se da cuenta de la imposibilidad de volver a la juventud: El tiempo pasa a pesar del "protagonista" y, como es natural, en vez de hacerlo "más joven cada día," lo envejece más.

En el último poema que estudiamos en este apartado, el yo inicial separa de sí su mundo sentimental -el corazón- para escindir-se:

Corazón, ayer sonoro,  
¿ya no suena  
tu monedilla de oro?  
Tu alcancía,  
antes que el tiempo la rompa  
¿se ira quedando vacía?

(CC, CXXXVI ("Proverbios ...," XXXI), 204)

La "monedilla de oro" es la del creyente. Como ocurre en Unamuno, ésta se deposita en el corazón. Con la pregunta "¿se irá quedando vacía?" el poeta siente conjuntamente una vaga esperanza mezclada con la tristeza del conocimiento:

Confiemos  
 en que no será verdad  
 nada de lo que sabemos

Toda su esperanza la pone en la palabra "confiemos." "Sabe" que Dios no existe, pero se dice que espera estar equivocado.

#### El autodiálogo

Como Unamuno, Machado también cuenta con un grupo de poemas en que el diálogo, tipográficamente destacado con el guión, no es claramente atribuible a unos colocutores definidos. En el cantar:

-Tu profecía, poeta.  
 -Mañana hablarán los mudos:  
 el corazón y la piedra.

(NC, CLXI ("Proverbios...", XCVIII), 269)

no sabemos cuál de los dos "hablantes" es el yo que ha de ser base del desdoblamiento. Lo que aquí parece decir Machado es que la verdad es tan obvia, que hasta las piedras la sabrán en un futuro no muy lejano: "mañana."

El desdoblamiento se da de la misma manera a continuación:

-¿Mas el arte?...  
 -Es puro juego,

que es igual a pura vida,  
que es igual a puro fuego.  
Vereis el ascua encendida.

(NC; CLXI ("Proverbios!...", "XCIX), 262)

Estos versos parecen unamunianos en el sentido que captan. El arte es entretenimiento y a la vez, necesario proyecto vital. A diferencia de los vanguardistas, el poeta lo ve como un juego serio: es "pura vida" y "puro fuego." Con el arte se llena el vacío existencial. Aunque no se diga en el poema, en Machado sería producido por el gran cero: la nada.

## Los complementarios de Machado

## Complementarios y heterónimos

Según Jacinto do Padro Coelho en 1912 al portugués Fernando Pessoa se le ocurre la idea de inventar un poeta que haga poesía.<sup>50</sup> En 1914, como broma, envía a Sa-Carneiro un poema firmado por Ricardo Reis, poeta bucólico, desdoblamiento de Pessoa y primero de sus heterónimos. Desde 1912 bullen algunos "complementarios" machadianos en ciertos apuntes inéditos. Según Aurora de Albornoz, la mayor parte de ellos fueron creados hacia 1923 o 24.<sup>51</sup> Machado atribuye algunos poemas a un "personaje," Abel Martín. Se publican por primera vez en 1926 en la Revista de Occidente. Su discípulo Juan de Mairena seguirá sus pasos posteriormente.

Oreste Macri cree que Machado pudo haber sentido la influencia del portugués: "Non sapiamo se influi il descepolato di Alberto Caeiro su Alvares de Campo e Ricardo Reis, che fu l'eteronimato del portoghese Fernando Pessoa."<sup>52</sup> Sin embargo, no parece que éste sea el caso ya que en "España, por desidia incalificable, nada se había publicado sobre Pessoa hasta [...] 1946," fecha en que Joaquín de Entrambasaguas le dedicó un breve pero fervoroso estudio y en 1948, en que Ildefonso Manuel Gil escribió un ensayo sobre el portugués.<sup>53</sup> Además, como observamos, existe la coincidencia de que a los dos poetas se les ocurra la invención de poetas

en 1912.

Los "heterónimos" de Pessoa o los "complementarios" de Machado difieren de los desdoblamientos que hemos venido estudiando en que estos crean poesía. Los dobles de Pessoa escriben libros y cada uno de esos "heterónimos" ofrece distinta expresión poética. Los complementarios aparecen con sus obras bajo un título colectivo. Machado los utiliza para escribir menos poesía y más prosa por razones que más tarde examinaremos detalladamente. Representan, además, el crecimiento y la consecuencia de la idea del otro que va con el poeta y del tú con quien dialoga.

En las páginas que siguen utilizaremos los vocablos "heterónimos" y "complementarios" como sinónimos. Junto a Martín y Mairena, son ejemplos de heteronimia "los doce poetas que pudieron existir"<sup>54</sup> que en realidad, irónicamente fueron catorce; Jorge Meneses, apócrifo del propio Mairena, quien "había imaginado un poeta, el cual, a su vez había inventado un aparato cuyas eran las coplas que daba a la estampa." (324)

No son heterónimos los seis "filósofos españoles del siglo XIX" "que podrían existir, con seis metafísicas diferentes" (737) puesto que el propio autor ha empleado el potencial: pueden ser apócrifos, pero no crearon ninguna obra. De ellos sólo conocemos sus supuestas metafísicas.

Los principales poetas apócrifos de Pessoa son Ricardo

Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y otro, el "ortónimo" del mismo nombre de su creador.

El heterónimo o complementario no debe confundirse con el seudónimo. Ildefonso Manuel Gil nos aclara la definición dada por Pessoa en *Presença* #17. "La obra pseudónima es del autor en su persona, salvo en el nombre que la firma; la heterónima es del autor fuera de su persona."<sup>55</sup>

Según Serrano Poncela, "el complementario no sustituye la personalidad de su creador sino la enriquece con nuevas perspectivas a la vez que permite a su hermano siamés real esa independencia que el sinónimo anula."<sup>56</sup>

En el heterónimo es evidente el proceso del desdoblamiento. No lo es, sin embargo, en el seudónimo, donde el autor sólo oculta o disimula su nombre sin intención alguna de sugerir la escisión ni de ofrecer al lector otra personalidad que no sea suya. Algunos seudónimos usados en la literatura hispánica son los siguientes: Burguillos -con algunas reservas, pues su nombre es parte del título- es el de Lope de Vega en sus Rimas divinas y humanas del licenciado Tomás de Burguillos; los de Larra, que escribía bajo el de Figaro, el bachiller Juan Pérez de Mungía, Andrés Niporesas: Otros nombres de pluma son Fernán Caballero, **Azorín** ...; Martí llegó a utilizar varios seudónimos, En la Revista de Méjico firmaba como Orestes para libremente poder opinar "sobre aquella parte de gestaciones de una nueva América que a Méjico le toca."<sup>57</sup> Otra vez publicó

la novela Amistad Funesta bajo el seudónimo de "Adelaida Ral." Unamuno usó por lo menos siete seudónimos de 1885 a 1895, escribiendo para periódicos de Bilbao, Madrid y Salamanca: "Yo mismo," "M," "Tu amigo," "Manu Auskari," "Exoristo," "Unusquesque," "ASG" y "RMC."<sup>58</sup> Juan Ramon Jiménez, que decía estar "cansado de su nombre," empezó a firmar sus trabajos con las iniciales J.R.J., o K, Q, X, que ya eran seudónimos.<sup>59</sup> La razón de eso fue que quería "borrar, ocultar o disfrazar su verdadero nombre, ya reconocible por unas iniciales famosas: J.R.J."<sup>60</sup>

El mismo Antonio Machado usó el seudónimo de Cabellera en algunas prosas de juventud. Es curioso el hecho de que hacia el final de sus días, su heterónimo Juan de Mairena deja de serlo para convertirse en seudónimo. En un temprano estudio de la prosa de Mairena, Raimundo Lida no parece darse cuenta de este dato, pues no aclara si incluye al Mairena seudónimo cuando dice que en nuestro poeta es evidente un "diálogo sin fin de su propia conciencia."<sup>61</sup>

Según Macri "per vedere fino a qual punto Machado si identifichi o si scambi coi suoi apocrifi basta leggeri i ricordi autobiografici narrati da Mairena [...] Insomina, è l'eteronimo che inventa pseudónimo."<sup>62</sup> Los temas tratados tienen más que ver con su pueblo y patria desde un punto de vista: el de Mairena, que es el de Machado. "The name has no more meaning than that of a simple pseudonym, since he and Mairena have become completely identified."<sup>63</sup>

Similitudes y diferencias entre los  
heterónimos y entre su creador y ellos

Conviene diferenciar al alter ego del ego en el caso del heterónimo y mostrar las características que los unen. Primero, no es posible que un apócrifo o una criatura de cualquier género se individualice del creador de tal manera que no se vea su huella. Según Albert Camus "L' idée d'un art détaché de son créateur n'est pas seulement démodés. Elle est fausse [...] aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents."<sup>64</sup>

El mismo Antonio Machado lo dijo con magistral sencillez por boca de Juan de Mairena. Si "Shakespeare creador de tantos personajes humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, [...es] evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercurio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de esos poemas y el autor de los autores de estos poemas." (420)

No cabe duda de que Machado estaba bien consciente de que sus otros tenían que tener algo de él. Nunca trató de individualizarlos completamente.

Los heterónimos de Pessoa

Para mejor comprender a nuestro poeta, conviene hacer unas pocas comparaciones con otro gran poeta, Fernando Pessoa. Cuando hablamos de los apócrifos de Pessoa no hablamos de "un problema de nombres diferentes, sino de per-

sonalidades diversas."<sup>65</sup> Gaeiro es el poeta inculto de la realidad, de la lírica espontánea, del instinto. Su estilo es pobre de vocabulario. Su biografía apócrifa es la siguiente: Nació en la capital en 1899. Vivió allí hasta su muerte en 1915. Sus obras son O Guardador de Rebanhos (1911-1912); O Pastor Amoroso; Poemas Inconjuntos (1913-1915).

Reis nace en Aporto en 1887. Su única obra fue Las Odas. Representa el hombre civilizado que prefiere vivir en el campo. La influencia horaciana es evidente y se proclama desde el título.

Alvaro de Campos nació en Tariva el 15 de octubre de 1890. Fue el poeta "sensacionalista e por vezes escandaloso."<sup>66</sup> Es el único que evoluciona en tres fases: la decadente - Opiario (1914); la futurista whitmaniana - Ode Triunfal (1914); Dois Excertos de Odas (1914), etc. y la últimas, sin influencias, desde Casa Branca nau Preta (1916) hasta 1935, año de la muerte de Pessoa.<sup>67</sup>

El último de los poetas es el "ortónimo" Fernando Pessoa, curiosamente, el que menos escribió. Quizás por su timidez y su abulia "intelectualizaba la vida; sus sensaciones y sus sentimientos se nos expresan siempre convertidos en experiencia intelectual."<sup>68</sup> Una de sus obras, bastante platónica, fue Mensagem.

Parecería que estamos hablando de cuatro poetas diferentes, de cuatro diversas personalidades, de cuatro

estilos. Así hay que verlo. Sin embargo y a pesar de ser los heterónimos "las imposibles posibilidades vitales de Pessoa",<sup>69</sup> -una especie de exfuturos, según se deduce de la definición de Octavio Paz- se percibe una unidad tan fuerte que el poeta quizá "hubiese acabado por prescindir de los heterónimos, dando toda la obra bajo un solo nombre."<sup>70</sup>

Coelho ha estudiado muy bien esta unidad. Baste aquí decir que la causa de los varios estilos es para mejor verse y comprenderse el poeta. Cada individualidad heterónima forma un drama, y todos juntos, otro drama, "mas no facto de os heteronimos serem tentativas de resposta ao grave problema do existir"<sup>71</sup> y al vacío de la existencia.<sup>72</sup> Según Octavio Paz, crea ese mundo para descubrir su verdadera identidad. Además, "en cierto modo son lo que hubiera podido o querido ser Pessoa; en otro más profundo, lo que no quiso ser: una personalidad."<sup>73</sup> Para el crítico, los heterónimos causan la destrucción del yo.

#### Los complementarios Abel Martín y Juan de Mairena

En el caso de Machado es más difícil hablar de diferencias en los complementarios. Abel Martín, poeta y filósofo, nació en 1840 y murió en Madrid en 1898. Dejó una colección de poesías publicada en 1884 con el título de Los complementarios y una importante obra filosófica: De lo uno a

lo otro, De la esencial heterogeneidad del ser, etc. (293)

Los temas filosóficos y poéticos por los que se preocupa tienen bastante importancia. Incluiremos algunos para probar la similitud y la diferencia entre Machado y sus apócrifos. A Abel Martín le preocupaba en exceso el tema del amor erótico, como se ve en su soneto "Primavera!":

Los caminos del valle van al río  
y allí, junto del agua, amor espera.  
¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío  
de joven, oh invisible compañera?

(297)

El poema está ligado filosóficamente a la "esencial heterogeneidad de la sustancia única" (297) Más tarde continúa su preocupación por el otro o la otra -no se confunda con el doble-. Se comparan los amantes a "un imán que al atraer repele"; "lejos de fundirse con él es siempre lo otro." (296) "La amada es imposible " (306) pero no por eso es fútil el amor, el cual "se tiene como medio de conocimiento.<sup>74</sup>

Otro de los temas que explora Martín -como vimos cuando estudiábamos "Muerte de Abel Martín" -es el de "la nada o el cero absoluto." Dios no creó el mundo, sino la nada:

Quando el Ser que se es hizo la nada  
y reposó, que bien lo merecía,  
ya tuvo el día noche, y compañía  
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

(311)

Una de sus principales preocupaciones es la poesía. Sus ideas como veremos en otro lado, sirven para explicar no sólo su poesía, sino la de Machado. La explicación de su tendencia simbolista es evidente cuando dice que a las palabras "ha de dar el poeta nueva significación." (308) El pensar poético se da "entre intuiciones" (310) En otro lugar pide "una nueva dialéctica", lo "que Abel Martín llama lírica." (310) Otra vez cita una de las poesías del propio Antonio Machado: "Confiamos/ en que no será verdad/ nada de lo que pensamos." (309)

Juan de Mairena también fue "poeta y filósofo". Nació en Sevilla en 1865. Murió en Casariego de Tapia en 1909. Es el autor de una Vida de Abel Martín, de un Arte poética, de una colección de poesías: Coplas, mecánicas, y de un tratado de metafísica: Los siete reversos. Su alter ego Meneses inventó una Máquina de cantar.

A pesar de que a veces se acusa en Mairena "una cierta malevolencia, que le lleva al sabotaje de las ideas del maestro" (314) no hay tantas diferencias entre los dos "egos" de Machado. Como Martín, repetimos, fue poeta y filósofo. Aunque quizás no tanto como su maestro, también se preocupó por el amor erótico. Las "Otras canciones a Guiomar" están hechas "a la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena." Nuestra tesis se halla en pugna con la del profesor Sánchez Barbudo, quien no ve razón "para que las

segundas 'Canciones a Guiomar,' que son un muy íntimo recuerdo a la amada perdida, amada muy real, una carta casi a la amada ausente, lleven el subtítulo de 'A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena'. O que aparezcan bajo la indicación de '(Cancionero apócrifo)'.<sup>75</sup> Es cierto que todo es "bien machadesco." No importa que los poemas sean algo "biográficos", si es que así se pueden clasificar. No todo lo que dicen los apócrifos debe ser apócrifo. Existe la posibilidad de una rara pseudonimia si es que Machado estaba tan identificado con el sujeto para quien escribía. Sin embargo, no podemos descartar la posibilidad de que la amante y amada haya influido en la creación poética, no de Antonio Machado -quien quizá no hubiera podido erotizarla- sino en la de sus heterónimos. Algunos de los poemas ejemplifican claramente las teorías filosóficas de los heterónimos: "Pensaba mi maestro, en sus años románticos o -como se decía entonces con frase epigramática popular- 'de alma perdida en un melonar', que el amor empieza con el recuerdo y que mal se podía recordar lo que antes no se había olvidado[...]. Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica." (337) Léase una de las canciones a Guiomar: "Escribiré en tu abanico:/ te quiero para olvidarte,/ para quererte te olvido." (343)

La obsesión del recuerdo impulsa al poeta a creer "que todo ha sido imaginado por el sentir." (378)

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.

(378)

Como quiera que se vea el asunto, y esto es lo que nos importa ahora, no existen muchas diferencias entre creador y creados en cuanto a su visión y tratamiento del amor.

También Mairena siente la necesidad del otro. Dice Meneses que "cuando el sentimiento acorta a su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, velado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete." (325) Para probar lo que dice cita unos versos de Machado "Un corazón solitario/ no es un corazón..." (363)

Otra de las preocupaciones de Mairena es la poesía. Tiene que ver con la de su "maestro," con la de Machado y la poesía en general. El diálogo entre Mairena y su apócrifo se centra en que este último siente la necesidad de crear una máquina de trovar que exprese los sentimientos de un grupo por la falta de buenos poetas.<sup>76</sup> "Hay que esperar a los nuevos valores. Entre tanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi arístón o Máquina de trovar." (326)

"Juan de Mairena se llama a sí mismo el poeta del tiempo. Sostenía Mairena que la poesía era un arte temporal

[...] precisamente, es el tiempo (el tiempo vi-  
ta[...]) poeta con su propia vibración) lo que el  
poeta pretende intemporalizar; digámoslo con toda pompa:  
eternizar." (315) Si tachamos el nombre de Juan de Mairena  
para poner el de Machado el párrafo no perdería sentido  
ninguno. También sería difícil adivinar quién es el  
autor de estas frases: El pensar lírico se da "entre in-  
tuiciones, no entre conceptos." (Abel Martín, 310) y:  
"Conceptos e imágenes conceptuales -pensadas, no intuitas-  
están fuera del tiempo psíquico del poeta, del fluir de su  
propia conciencia." (Mairena, 316) No es necesario hacer  
mucho hincapié en el hecho de que estas explicaciones son  
aplicables a la mayor parte de la poesía de Machado.

La última de las coincidencias que tendremos en cuenta  
es la creencia o, mejor dicho, descreencia en Dios. Ya  
hemos visto lo que piensan Machado y su doble Abel Martín.  
En "Siesta," con el subtítulo de "En memoria de Abel  
Martín," Mairena lo explica claramente:

Con la copa de sombra bien colmada,  
con este nunca lleno corazón,  
honremos al Señor que hizo la Nada  
y ha esculpido en la fe nuestra razón.

(330)

Las diferencias entre Abel Martín y Juan de Mairena,  
son las "biográficas" y las derivadas de sus distintas pers-  
pectivas y no porque inicialmente tengan distintas con-  
cepciones. "Whereas Abel Martin is concerned largely  
with the theoretical problems of "el otro," his disciple

deals with the problem of poetic expression of sentiment."<sup>77</sup>

Otras veces las diferencias son aparentes. "Mairena trata ciertos temas que Martín no parece tener en cuenta: "El marxismo, señores, es una interpretación judaica de la Historia." (509) Sin embargo, hay que tener cuidado ya que el discípulo atribuye a Martín ciertas ideas, con el sintagma "decía mi maestro" y otros equivalentes.<sup>78</sup>

Serrano Poncela ve alguna similitud entre Machado y Mairena en su sordera -"intelectual", pues tardaba en contestar-, en el mal carácter de los dos, en el gabán que usaba "en los días más crudos de invierno" al cual "el solía llamar la venganza catalana, porque era de esa tela fabricada en Cataluña, que pesa mucho y abriga poco." (502) Mairena era profesor de gimnasia y Machado lo fue de francés.<sup>79</sup>

Serrano Poncela también observa algunas diferencias en las actividades de conferenciante de Mairena, en su propagandismo de ideas. Fue el apóstol de una original educación, tenía afición al discurso, profetizó el comunismo, etc., mientras que Machado era modesto, tímido, retraído. Este crítico cree que entre Mairena y Machado, el "poeta tímido, a medias olvidado en la soledad de una remota provincia, hay demasiadas diferencias, para que no veamos, tras ellas, la posibilidad de actitudes compensatorias que podrían ser analizadas psicológicamente."<sup>80</sup>

Sin embargo, hay que tener cuidado con esta interpretación pues estas "diferencias" van dejando de serlo a medida que Machado se identifica con su creación. No es posible hacer un "análisis psicológico" entre el Antonio Machado post 1936 y Mairena: Sin negar que existan otras diferencias entre Mairena, Martín y su creador y entre ellos mismos, no parece que sea lícito hablar de diferentes personalidades, ideas, obras y estilos<sup>81</sup> como en el caso del portugués Pessoa.

Está bien que a este diálogo se le llame a veces "disidencias"<sup>82</sup> pero, como ocurre en el resto de la poesía machadiana, el poeta no suele ver a sus dobles como contrincantes. Según Enrique Casamayor, "no hay antagonismo en la contrariedad."<sup>83</sup> Guillermo de Torre propone que "la cuestión de los complementarios [...va] más allá del simple principio de contradicción."<sup>84</sup> Albornoz también toca el tema: "No hay entre el [autor] y sus criaturas antagonismo, ni crea como Unamuno, seres para que le lleven la contraria."<sup>85</sup> Como veremos más adelante, la excepción a la regla es Jorge Meneses.

Según Jorge Echevarría, la voz de Machado no queda anulada por la de sus "contrarios" sino que Martín, Mairena y Machado son "tres nombres o tres personas y un solo hombre verdadero. Mejor: una sola persona. Pues la máscara [...], que disimula los rasgos del actor, es, al par, el instrumento por el que sus voces diversas resuenan,

persuenan ..."<sup>86</sup>

Octavio Paz tiene un punto de vista parecido. Cree que Mairena y Martín "son y no son Machado." Son "máscaras transparentes."<sup>87</sup> Al contrario de lo que ocurre en la obra de Pessoa, "Machado no está poseído por sus ficciones, no son criaturas que lo habitan, lo contradicen o lo niegan."<sup>88</sup>

En Pessoa, como ya hemos observado, se produce la destrucción del yo debido a la búsqueda de una personalidad.<sup>89</sup> En Machado no ocurre tal cosa. A pesar de que el "ego" y sus "alter egos" no son antítesis sería plausible que el yo quedara aniquilado de alguna manera. Justina Ruiz del Conde observa una crisis hacia 1926: "Crear a Martín y a Mairena debió ser perturbador y dolorísimo. Porque son personajes tragicómicos, esperpénticos; son el autocanibalismo unamunesco del 'Devórate a ti mismo'; son dos ojos burlones con que Machado se apuñala a sí mismo, despiadados y crueles."<sup>90</sup> Debemos preguntarnos si se critica y se ataca Antonio Machado, o se busca y se descubre; si el cambio de voz de Machado del que habla Justina Ruiz se debe a esos asesinos de Mairena o Martín, o si estos son creados debido a un cambio de voz o, quizá por otras razones, como tendremos la oportunidad de observar cuando estudiemos las explicaciones de los apócrifos.

Por ahora digamos que los heterónimos "complementan" al yo, no lo diluyen ni lo "asesinan". Repetimos que el yo

es tan fuerte que se apodera de su creación para poco a poco convertirla en mero seudónimo. "El yo de Machado no se vacía en 'el otro', sino que lo lleva consigo."<sup>91</sup> Para Poncela, "el complementario no sustituye la personalidad de su creador sino la enriquece con nuevas perspectivas."<sup>92</sup> Tampoco Janet Alpera observa ninguna pérdida de identidad: "He does not lose his own identity. Indeed, his 'otros' help him to see his own ideas more clearly."<sup>93</sup>

#### Otros apócrifos de Machado

Hasta ahora no hemos estudiado a fondo a otros dobles de Machado y, aunque no escribieron más de algunas poesías, no es justo omitirlos. Como han puesto de relieve los estudios de Casamayor, Machado proyectó un "Cancionero apócrifo" en el cual Martín y Mairena no fueron sino dos poetas dentro de un grupo de diecisiete, en los que don Antonio iba complementándose e inventando la realidad ideal de su esencia y existencia poéticas."<sup>94</sup> Cada uno de los catorces poetas "que pudieron existir" tiene una breve biografía para dar verosimilitud a su existencia, pero ninguno está tan desarrollado como Mairena o Martín. Si de estos últimos no se puede hablar de diferentes personalidades, mucho menos podemos hacerlo con los demás. Aunque no estén desarrollados, son complementarios o heterónimos, porque son creaciones apócrifas que a su vez crearon poesías. Algunos parecen deber su existencia a alguna broma

del poeta, como Jorge Menéndez, cuya composición "fue enviada como anónimo a Francisco Vallaespesa y se atribuyó a don Manuel Varcárcel. Su verdadero autor fue descubierto por Nilo Fabra. Don Jorge Menéndez acabó cultivando el alejandrino" (279) Su "Salutación a los modernistas" tiene que ser una sátira de ciertas actitudes de este movimiento: "Los del semblante amarillo/ y pelo lacio/ que hoy tocan el caramillo ..." (729)

Otra creación también irónica es la de "Antonio Machado." Éste no crea tanta poesía como el "ortónimo" de Pessoa: "Murió en Huesca en fecha no precisada" y no sólo "algunos lo han confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de Soledades, Campos de Castilla, etcétera," (731) sino que el soneto que aparece bajo su nombre fue incluido luego con algunas variantes en la obra del verdadero Machado.

Ricardo Gullón ve a este apócrifo como exfuturo "compuesto por dos partes disímiles: una de vida realmente vivida y otra de vida que pudo ser vivida y no lo fue, quedando amputada, como porción de un Machado que no pasó de proyecto, quedando sin realizarse, pura sombra fantasmearando por oscuras provincias la existencia que en realidad no pudo vivir."<sup>95</sup>

Girardot señala que algunos de los apócrifos "llevan [...] la marca del autor."<sup>96</sup> Ya vimos anteriormente que algunos de sus versos aparecen en la poesía de Machado. El Antonio Machado apócrifo también nació en Sevilla y fue

profesor. Las iniciales de Adrián Maciso, igual que la de Abel Martín, son las del nombre del autor. Quizás Manuel Espejo refleje algunos aspectos de Machado. Hay otro apócrifo que quedó en los borradores. Guillermo de Torre le ha dado bastante importancia a Pedro de Zúñiga.<sup>97</sup> Habría sido curioso si este joven hubiera hecho poesía vanguardista, como lo hizo Alvaro de Campos, el doble de Pessoa. Pedro de Zúñiga quedó nonato porque Machado no podía tolerar el nuevo movimiento. En una carta a "Guiomar" se explica su actitud: "Te confieso que, a pesar de mi buen deseo no logro comprenderlos: quiero decir que no comprendo que eso sea poesía." (934)

Es lástima que no llegara a desarrollarse este apócrifo. Hubiera sido interesante leer versos de un Machado creacionista de veras o en burla, disintiendo con su apócrifo en cuanto a la manera de hacer poesía.

Gil Novales no le da importancia al asunto. Opina que el Pedro de Zúñiga que aparece en la carta a Giménez Caballero fue posiblemente Juan de Zúñiga el protagonista de un drama de los hermanos Machado, El hombre que murió en la guerra.<sup>98</sup>

Jorge Meneses se parece al vigilante que se forja Abel Martín en "Muerte de Abel Martín" en que es el doble de un doble de Machado. Aquí lo es de Mairena para dialogar con él. Quizás fue el único que estuvo en la posición de contradecir -no a Machado, sino a su otro "inven-

tor." Según Ricardo Gullón, Mairena lo creó "para discutir con él, para enfrentársele y revisar polémicamente sus ideas..."<sup>99</sup>

La creación del vigilante de Abel y de Meneses prueba la posibilidad de la repercusión del yo machadesco en un ser que se desdobra. "Las posibilidades del desdoblamiento son inagotables."<sup>100</sup> Sin embargo, es erróneo pensar en las creaciones apócrifas como un juego de sueños borgianos, donde "Abel Martín, quien se supone real, aunque es una figura soñada, sueña a Juan de Mairena, sueño soñador de otros más."<sup>101</sup> Antonio Machado es un poeta que se preocupó mucho por los sueños, pero en ningún lugar de su obra se dice que soñó a sus complementarios o que éstos se soñaban los unos a los otros.

Aquí terminaría la lista de los apócrifos de Machado si no fuera porque Macrì ve la posibilidad de otro más. Su nombre es Antonio Machado, no el que aparece con los doce poetas apócrifos, sino el verdadero. Para el crítico, el Antonio Machado que escribe "A la manera de ..." es menos real que Mairena. "Anzi l'insegna adoperata, 'A la manera de...' (CLXXI, CLXXIV), indica che Machado si sente descepolo apócrifo dei suoi apocrifi maestrì."<sup>102</sup>

Lo que manifiesta el crítico contradice lo que dijimos antes en cuanto a la pérdida del yo del autor. Ya vimos que el yo de Machado queda intacto. Además, las canciones a Guiomar aparecen bajo el título "A la manera de

Abel Martín y Juan de Mairena" en el Cancionero apócrifo para señalar que fueron cantadas por los heterónimos y no por Machado. Naturalmente, el autor fue Machado, pero, como dijimos anteriormente, quizá le era más fácil expresarse bajo sus "máscaras" que bajo su nombre.

#### Razones para la existencia del heterónimo

Si en el caso de nuestro poeta no hay conflicto de personalidades y hay poco antagonismo, y si lo que dicen y cantan los heterónimos pudiera haber sido expresado y poetizado por el creador, cabe ahora preguntarnos por qué razones se desdobra en estos personajes el gran poeta sevillano ¿No le era bastante su yo para expresarse?

Albert Camus reafirma lo que hemos dicho repetidamente: "Tout être sain tend à se multiplier."<sup>103</sup> Machado no ve nada de extraño en que el poeta se desdoble: "Pero, además, ¿pensáis -añadía Mairena- que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno." (420)

En una carta dirigida al director de La Gaceta Literaria nos da otra razón de bastante importancia: "Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar." (833) Nótese las palabras "nuestra misión" eufemismo o "yo mayestático" en lugar de "mi misión." Ya no es que solamente sienta la necesidad "fisiológica" de desdoblarse. Ésta se ha convertido para

el poeta en deber, sentimiento que lo persiguió hasta el final de sus días, a pesar de que en ese entonces Mairena ya había devenido seudónimo. José Machado testimonia que su hermano "proyectaba para el futuro emprender obras en que figurasen un gran número de personajes que le permitiesen añadir múltiples y nuevas facetas a su obra total."<sup>104</sup>

### El yo filosófico

Para Machado, como para Unamuno, las diferencias entre filósofo y poeta son mínimas: "Algún día -habla Mairena a sus alumnos- se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos." (464) Es posible que el poeta que el hombre "puede llevar dentro de sí" le dedique bastante tiempo a la filosofía. Una de las razones principales de la existencia de Mairena, Martín y Meneses es, hasta cierto punto, que Machado no sólo busca "la consolación por la filosofía,"<sup>105</sup> sino que también necesita darle libertad a su yo filosófico: "Juan de Mairena? Sí... es mi "yo" filosófico, que nació en épocas de mi juventud. A Juan de Mairena, modesto y sencillito, le placía dialogar conmigo a solas, en la recogida intimidad de mi gabinete de trabajo y comunicarme sus impresiones sobre todo los hechos ... Un día saltaron desde mi despacho a las columnas de un periódico. Y desde entonces, Juan de Mairena [...] se ha ido acostumbrando a comunicar al público sus impresiones sobre todos los temas."<sup>106</sup>

Mairena, como aquí lo presenta Machado, equivale al "hombre" que va conmigo" de "Retrato." Tanto él como su profesor apócrifo son una escisión para dialogar usando una prosa "filosófica."

Aurora de Albornoz observa que "los apócrifos macha-<sup>107</sup>dianos nacen de la necesidad de diálogo consigo mismo." Mairena siempre se dirige a sus alumnos. Muchas veces dialogan brevemente: "Uno de los discípulos de Mairena presentó al día siguiente algunas objeciones al maestro." (415) A veces todo es diálogo -como en el caso extremado de Meneses y Mairena-, o, éste prepondera (433-35; 457-58; 466-67...)

Dentro de la poesía del poeta sevillano hay chispas filosóficas que preludian el diálogo apócrifo. Según Albornoz el yo filosófico está ya expresado desde 1907,<sup>108</sup> por lo menos desde Coplas mundanas: "Poeta ayer, hoy triste y pobre/ filósofo trasnochado." (V, XCV, 122)

Para Aranguren el "triste y pobre filósofo trasnochado" "y el poeta gnómico, sentencioso, el poeta de los proverbios, donaires y saber popular, presentes ya en su juventud, ahogan al poeta lírico."<sup>109</sup> Este aspecto de la obra de Machado precede al filósofo que sentía dentro de sí, pero no es correcto que "ahogue" su lírica. Poemas como "El crimen fue en Granada" demuestran que aún late el poeta lírico. Bousoño cree que Machado sólo estaba interesado en una zona de realidad. Su lira tenía una sola no-

ta y por eso no pudo evolucionar. No es que disminuya como poeta. "Se ve que sus facultades son las mismas de antes, y su brío y lozanía de poeta, los mismos [...] Una vez expresado el acotado mundo que poéticamente le incitaba, Machado, en lo fundamental, no tiene ya nada que decir [...] De ahí que se dedicase a rondar la filosofía como sustitutivo de la auténtica creación, que se le escapaba."<sup>110</sup>

#### Justificación de la poesía

Muchas veces Unamuno se desdoblaba en el tú para explicar su poesía. Con Martín y Mairena se escinde Machado para no sólo tratar, en verso y prosa, ciertos temas, sino también para justificar y explicar su obra poética. Según Pablo de Cobos "la poesía fue el objeto verdadero de las reflexiones metafísicas martinianas."<sup>111</sup>

Cuando "Mairena lee y comenta versos de su maestro", uno de estos es: "Escribiré en tu abanico:/ te quiero para olvidarte,/ para quererte te olvido." (376) Explica en prosa lo que quiere decir con eso. Cuando Mairena empieza a exponer la poética de su maestro Abel Martín, justifica una de las razones por las que su poesía carece de reflexión -Quizás también esté justificando su yo filosófico-: "Pero el poeta debe apartarse ante el filósofo, hombre de pura reflexión, al cual compete la ponencia y explanación metódica de los grandes problemas del pensamiento." (450)

El pensar poético se da "entre intuiciones," (310) dirá Abel Martín.

Aun cuando Machado habla contra el surrealismo, parece estar justificando su propia poesía por no ser lo que la otra es: "De los suprarrealistas hubiera dicho Juan de Mairena: Todavía no han comprendido esas mulas de noria que no hay noria sin agua." (517-18)

#### Objetivación de la problemática personal

Según Serrano Poncela la serie de desdoblamientos conscientes de la personalidad del poeta "le permite trasladar a la respectiva serie de vidas imaginarias su compleja problemática personal,"<sup>112</sup> hecho que hemos estado observando desde el principio de nuestro estudio. Al no poder resolver esta "problemática" con su yo, -o sea, como Antonio Machado- la proyecta en sus dobles. De esta manera puede observar algo, objetivamente, desde diferentes puntos de vista.

A esta razón podemos añadir que Machado nunca hubiera podido llevar al papel ciertas ideas, temas, respuestas e indagaciones, etc. si no las hubiera objetivado.<sup>113</sup> Le hubiera resultado más difícil buscarse. Lo mismo que en los desdoblamientos poéticos estudiados anteriormente, la creación "de personajes apócrifos responde principalmente - aunque quizás no únicamente- [...] a la necesidad de explorarse del todo, de buscarse."<sup>114</sup>

## La soledad monádica

En otros lugares vimos cómo la soledad lleva al poeta a la escisión. Machado, "un espíritu no satisfecho con el encierro que supone todo yo, aspira a desdoblarse o transformarse en otros yos!"<sup>115</sup> Con "los otros yos" -los complementarios- estudia la soledad suya y de los demás y propone maneras de aminorarla. El punto de partida de sus teorías está en Leibniz. Según Mairena, éste "no piensa las mónadas como sustancias fuerzas activas conscientes sino que se coloca fuera de ellas y se las representa como seres pasivos, que nada tienen que ver con las conciencias, la imagen del universo." (324)

La mónada de Martín y de Mairena es diferente. "El hombre quiere ser otro. 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 otro, paciente de una incurable alteridad" (501)

Según la teoría de la "heterogeneidad del ser," cada persona lleva en su mónada la representación de su prójimo (438). Sólo se reconocerá la heterogeneidad por medio del amor.<sup>116</sup> "La conciencia -dice Abel Martín-, como reflexión o pretensio conocer del conocer, sería sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo." (305) Si la mónada de

Leibniz es solitaria, la de Machado trata de salvarse huyendo de la soledad monádica del yo. A pesar de que la amada es imposible, "inasequible," uno queda premiado con el conocimiento obtenido de la experiencia al darse cuenta de la alteridad de la heterogeneidad.

#### Otras razones

Con los complementarios el poeta puede tratar temas generales: sobre la burguesía (354-55; 361), la política (390-91), los ingleses (424), el comunismo ateo (458), el fracaso de la Sociedad de las Naciones (463), etc. Para Gutiérrez Girardot "la figura de Mairena [...] no es solamente el otro 'yo' filosófico del poeta, sino [...] su propia alma en el espejo del siglo, es el alma del siglo en el espejo de su propia alma."<sup>117</sup>

Otra de las razones hasta aquí no observada en detalle es que con los apócrifos se presenta el lado humorístico de las cosas, algo que resultaría casi imposible para el poeta lírico. El humor ayuda a mostrarnos una de las facetas de la personalidad de Machado la cual, según Pablo de Cobos, comenzó en Segovia. Este lugar "le devuelve la gana de diversion. Sin aquella atmósfera grata que Segovia le deparó no hubiera hecho Machado humor y filosofía." Añade que a "esa nueva gana de divertirse que Segovia le dio a Machado debemos el Abel Martín."<sup>118</sup>

Joan Ciruti propone que el humor de Machado proviene

de su escepticismo. Además, "his humor has the purpose of clarifying, making precise, or intensifying thoughts."<sup>119</sup> Según Sánchez Barbudo, el humor no sólo parece proceder de su escepticismo, sino que lo veía como defensa contra el pudor, rehuyendo la grandilocuencia con su natural modestia. Además, los mismos problemas que trataba eran oscuros y Machado era un ser antidogmático.<sup>120</sup> Podemos decir sin errar que los pensamientos presentados por los apócrifos resultan mucho más serios de lo que parecen, pero que, por las razones observadas, el filósofo tiene la necesidad de escribir con humor y a veces con ironía. En las palabras del propio Machado: "La prosa -decía Juan de Mairena a sus alumnos de Literatura- no debe escribirse demasiado en serio. Cuando en ella se olvida el humor -bueno o malo- se da en el ridículo de una oración extemporánea, o en esa que llaman prosa lírica ¡tan empalagosa!..." (363)

El tono humorístico e irónico se ve desde el comienzo del libro. Algunos ejemplos bastarán para demostrarlo:

Mairena.- Señor Martínez, salga usted a la pizarra y escriba:

Las viejas espadas de tiempos gloriosos ...

Martínez obedece.

Mairena.- ¿A qué tiempos cree usted que alude el poeta?

Martínez.- A aquellos tiempos en que esas espadas no eran viejas. (357-5)

Consejo de Maquiavelo: No conviene irritar al enemigo.  
Consejo que olvidó Maquiavelo: Procura que tu enemigo nunca tenga razón. (358)

El paleta perfecto es el que nunca se asombra de nada; ni aun de su propia estupidez. (369)

La última de las razones que nos ocupará la ofrece Ricardo Gullón desde la perspectiva del tono: "Lo arduo para Machado podía ser fácil para Mairena cuyas técnicas y actitudes eran diferentes. Creando otras personas con creaciones propias, el tono sería distinto, o, [...] para legitimar esos tonos diferentes la solución sería forjar entes imaginarios. [...] En uno o en otro caso, Machado podía hablar con otra voz, sin dejar de ser auténtico."<sup>121</sup> Volvemos a lo que decíamos antes: al Machado de tono humorístico, irónico y filosófico, le resultaba más fácil expresarse a la manera de sus heterónimos. Quizás el "tono" erótico de las canciones a Guiomar se deba a la misma razón.

## Notas

1  
 Antonio Sánchez Barbudo, "El pensamiento de Abel Martín y Juan de Mairena y su relación con la poesía de Antonio Machado," Hispanic Review, 22 (1954), 159.

2  
 En Obras. Poesía y prosa (Buenos Aires: Editorial Losada, 1964), 182. En adelante las notas se darán entre paréntesis y al final del poema. Las siglas son: S=Soledades, DC=Del camino; C=Canciones, G=Galerías, V=Varia, CC=Campos de Castilla, NC=Nuevas canciones, PPS=Poesía y prosas sueltas anteriores a 1936.

3  
 Sánchez Barbudo, Los poemas de Antonio Machado (Barcelona: Editorial Lumen, 1967), 266-67.

4  
 Sánchez Barbudo, Los poemas ..., 357.

5  
 Janet Green Alpera, "The theme of 'el otro' in the works of Antonio Machado," tesis doctoral de Emory University en Georgia, 1969, 160.

6  
 Sánchez Barbudo, Los poemas ..., 356-57.

7  
 Ricardo Gullón, "Sombras de Antonio Machado," Insula, 212-13 (1964), 7.

8  
 Manuel Durán, "Antonio Machado, el desconfiado prodigioso," Insula, 212-13 (1964), 8.

9  
 Ricardo Gullón, "Machado comentado por Mairena," Sur, 272 (1961), 67.

10  
 José Luis Cano, Antonio Machado, hombre y poeta

en sueños," Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12 (1949), 653.

11

Howard T. Young, The Victorious Expression (Wiscconsin: The University of Wiscconsin Press, 1964), 55.

12

Helen F. Grant, "Ángulos de enfoque en la poesía de Antonio Machado," La Torre, 45-46 (1964), 477.

13

Constantino Lascaris, "El Machado que se era nada," La Torre, 45-46 (1964), 200.

14

Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid: Gredos, 1970), I, 250.

15

Janet Meyers, "El recuerdo, las galerías y el espejo en las primeras poesías de Antonio Machado," Revista Hispánica Moderna, 1-2 (1954), 1.

16

Aurora de Albornoz, La presencia de Unamuno en Antonio Machado (Madrid: Editorial Gredos, 1967), 284.

17

Ricardo Gullón, Una poética para Antonio Machado (Madrid: Editorial Gredos, 1970), 197.

18

Ibid., 148.

19

Sánchez Barbudo, Los poemas ..., 435.

20

Véase Concha Espina, De Antonio Machado a su grande y secreto amor (Madrid: Gráficas Reunidas, 1950)

21

Sánchez Barbudo, Los poemas, ..., 436.

22

Ibid., 53.

23

Gullón, Una poética ..., 164.

- 24  
Ibid., 165.
- 25  
Bousoño, I, 258.
- 26  
Alpera, 42.
- 27  
Gullón, Una poética ..., 197.
- 28  
Bousoño, I, 252.
- 29  
Albornoz, 307.
- 30  
Bousoño, I, 240.
- 31  
Birute Ciplijauskaite, La soledad y la poesía española contemporánea (Madrid: Insula, 1962), 82.
- 32  
"Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo," Obras ... 501.
- 33  
Enrique Casamayor, "Antonio Machado y sus inéditos complementarios," Clavileño, 33 (1955), 36.
- 34  
Bousoño, I, 246-47.
- 35  
Ibid., II, 290.
- 36  
Ibid., I, 347.
- 37  
Ibid., 244.
- 38  
Ibid., 245.
- 39  
Sanchez Barbudo, Los poemas ..., 66.
- 40  
Francisco Ayala, "Un poema y la poesía de Antonio Machado," La Torre, 45-46 (1964), 317.

- 41 Sánchez Barbudo, Los poemas ..., 163.
- 42 Ayala, 318-19.
- 43 Meyers, 10.
- 44 Bousño, I, 265.
- 45 Sánchez Barbudo, Los poemas ..., 111.
- 46 Bousño, I, 264.
- 47 Sánchez Barbudo, Los poemas ..., 42.
- 48 Ibid., 48.
- 49 Ibid., 155.
- 50 Jacinto do Prado Coelho, Diversidade e unidade em Fernando Pessoa (Lisboa: Ed. Verbo Lisboa, 1963), 99.
- 51 Albornoz, 297.
- 52 Oreste Macri, "Poética e poesia de Antonio Machado," prólogo a Poesía di Antonio Machado (Milano: Lerici Editori, 1959), 60.
- 53 Joaquín de Entrambasaguas, Fernando Pessoa y su creación poética (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955), 8.
- 54 "Cancionero apócrifo" en Obras ..., 729. En adelante cuando se cite la obra heterónima de Machado, el número de la página se incluirá entre paréntesis y al final de la cita.
- 55 Ildefonso Manuel Gil, "La poesía de Fernando Pessoa"

en Ensayos sobre la poesía portuguesa (Zaragoza: Estudios Literarios, 1948), 16.

56

Segundo Serrano Poncela, "Juan de Mairena," Revista Nacional de Cultura, 155-57 (1963), 33.

57

Jorge Mañach, Martí el apóstol (Madrid: Espasa Calpe, 1968), 79.

58

Manuel García Blanco, "Don Miguel y sus pseudónimos," en En torno a Unamuno (Madrid: Taurus, 1965), 11-25.

59

Graciela Palau de Nemes, Vida y obra de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Gredos, 1957), 224.

60

Miguel Pérez Ferrero, "El cansado de su nombre," ABC (Madrid: noviembre 7, 1946), 11.

61

Raimundo Lida, "Elogio a Mairena," Universidad de Méjico, 6 (1957-58), 33.

62

Macri, 68.

63

Alpera, 243.

64

Albert Camus, Le mythe de Sisyphe (Paris: Gallimard, 1967), 131.

65

Gil, 11.

66

Coelho, 56-57.

67

Ibid.

68

Gil, 31-32.

- 69  
Octavio Paz, "El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)" en Cuadrivio (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1965), 149.
- 70  
Gil, 39.
- 71  
Coelho, 172.
- 72  
Ibid., 206.
- 73  
Paz, 161.
- 74  
Sanchez Barbudo, "El pensamiento de Abel Martín y Juan de Mairena....," 119.
- 75  
Sanchez Barbudo, Los poemas ..., 389.
- 76  
Recordemos que Martín pedía una nueva lírica. Meneses no puede suplir esa falta, pero su existencia se debe a ella. Habría sido perfectamente admisible que Meneses hubiera sido creado por el profesor de Mairena en vez de por él. "De las revoluciones decía mi maestro..." (509) "Se pretende, he dicho, no que se consiga [enterrar al Cristo,] porque el Cristo como pensaba mi maestro -no se deja enterrar." (534)
- 77  
Alpera, 179.
- 78  
El subrayado es mío.
- 79  
Serrano Poncela, 35-38.
- 80  
Ibid., 39-40.
- 81  
No hemos pretendido hacer un estudio estilístico de la obra machadesca, pero con las afirmaciones que preceden a esta cita creemos haberlo demostrado con claridad. Si queda alguna duda en cuanto al estilo, véase el citado prólogo de Macri, p. 70-72, donde estudia la coincidencia de la

aparición de los mismos versos en diferentes poemas de Antonio Machado y de sus heterónimos.

82

"Las disidencias entre el metafísico Abel Martín y su agnóstico discípulo Juan de Mairena ocurren en la misma alma de Machado, es diálogo anterior, de pudores y sonrisas." Anderson Imbert, "El pícaro Juan de Mairena," Sur, 55 (1939), 56-57.

83

Enrique Casamayor, "Antonio Machado y sus inéditos complementarios," ..., 37.

84

Guillermo de Torre, "Antonio Machado y sus poetas apócrifos," Insula, 126 (1957), 1.

85

Albornoz, 302.

86

Jose Echevarría, "Con Juan de Mairena años después," La Torre, 45-46 (1964), 185.

87

Octavio Paz, "Antonio Machado," Sur, 211-12 (1957), 47.

88

Paz, "El desconocido ...," 144.

89

Ibid., 161.

90

Justina Ruiz del Conde, "La crisis de Antonio Machado hacia 1926," La Torre, 45-46 (1964), 113.

91

Albornoz, 302.

92

Poncela, 33.

93

Alpera, 161.

94

Casamayor, 38.

95

Gullón, "Sombras ..., " 7.

- 96 Rafael Gutiérrez Girardot, Poesía y prosa en Antonio Machado (Madrid: Guadarrama, 1969), 92.
- 97 Guillermo de Torre, El fiel de la balanza (Madrid: Taurus, 1961), 162-66.
- 98 Recogido por Alpera, 155.
- 99 Gullón, "Sombras . . .," 7.
- 100 Ibid., 7.
- 101 Girardot, 102.
- 102 Macri, 69. Aurora de Albornoz interpreta erróneamente a Macri diciendo que el Antonio Machado a que se refiere el crítico italiano es un desarrollo del apócrifo de los complementarios. (La presencia . . ., 298) Macri lo dice claro: Considerando "l'intima compresenza e contagio di altri due poeti apocrifi che cantano in proprio, ci sembra piu che legittimo immaginare che il nostro (el subrayado es mío) idealmente convertisse anche se stesso 'a lo apócrifo.'" ("Poética . . .," 69)
- 103 Camus, 98.
- 104 Citado por Alpera, 157.
- 105 Torre, El fiel . . ., 156.
- 106 Cita recogida por Alpera, 190.
- 107 Albornoz, 304.
- 108 Ibid., 308
- 109 José Luis de Aranguren, "Esperanza y desesperanza

de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado,"  
Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12 (1949), 301.

110

Bousoño, I, 271.

111

Pablo A. de Cobos, El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena (Madrid: Insula, 1971), 135.

112

Serrano Poncela, 33.

113

Ibid., 33.

114

Albornoz, 278.

115

Torre, El fiel ..., 155.

116

"No es tampoco para Abel Martín la belleza del gran motivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro." (380).

117

Gutiérrez Girardot, 106.

118

Pablo de Cobos, Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética (Madrid: Insula, 1963), 113.

119

Joan E. Ciruti, "Humor in the Cancionero apócrifo of Antonio Machado," The Modern Language Forum, 42 (1958), 133.

120

Sanchez Barbudo, "El pensamiento ...," 34-35.

121

Gullón, Una poética ..., 105.

## JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

### La soledad y la circunstancia

Si en José Martí la circunstancia es la que de muchas maneras da forma a la poesía, en Juan Ramón este fenómeno se da a la inversa. Los dos tienen un punto de contacto. María Teresa Babín ha señalado que en Juan Ramón "toda su obra es la autobiografía del yo."<sup>1</sup> Lo mismo podríamos decir del cubano.

Como Unamuno, tuvo Juan Ramón una compañera ideal. Gracias a la ayuda que le prestó Zenobia pudo hacer de la poesía su máximo proyecto y circunstancia vital. "Toda la energía de Juan Ramón se desplegó en la creación poética, y por eso identifica [...] vida y poesía."<sup>2</sup> Juan Ramón mismo nos dice que su "ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de 'lo que queda', hasta llegar un día a no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o

sensitivo. Ser una poesía y no poeta."<sup>3</sup>

Para poder llegar a este "estado de gracia" el poeta tenía que llevar la poesía por caminos interiores explorando su yo más que nada. Es egocentrismo y aunque Garfias no lo vea como narcisismo, también lo es.<sup>4</sup> No el que Machado trataba de evitar en las canciones en que se dirigía a sí mismo, pues Juan Ramón lo ve bajo una diferente perspectiva: "Es falso eso de que el mito de Narciso tiene una significación sexual. Cuando Narciso se inclina sobre la fuente no está buscando su imagen. Narciso es el hombre que se encuentra con la naturaleza. Es el gran mito del creador que desea metamorfearse en la naturaleza, convertirse en la naturaleza."<sup>5</sup> Es esto lo que buscó gran parte de su vida. Logró llevarlo a cabo en la poesía de Animal de fondo.

Las razones que llevan al desdoblamiento al egotista que fue Juan Ramón Jiménez, son generalmente las mismas que las de los otros poetas. Cuando estudiemos su poesía, las veremos individualmente. En una de ellas, la soledad, existe una diferencia esencial. Para llevar a cabo su programa vital y la búsqueda de sus yos, el poeta necesita la soledad. No hablamos de la romántica de Arias tristes y otros libros primerizos, sino la "anhelada y conquistada."<sup>6</sup> Se alejaba de las pasiones de la tierra para poder alcanzar la soledad creadora. Llegó a acorchar su habitación en la

casa de Madrid. Se quejaba de que los vecinos cubanos hacían mucho ruido y no le dejaban trabajar.<sup>7</sup> Sin embargo, ésta no fue una soledad de incomunicación, sino de ensimismamiento, ya que dedicó gran parte de su tiempo a publicar revistas, o a viajar y dar conferencias y cursos universitarios; tenía relación amistosa con personas interesadas en el arte y la poesía.<sup>8</sup> Cuando estaba "ensimismado" Zenobia le traía "al mundo interior de él las cosas de ese mundo exterior que él necesitaba, pero sin conflictos ni estorbos para su labor."<sup>9</sup>

Según Gullón, en la soledad surgen "los diálogos con interlocutores interiores que responden desde dentro: naturaleza, poesía y Dios."<sup>10</sup> A estos añadimos el del propio poeta cuando se escinde para dialogar con uno de esos yos que crea o encuentra dentro de sí. Juan Ramón tenía conciencia de la existencia de estos otros: Sepultado "bajo el hombre que soy, puede existir otro: un ser en cuya formación predominarán elementos rechazados, encerrados en las mazmorras del alma por considerarlos perturbadores, ajenos a la persona que hasta este momento creyó dominarlos."<sup>11</sup> En los apartados que siguen estudiamos éste y otras clases de desdoblamientos que aparecen en la poesía del gran poeta andaluz.

El doble creado por el poeta

En la poesía de Juan Ramón hay un grupo de poemas en que el poeta siente la necesidad de ser otro, de crearse otro diferente del que es. No siempre se llega al desdoblamiento. En el poema que comienza con el octosílabo "Viento negro, luna blanca," de manera análoga a José Martí en muchos caso el poeta va muerto por la falta de amor. El yo que quiere forjarse equivale al vivo:

¡Y quiero ser otro, y quiero  
tener corazón, y brazos  
infinitos, y sonrisas  
inmensas, para los llantos  
aquellos que dieron lágrimas  
por mi culpa!<sup>12</sup>

En el poema que sigue, el poeta aspira a tener un nuevo ser. Según Díaz Plaja, siente seguridad en su futuro.<sup>13</sup> La "reincarnación" de sí mismo supone una intención de desdoblarse, ya que existirá "lejos" del espacio donde se encuentra su cuerpo:

¡Saltaré el mar, por el cielo!  
¡Me iré tan lejos, tan lejos,  
que no se acuerde mi cuerpo  
de tu cuerpo ni mi cuerpo!

(2, E, 366, 210)

El "yo" a que aquí se refiere es tan ideal como el que ansía ser en "La otra forma." Necesita ser otro para expresar plenamente la alegría que le trae y la circunstancia poética de la que es testigo:

Ya no sirve esta voz ni esta mirada  
No nos basta esta forma. Hay que salir

y ser en otro ser el otro ser.  
Perpetuar nuestra explosión gozosa.<sup>14</sup>

El desdoblamiento que se busca en "Latitud" está muy cerca del panteísmo de los poemas en que se mantiene despierto el yo del poeta. Es un panteísmo peculiar, ya que su yo no se disuelve o anula.<sup>15</sup> "Se parece un tanto a Unamuno, quien también quería ser todos sin dejar de ser él mismo."<sup>16</sup> La posibilidad de la escisión se da en que, si en la mayoría de los casos Juan Ramón quiere ser todo con un yo, aquí se lo propone con la existencia de otro:

¡Si fuera yo como un lugar  
del mar o el cielo; el mismo y otro siempre, con  
el mismo y otro siempre, con las nubes; [las olas;  
firme y errante,  
dudoso y cierto,  
aguardador y solitario,  
encontrado y desconocido,  
amado y olvidado, y libre y preso  
-otro y el mismo siempre, con mis nubes,  
con mis olas!-

(3, B, 552, 745)

Por poemas como este muchos han calificado a Juan Ramón de místico. Aunque disfrutaba de este gozo poético, "he very much wanted to keep one foot on earth; accordingly, he was not tempted to make the classical mystic denunciation of mundane matters."<sup>17</sup> En este poema no es que el poeta quiera "estar" siempre en el mar o en el cielo. Con el símil "como" aclara que quiere ser "el mismo y otro," o sea, según dice H.T. Young, "tener los pies en la tierra" a la misma vez que ese vago doble disfruta de "sus nubes" y "sus olas," símbolos de plenitud mística posible per

la poesía. Por su naturaleza, uno será "firme:" el otro, "errante;" uno, "encontrado," otro, "desconocido" ... A pesar de que la conjunción "y" presenta vocablos contradictorios, la "contradicción desaparece cuando las cualidades opuestas se van mezclando y haciendo intangible."<sup>18</sup> Hay un ir y venir del ego al posible alter ego, de manera que el que en un momento dado será el "libre," en otro y aún en él mismo- quedará "preso."

En "Amor," el sentimiento que da título al poema conduce a la creación del yo ideal "soñado" por el "protagonista," por lo tanto, al desdoblamiento:

No, no somos nosotros.  
 Nosotros dos - oh encanto  
 del parque sin nosotros, con nosotros!-,  
 nosotros somos esos dos románticos  
 que no son aún nosotros, que no están aún con  
 mismos, esos dos, que soñando [ellos  
 en ser ellos, en no ser ellos, dulces,  
 se pierden lentamente, en solo un beso,  
 por el sendero  
 .....  
 solitario  
 en donde canta a la arboleda verde  
 ya, libre del pisar del día,  
 un obstinado pájaro.<sup>19</sup>

Los enamorados están en el tiempo y espacio real del parque encantado, mientras que sus dobles vagan por el creado con el beso. Tal vez caminen seres humanos por el parque, pero el "sendero" por donde se pierden está "solitario." Lo que canta el pájaro es el "obstinado" sentimiento que le produce el beso o el amor a la pareja. Dicho de otra manera, el pájaro es "obstinado" por la perseveran-

cia de su canto. Debe de ser un canto de amor, ya que sólo puede ser escuchado por los dobles de estos amantes en el beso trascendido.

El doble creado por los demás

La preocupación por el yo externo forjado por otros fue constante para Unamuno, pero no tanto para Machado ni para Juan Ramón. Ya vimos un poema en que Machado deseaba "asesinar" al falso doble. Sin llegar al extremo del "crimen," en Juan Ramón se evidencia algo parecido:

Pintor que me has pintado  
en este cuadro vago de la vida,  
tan bien, que casi  
parezco de verdad; ¡ay, pinta-  
me nuevamente, y mal, de modo  
que parezca mentira!

(2, LFP, 272, 166)

Emiliano Barral captó en su busto el yo mejor o ideal que Machado deseaba hacer. El poema de Juan Ramón pudiera referirse a algún retrato de Daniel Vázquez Díaz o de Sorolla, pero también cabe que lo haya imaginado. Al verse reflejado así, el poeta siente que el ser que ha captado el "pintor" -el que "parece de verdad"- representa el yo externo, falso, que los demás creen verdadero. Al reconocer la existencia de este otro, el poeta queda desdoblado. Paradójicamente, el auténtico yo sería aquél que "parezca mentira" después de ser pintado.

En "Mi ideal" se da el curioso caso de un conceptismo amoroso<sup>20</sup> en el cuál se desdoblán dos amantes que crean yos ideales:

Los dos vamos nadando  
-agua de flores o de hierro-  
por nuestras dobles vidas.

-Yo, por la mía y por la tuya;  
tú, por la tuya y por la mía-.

De pronto, tú te ahogas en tu ola,  
yo en la mía; y sumisas,  
tu ola, sensitiva, me levanta,  
te levanta la mía, pensativa.

(LP, P, 675, 851)

La frase "agua de flores" simboliza el espacio ideal que habitan los dobles. La de "hierro" puede simbolizar la vida cotidiana. Según Ulibarri, las "dos corrientes están contiguas, y el poeta se encuentra viviendo y amando la corriente de la amada y en la suya al mismo tiempo. El caso de la amada es igual. Sus vidas y sus amores están entrelazados. De pronto cada uno deja de existir en su propia corriente, pero sigue existiendo en la corriente del otro [...] El pasa a ser ella; ella pasa a ser él."<sup>21</sup>

Siguiendo esta interpretación, existen por lo menos dos posibilidades. Cada cual se ha ahogado en el agua de hierro, o sea, se han separado y sienten el estrangulamiento de esta vida. Sin embargo, los dos retienen los yos ideales en el espacio ideal. La otra es que el amor es tan grande que acaba con el desdoblamiento eliminando los yos que nadan en el agua de hierro y dejando en vida a los que originalmente eran dobles creados por ellos mismos.

En "Azucena y sol" se canta la posibilidad de la muerte del yo cotidiano. El poeta no la teme con tal de

que la amada quiera al yo ideal que posiblemente crearon  
ambos:

Nada me importa sufrir,  
con tal de que tú suspires,  
por tu imposible yo,  
tú por mi imposible.

Nada me importa morir,  
si tú te mantienes libre,  
por tu imposible yo,  
tú por mi imposible.

(2, PP, 2, 31)

La existencia de los dobles es paradójica ya que se nos dice que son "imposibles." "Mi imposible" es aquél que la amada -o él mismo- cree que es. Su existencia depende de la creencia que los dos tengan de que exista. Lo mismo sucede con "tu imposible yo."

En "Nuestro ser de ilusión" vuelve a aparecer el doble creado por los amantes:

Yo les vi tu mí a tus ojos,  
mi tú les viste a los míos,  
tú. ¡Nuestro ser de ilusión  
tú me has visto, yo te he visto!

(3, R, 716, 1038)

"Tu mí" implica el yo creado por ella. "Mi tú" es el de ella que crea él. Cuando canta que su amada ha visto "nuestro ser de ilusión" intuimos que los dos coinciden en admitir su invención y su existencia.

El desdoblamiento puede llevarse a cabo por medio del "instinto":

¡Cuan estraños

los dos con nuestro instinto!  
...De pronto, somos cuatro.

(2, E, 419, 229)

Los nuevos alter egos no parecen ser los ideales de los poemas anteriores, sino los creados por el instinto sexual. Los dos amantes influyen en la creación de cada uno de ellos. El desdoblamiento ni se alaba ni se condena. La presencia de los dobles se percibe con rareza.

### El yo mejor y el vigilante

En muchas ocasiones Juan Ramón se preocupó por su "yo mejor" y "el vigilante." No siempre coincide el uno con el otro, como sucede en la poesía de José Martí. El poeta llegó a sentir dentro de sí dos seres batallando por controlar su destino: "¡Qué lucha en mí, entre mi bueno y mi mejor!"<sup>22</sup>

En "Ellos" los "instantes claros" causan la escisión positiva del ser

Instantes claros,  
 en que, olvidados de las cosas mismas  
 que están encima, fuertes, de nosotros,  
 robándonos, aniquilándonos;  
 de las penas del día, que nos agrian  
 -estrechez, inminencias, desaliento-  
 y nos dividen ¡ay!  
 arreglando, en un punto, el desarreglo  
 -el bello sol en el silencio solo  
 de los ladrillos limpios!-:  
 se nos salen del cuerpo nuestras almas  
 y son ellas nosotros, libres, plenos,  
 y se quieren y se hablan dulces . . .  
 Al triste enfermo: "¿Cómo estás tú?" Al sano y  
 bueno: "¡Qué tarde tan hermosa!" Al pobre  
 "¡Qué le vamos a hacer!" [resignado:

(2, PC, 503, 253)

Los pronombres "nosotros" y "nos" asumen la totalidad del ser. El poema representa la victoria del "yo mejor" sobre aquél que siente el peso de "las cosas mismas" que lo "roban" y "aniquilan." La "división" de que se habla no es la escisión del ser, sino la separación del prójimo que nos causan "las penas del día, que nos agrian." El desdoblamiento resulta en la salida del cuerpo de las almas que son

"nosotros." Estas se unen en un espacio etéreo para dar fin a la división entre el hombre su prójimo. Algunas de las características del doble son -según se intuye de los cuatro últimos versos- el amor, la compasión y la ternura.

Si en "Ellos" se evidencia la existencia de un "yo mejor" que vive en nosotros, en otros poemas no se sabe por cierto si el desdoblamiento da lugar al "yo mejor" o al "peor." Éste es el caso del poema que sigue, donde el doble es el vigilante, la conciencia:

Este yo que espía  
lo que yo hago  
¿es el humano bueno  
o el mal humano?

¿Me levanta o me rinde  
es mi conciencia  
o mi culebra blanca  
(sirena negra)?

¿Debo yo respetarlo  
como a mí mismo  
o derribarlo, igual  
que a un enemigo?

(LP, 973, 1205)

El vigilante juanramoniano tiene la misma función que el de los otros poetas que estudiamos. Es un antagonista que previene, lucha y molesta al otro yo para que no lleve a cabo ciertas acciones que considera peligrosas. "El poeta no sabe cuál de sus yos debe cultivar y cuál destruir. La línea divisoria entre el bien y el mal es muy vaga, si es que existe en el mundo de las formas puras; lo cierto es que el poeta no la puede distinguir. El bien y el mal

que lleva dentro le son indescernibles y el poeta deja la duda en el aire con un sentido lírico."<sup>23</sup>

En los versos:

Hay un yo que está durmiendo  
-¡moscón fijo de la idea!-;  
y hay un yo que está velando  
para que yo no me duerma.

(LP, 853, 1037)

coexisten tres yos. Para Ulibarri el que duerme es el subconsciente en comunión con lo eterno. El racional y práctico -el vigilante- vela para que el tercer yo -que anhela la vida eterna- no se una con el yo inefable.<sup>24</sup> Sin negar lo que dice el crítico, el poema también permite otra interpretación. En un estudio sobre Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas dice que éste es "cada día menos, el poeta inconsciente e irresponsable. Esa conciencia vigilante que desde hace muchos años pone sobre su obra, nunca dormita y se muestra de día en día más exigente."<sup>25</sup> Es muy posible que el "moscón" que en el poema duerme sea el "inconsciente e irresponsable" del que nos habla Salinas. El que no duerme, trabaja en busca de la belleza y de la mejor manera de perfeccionar su creación poética. El "exigente" vigilante cuida de que este yo no abandone su proyecto vital.

En el poema que sigue se expresa un pensamiento parecido:

¡Vela, que vas a morir!

¡No le des muerte a tu muerte,  
con tu sueño!  
... ¡Están las rosas  
abiertas, como la aurora  
del amor que no se acaba!

-Estas horas estrelladas,  
¡qué universales serán,  
si tú duermes a tu sueño,  
si tú te quedas en vela!

(3, P, 474, 660)

El yo que es base del poema es aquí el que hace de vigilante. No permite que duerma el tú a quien se dirige y que es él mismo. "Vivir es desvelo. Cerrar los ojos, aún para el sueño, es ingresar en la muerte. La batalla contra ésta se emprendió con pujanza. Velar. Dormir es rendirse, restarse vida. Un poeta no quiere morir ni en sueños."<sup>26</sup>

El sueño está opuesto a la actividad creadora. La "muerte que se le da a la muerte" del segundo octosílabo pudiera significar la aniquilación de la inmortalidad del yo que viene con la creación poética. También es posible que simbolice los sufrimientos de esta vida.

Las "rosas abiertas" y las "horas estrelladas" continúan el símbolo de la plenitud creadora. Velando, éstas serán "universales;" quizás porque logrará eternizarlas con la obra o porque con ella le será posible a su yo totalizarse con el universo. Como quiera que sea, la vigilia promete la inmortalidad. La última estrofa refuerza esta idea:

¡Qué eternidad lleva el río,  
con la luna, mientras mueren, mientras  
en montones de humo y sombra, [duermen,  
los que duermen, los que mueren.

Cuando no se aprovecha el tiempo -el río- éste se "lleva"  
la eternidad -que pudiéramos adquirir -como "humo y som-  
bra."

## El muerto

Retorno de un yo del pasado

También Juan Ramón Jiménez tuvo una honda preocupación por la sucesión de sus yos y el encuentro con alguno de ellos. A veces llora "sin consuelo":

Y es tanta la congoja,  
que va -¡ay, pobre vida!-  
del yo aún no nacido  
al yo después de muerto.

(2, E, 441, 234)

Quizás sea esta misma "congoja" existencial la que le produce el odio a sus yos muertos:

¡Qué odio al mí de ayer!  
¡Qué tedio del mañana  
en que he de odiarme en hoy!

(LP, E, 473, 619)

En otro lugar la muerte es capaz de unir a los yos sucesivos para completar el ser:

Yo no sere yo, muerte,  
hasta que tú te unas con mi vida  
y me completes así todo.

(3, B, 566, 760)

El encuentro entre los yos muertos y el del presente puede cumplirse con el sueño. Éste se parece mucho al de Machado en que "es una realidad, complemento y no evasión de la vida. Las fronteras se borran, y más cuando las características distintas de ambas esferas se atenúan y pierden sentido."<sup>27</sup> En el poema que sigue el poeta persigue en

sueños a un tú indefinido. Para Ulibarri es un amigo.<sup>28</sup> Según Gerardo Diego, es cuestión "del sueño queriendo alcanzar a la muerte."<sup>29</sup> Sin descartar estas posibilidades creemos que el muerto a quien persigue es uno de sus yos pasados o su yo del pasado en bloque:

¡Voy a correr por la sombra,  
dormido, dormido, ¡a ver  
si puedo alcanzarte a ti,  
que has muerto sin yo saberlo!

¡Espera, espera; no corras;  
espérame en el remanso,  
junto al lirio que la luna  
hace de luz; con el agua  
que chorrea el infinito  
en tu mano blanca!

¡Espera;  
que ya voy por la boca  
negra de la primer nada,  
del sueño hermoso y bendito,  
botón en flor de la muerte!

(3, P, 498, 686)

Como José Martí, Juan Ramón intuye a su manera lo que hay en el más allá. Comparando a estos dos hombres, Gullón señala que no "es preciso atribuir al poeta aptitudes mágicas o cuasi mágicas; basta con advertir que su sensibilidad y la porosidad de su alma le hacen más receptivo a las comunicaciones del espacio interior, a las presencias de ese ultramundo al que se siente convocado por oscuras llamadas."<sup>30</sup>

Juan Ramón cree que para "alcanzar la eternidad- y la eternidad del ser- el hombre debe morir."<sup>31</sup> En este poema el sueño es análogo a la muerte, es "la boca/ negra de la

primera nada." Por él se llega al ultramundo, que sería la segunda nada. No es la machadiana o la unamunesca: "la tragedia unamunesca no tiene nada en común con el problema de Juan Ramón - no le asusta la nada."<sup>32</sup> Tampoco es el nirvana en el que se pierde el yo. No se espera ninguna destrucción del yo. "El cumplimiento de la muerte no se le presenta al poeta como el aniquilamiento de su personalidad sin más."<sup>33</sup>

Más tarde veremos varias maneras en que el poeta intenta alcanzar la inmortalidad. Aquí se le hace posible uniéndose al yo muerto. Intuímos que el remanso donde lo ha de esperar no es un paisaje natural, sino el espacio y tiempo anhelado. "La luna está brillando en este remanso de eternidad. El lirio que la luna hace de luz ha de ser un rayo que conecta el remanso al infinito. Por este rayo de luna el infinito sigue vaciando agua de eternidad en el remanso y en el amigo muerto. Del dormir pasamos al agua, del agua a la muerte, de la muerte a la eternidad."<sup>34</sup> La mano blanca de su otro mantiene el tono de pureza e idealidad. El agua eterna chorrea en ella y no en otra parte del cuerpo porque con la mano el poeta se eterniza escribiendo la poesía.

El poeta muchas veces se desdobra en un yo ideal creado por él y la amada. En "Jardín" se idealizan los yos del pasado:

Los dos que fuimos uno,  
 en mí han quedado. Tú has seguido siendo  
 sola nada, sin mí y  
 sin ti, pues te quedaste en mí.

.....

Tú, atónita, me miras con tu frío  
 mi extrañeza, sintiendo-  
 te la huéspedes importuna  
 de ti y de mí, que estamos en mí, eternos.

(2, E, 364, 209)

No cabe duda que el poeta siente la presencia de su yo pasado junto al de ella. Nos podemos preguntar, sin embargo, qué clase de unión disfrutó. Díaz Plaja ve la amada como invención del poeta, "nirvanización" producida por "la ruptura -la ausencia-"<sup>35</sup> Para Ulibarri la unión es erótica. Al "terminar la relación puramente humana, los amantes se separaron, el poeta se quedó en posesión de todo lo que era espiritual en la mujer. De veras es suya para siempre. Tiene todo lo valioso de ella y no la necesita a ella ya."<sup>36</sup>

Es posible que además del erotismo se cante un amor ideal verdaderamente gozado por un yo del pasado. Esto es lo que parecen sugerir los versos en que recuerda los "días de abril, tan grandes, / tan puros, tan serenos ..."

La visión de una casa donde pudo haber vivido una mujer a quien amó el poeta activa el recuerdo y conduce al desdoblamiento en la estrofa final de "Segundo amor":

Aunque la casa está muda y cerrada,  
 yo, aunque no estoy en ella, estoy en ella.

Y... ¡adiós, tú que caminas  
sin volver la cabeza!

(2, A, 247, 155)

El que está en este lugar es el yo que la amó alguna vez. Con la supresión de la anécdota no sabemos quién es el tú que camina sin mirar hacia atrás. Pudiera ser ella, el recuerdo, el yo del pasado que se aleja representando la imposibilidad del retorno de ese amor. Tal vez hasta sea el protagonista que momentáneamente está en esa casa y ve a su yo presente alejándose de él "sin volver la cabeza."

En un bellísimo poema, el desdoblamiento lleva a la duda de la identidad:

¿Soy yo quien anda esta noche  
por mi cuarto, o el mendigo  
que rondaba mi jardín,  
al caer de la tarde?...

(2, J, 34, 50)

La incertidumbre continúa de diferente manera en los versos que siguen con la técnica impresionista. "The confusion stems as much from the technique of impressionism as it does from a search for identity."<sup>37</sup> Para el dudador, "todo/ es lo mismo y no es lo mismo." El cielo "era limpio/ y azul," ahora "hay nubes y viento"; su "barba era/ negra," ahora es blanca; "estaba vestido/ de gris," en este momento es negro: "estoy enlutado." Hasta su voz le suena diferente. Se presenta la posibilidad de que se encuentre

soñando: "¿Yo no me había dormido?," pero como todo en el poema, no podemos afirmarlo rotundamente.

El desdoblamiento se explica por la misma duda. Si él es el mendigo, no hay escisión. Si es el viejo, tampoco. Aquí parece ser los dos: Se proyecta hacia el futuro<sup>38</sup> y se siente con más edad. Adelantándose al tiempo es el viejo y es a la vez el otro. De esta manera puede objetivar sentimientos futuros dándole respuestas al "mendigador" de la tarde, que quizás se pregunte qué será de su yo y de las circunstancias del presente. Intuímos que "la circunstancia no volverá a ser aunque quede la esencia de su existencia."<sup>39</sup> Las palabras "jardín sombrío," "barba blanca" y "enlutado" le dan un tono patético al poema. Lo que aún no comprende el viejo es que el yo de su pasado -aquél que todavía es- ha muerto y no volverá.

El poema tiene cierto parecido a "Últimas lamentaciones de Abel Martín" en que aparecen juntos un yo y otro que es su pasado. En Machado el desdoblamiento se da oníricamente. Aquí se ve la posibilidad del sueño. Es similar a algunos de Unamuno cuando éste anticipa el futuro por diferentes razones.

### El yo niño

A menudo el poeta encuentra los yos infantiles del pasado. La memoria suele reproducirlos:

¡Olvidos de estos yos  
que un punto, creí eternos!  
¡Qué tesoros infinitos de yo vivos!

(LP, Et, 425, 231)

Anteriormente había visto estos yos como "eternos". Llegó a desecharlos y ahora los encuentra con regocijo como "tesoros infinitos." En el poema que sigue se intuye que este yo "eterno" -por serlo, siempre lo acompaña- puede beneficiarlo con su presencia:

¡No corras, ve despacio,  
que adonde tienes que ir es a tí solo!

¡Ve despacio, no corras,  
que el niño de tu yo, recién nacido  
eterno,  
no te puede seguir!

(2, Et, 425, 231)

La calma desemboca en la soledad.<sup>40</sup> Es en lo íntimo del ser -"a tí solo"- donde puede encontrar al niño. Para Garfias lo que en este poema se busca es la expresión justa.<sup>41</sup> Con la inocencia de su yo pasado y en la tranquilidad de su soledad, al poeta le es posible crear cándidamente como un "recién nacido."

En "Voz nueva" el poeta escucha una voz confortadora. Quisiera saber de quién es:

...¿De quién es esta voz? ¿Por dónde suena  
la voz esta, celeste y argentina  
que transe leve, con su oja fina  
el silencio de hierro de mi pena?

(LP, S, 17, 28)

Esta parece ser la misma voz que lo sosiega en "Soledad" y que le canta el amor puro, ideal, de la juventud diferenciado del erótico, el "otro amor, el rojo."

... Cantando sola ya, seguía

mi alma tu canto, chorro de frescura  
que caía cual en su propia fuente,  
en el cáliz abierto de mi pena ...

Me fuí al balcon, y vi en la verde altura  
una estrella, y oí una voz ausente,  
y, sentí olor de lirio y de azucena.

(LP, S, 28, 42)

Sospechamos que la "voz ausente" es quizá la de algún niño, ya que "suena" demasiado angelical. Por correlación con el poema "Voz de niño" nuestras sospechas se confirman:

¿Lo vi? ¡Sí! ... De una voz que no hablé aquí,  
brote celeste, hijo del cristal,  
mecido por la cuna virjinal  
de la estrella que en sueños escójí,

¿Del primer corazón que amó -¿lo vi?-  
lucero matinal, digo, triunfal  
grito que, trastornado, matinal  
lucero creyó el sueño? ....¿Lo vi? ¡Sí!

.....  
¡Voz de niño, más que el silencio grata!

(LP, S, 54, 70)

Los tres poemas citados coinciden en que el poeta tiene una pena: El niño que había sido Unamuno le consolaba para temporariamente alejarlo de la lucha agónica. La voz de niño que se oye en los versos de Juan Ramón es su voz juvenil que retorna para consolar su soledad: canta su primer

amor- "primer corazón que amó"-y trae memorias personales que refrescan.

En los dos primeros poemas el desdoblamiento se logra con la voz. En el tercero, el poeta ve y oye a su alter ego.

En Diario de un poeta recién casado el poeta se desdobra constantemente en el niño que fue. Predmore ha estudiado la unidad de estos poemas. Citaremos sus juicios en el estudio individual de cada uno de ellos, cuando sea necesario.

El regreso del yo juvenil sigue siendo asociado con el ideal de la inocencia y la pureza:

Vestida tu pureza  
con el blanco vestido  
de desposada, ibas  
por mi sueño tranquilo  
cual con tu traje blanco  
de niña, ante mí, niño.

Y me dabas, riendo  
en tus ojos floridos,  
con el anillo de hoy,  
el aureo rizo antiguo.  
¡Rizo fino de niña,  
arco iris divino  
del prado -el corazón-  
de tu amanecer nítido.

(LP, D, 178, 226)

La escena de su boda tiene dos espacios. El del lugar del acontecimiento y el de sus sueños, tan o más verídico que el otro. En esto el poema se acerca al desdoblamiento y se parece a aquéllos en que Machado paseaba con Leonor en sueños. Se diferencia en que aquí se re-

cuerda todo: la escisión se da en el pasado. Otra diferencia es que en Machado, un yo iba triste y otro le consolaba. La alegría es evidente en los dos yos juanramonianos.

El niño que fue retorna con la imagen juvenil de la amada para mostrar su amor ideal. Puede ser que el poeta haya visto la foto de la niña, pero, como es natural, lo anecdótico se omite. Mientras que el yo que de él regresa tiene mucho del Juan Ramón niño -pues lo recuerda-, el de ella parece ser creado y ajustado a su ideal. En el poema no hay conflicto. Todo es serenidad y calma.

En "Soñando" el poeta vuelve a traer al niño del pasado. El desdoblamiento se produce oníricamente, ya que dos yos aparecen en el mismo tiempo y espacio:

-¡No, no!  
 Y el niño llora y huye  
 sin irse, un punto, por la senda.  
 ¡ En sus manos  
 lo lleva!  
 No sabe lo que es, mas va a la aurora  
 con su joya secreta.  
 .....  
 Podría, fuerte, el brazo asirlo...  
 El corazón, pobre, lo deja.

(2, D, 370, 212)

Los últimos versos implican que el poeta no busca una confrontación con su otro. No le quiere quitar esa "joya secreta." Según Predmore, el alter ego simboliza el corazón de niño "del hombre y lleva su secreto tesoro

a la aurora. El poeta, como el niño, teme hacer frente al amanecer de un nuevo día en que la joya secreta e ignota (de la madurez) se le revelará. Este poema refleja la ansiedad y el dolor del conflicto interior.<sup>42</sup>

A pesar de que los dos poemas que siguen tienen el mismo título: "Niño del mar," las razones para el desdoblamiento no pueden ser más distantes. En el primero, el mar se presenta como una fuerza trastornadora. Quizás simboliza las dificultades que se deben vencer para conquistar la madurez. El niño de los ojos negros -como los de Juan Ramón- le acompaña y lo consuela:

El niño que habla, dulce  
y tranquilo, a mi lado,  
en la luz de la lámpara suave  
que, en el silencio temeroso  
del barco, es como una isla;  
el niño que pregunta y que sonríe,  
arrebata sus mejillas frescas,  
todo cariño y paz sus ojos negros  
me serena.

(LP, D, 213, 272)

Con la supresión de la anécdota no sabemos de qué le habla ni qué pregunta. Sin embargo, intuimos que se trata de aspectos de su mundo infantil. Como es casi seguro que el niño es el mismo poeta, lo que le habla debe de pertenecer al pasado ahora idealizado. En contraste con "Soñando" y con el poema que veremos a continuación, aquí "las fuerzas de la niñez no actúan como obstáculo para la búsqueda del amor y la madurez, sino que sir-

ven como una isla de serenidad que protege al poeta  
**contra el mar y la tormenta que rugen dentro de él.**"<sup>43</sup>

En el poema que sigue, el poeta le sonríe al niño,  
 a su pasado, a su inocencia; pero la reacción de su otro  
 es adversa:

Sus ojos serios y mi boca  
 sonreída,  
 se quedan solos, cuando la distancia  
 los borra, desprendidos, pobres;  
 ellos en su dureza  
 y ella en su ternura.

(LP, D, 400, 224)

La razón del fin del compañerismo entre Juan Ramón  
 y su alter ego se debe a que el poeta no necesita más del  
 diálogo con él. Ha vencido las obsesiones nocivas de la  
 infancia. Por "fin ha salido a un mundo nuevo. Se ha con-  
 vertido en adulto y no puede por más tiempo comunicar e  
 identificarse con el niño."<sup>44</sup> Los ojos del niño son duros,  
 serios. Esto se debe a que ha perdido al único compañero.  
 El poeta, que rechaza los objetos infantiles como "cuadro  
 de museo" y "verdades rosas/ del sueño," sonríe con "una  
 tierna sonrisa de comprensión."<sup>45</sup>

El niño de la mirada seria parece ser el que llora en  
 uno de los poemas de Eternidades:

El amanecer tiene  
 esa tristeza de llegar,  
 en tren, a una estación que no es de uno.

¡Qué agrios los rumores  
 de un día que se sabe pasajero

-oh vida mía!-

-Arriba, con el alba, llora un niño-.

(2, Et, 420, 229)

El amanecer y el alba simbolizan la madurez alcanzada. La "estación que no es de uno" no lo es puesto que el pasado ya no le pertenece como antes. Por esta razón, es triste haberlo encontrado y saber que es "pasajero" como el día. El niño llora por su soledad, que no es la del poeta.

En el "Epitafio de un muchacho muerto en abril" se canta la historia de la muerte de uno de sus yos pasados:

¡Murió! Mas no lloradlo!  
 ¡No vuelve abril cada año,  
 desnudo, en flor cantando,  
 en su caballo blanco!

(LP, Et, 433, 579)

Si el niño es el poeta como cree Predmore, el "abril" del título se convierte en símbolo disémico por ser un mes del año y por expresar la muerte del niño y el nacimiento del yo maduro. El poeta también se desdobra en el tú para decirse que no debe sentir su muerte. En el poema anterior el encuentro era triste; aquí se regocija y es precisamente el mes de abril el que nos da la intuición del feliz eterno retorno de la cita. Sin embargo, se ha terminado el conflicto y la simbiosis entre el adulto y el niño.

Vale la pena señalar algunas diferencias entre los poemas de Eternidades y de Diario. El "renacimiento" en

éste "apunta a la madurez del hombre; en cambio, el 'renacimiento' en Eternidades dirige su veleta hacia la niñez y resucita todas las viejas apetencias celestiales."<sup>46</sup> Por esta razón, la presión ejercida en el yo del "protagonista" no es del futuro sino de las imágenes pasadas, de la existencia de muchos yos en su interior.<sup>47</sup>

En "Ideal" de Piedra y cielo parece que al antiguo yo le será imposible unirse al poeta. No sólo le mira como perro sino que es insignificante y se va desvaneciendo "hacia la nada fría." El poeta se ve dueño de su destino -su "barco"- mientras que el otro naufraga:

-Mi barco sigue, raudo  
y majestuoso, en medio  
de la armonía plena de los mares.

Tú, atrás, abajo, como un naufrago  
muestras a veces, lívida, tu cara,  
aquí y allá, parada en afán triste

(LP, PC, 600, 763)

A pesar de este poema, en Piedra y cielo el poeta se une constantemente a su yo pasado. Según Garfias, una parte considerable de este libro "está dedicada al recuerdo [...] El poeta quiere prender cada uno de esos momentos en que ha ido muriendo. El recuerdo es él, un borrado que a toda costa quiere revivir, atraer, detener en lo imposible, arrancar a lo imposible ido."<sup>48</sup>

La nostalgia del yo infantil y la añoranza del pasado suscitan en otro poema la posibilidad del desdoblamiento. El día lo tiene ocupado dándole el corazón a "lo otro":

Anocheciendo  
 -¡Habr<sup>á</sup> que ir ya por ese niño!-,  
 aun él no se ha venido, ¡malol,  
 del todo a mí -¡Duérmete ya, hijo mío!-  
 Y me duermo esperándolo sonriente,  
 casi sin él.

Por la mañana  
 -¡No te levantes, hijo, todavía!-,  
 ¡que grito de alegría, corazón  
 mío, un momento, antes de irte, en mí!

(2, PC, 483, 247)

Puede ser que esté recordando las palabras de la madre o del padre o que él mismo se sienta "padre" de su propio yo juvenil. Como quiera que sea, por medio del recuerdo el poeta se desdobra para revivir un momento del pasado.

En "Las ocho de la tarde" el poeta busca el diálogo y la compañía de su otro olvidando el barco -símbolo de las fuerzas que lo separan de él-:

Arde, inmenso, el crepúsculo de oro.

-Vamos- el barco vuela , pecho nuestro-,  
 los dos allí!

Ceniza y blanco,  
 en largas luces frías,  
 yace el crepúsculo de oro.

-Vamos- el barco ya olvidado-  
 yo a ti, tú a mí!

(LP, PC, 607, 770)

El crepúsculo nocturno facilita el escape hacia el pasado. El tiempo pasa en el poema. "Yace" tiene la doble connotación de "está" y de "muere." Con la técnica impresionista la luz va desapareciendo hasta que queda "el barco ya olvidado" y es entonces cuando la unión es posible "allí."

En "La obra," el crepúsculo que se va oscureciendo hasta "su desnudez" y la soledad de la playa hacen posible la aparición de su otro:

Silencio, soledad en torno.  
 -Apenas, por la playa,  
 alguien que ha vuelto por lo de antes  
 sin ver ya más-  
 Yo, en mí, soñando  
 más, más, más. Más, más, más soñando  
 en las tierras extrañas tras el mar.

(LP, PC, 559, 761)

El regreso del que vuelve "por lo de antes" lleva al poeta por el mundo "de antes." Por eso sueña con "las tierras extrañas," ideales de su juventud.

Sin dejar de ser símbolo victorioso, el "barco" puede a veces facilitar el desdoblamiento. El encuentro vuelve a ser nocturno:

El barco entra, opaco y negro,  
 en la negrura transparente  
 del puerto inmenso.

Paz y frío.

están dormidos con su sueño,  
 tibios en ellos, lejos todavía y yertos  
 de aquí, quizás ... [dentro de él  
 -Los que esperar

¡Oh vela real nuestra, junto al sueño  
 de duda de los otros! Seguridad al lado  
 del sueño inquieto por nosotros!-

(LP, PC, 610, 774)

El poeta navega hacia la noche, hacia el sueño. La "negrura" es "transparente" porque allí ve a sus otros "dormidos con su sueño." A pesar de entrar en este estado el poeta no duerme como ellos. Se muestra seguro frente a sus

preteritos yos. Él es "vela real." Ellos sueñan "de duda."

El silencioso encuentro ha de "romperse, con el alba." Entonces se dará por terminado el fraccionamiento en diversos yos.

El yo inmortal

Oswaldo Lira ha dicho que Juan Ramón parece presentir "que la belleza no es tanto una abstracción cuanto una realidad concretísima, tan concreta como el ser, o más bien como el SER."<sup>49</sup> En la mayor parte de los casos -hemos visto- el yo de Juan Ramón es ideal a la misma vez que es real. Mientras que a menudo el "otro machadesco es una exigencia del ser, complemento de quien palpita y medita frente al espejo," el de Juan Ramón es la "condensación de todas las perfecciones."<sup>50</sup>

A menudo, la perfección estará asociada con la belleza: "Juan Ramón deseaba lograr la perfección que existía por sí misma en todo lo bello, la belleza; y la perfección que todo artista verdadero anhela en su creación, el dominio del arte, en su caso el dominio de la palabra."<sup>51</sup> El "hizo de la poesía y la belleza sus más grandes ideales y forjó en sus moldes su concepto de la perfección estética."<sup>52</sup> Según Fogelquist, el "impulso que le lleva [...] hacia este 'imposible eterno' es lo que inspira toda su poesía."<sup>53</sup>

Poco a poco fue dándose cuenta que uno de los yos

ideales que encontraba o creaba era el yo inmortal. Empezaba "a distinguir una doble presencia dentro de sí: el cuerpo inmortal y el alma que quiere conquistar la eternidad."<sup>54</sup> Una vez que lo reconoce, el poeta se lanza tras este yo "supra empírico."<sup>55</sup> Más tarde se funde con él en Animal de fondo, donde, -con alguna excepción- se acaba esta clase de desdoblamiento.

El yo inmortal que persigue Juan Ramón no es el mismo de Unamuno. Cuando lo estudiábamos observamos cómo él quería que su cuerpo y su alma continuaran existiendo. "Unamuno, con comprensible y humano sentimiento, quería sobrevivir en carne y hueso, perpetuarse como se palpaba; Juan Ramón se contentaba con salvar esa proyección parcial, incompleta, depurada, imaginando que en ella se concentraba lo esencial del ser. El otro no tanto sería el antagonista como el complemento ideal del yo defectuoso, del vacilante yo de los errores y los odios."<sup>56</sup> El otro juanramoniano encarnaría no sólo su sed de eternidad sino también de belleza, de perfección.

En el poema que sigue la avidez de eternidad se proyecta en el yo inicial mientras que el doble obtiene las características del hombre mortal:

¡Crearme, recrearme, vaciarme, hasta  
que el que se vaya muerto, de mí, un día  
a la tierra, no sea yo; burlar honradamente,  
plenamente, con voluntad abierta,

el crimen, y dejarle este pelele negro  
de mi cuerpo, por mí!  
¡Y yo, esconderme  
sonriendo, inmortal, en las orillas puras  
del río eterno, árbol  
-en un poniente inmarcesible-  
de la divina y mágica imaginación!

(3, B, 518, 710)

Ambicionaba burlar a la muerte por medio del desdoblamiento. Para lograrlo, se "autoasesina" poco a poco. El muerto será el desperdicio que el poeta no puede utilizar en la forjación de su yo inmortal. No es que el poeta quiera inmortalizarse con la palabra como, en ocasiones, Unamuno. Anhela eternizarse en la palabra, en la obra ser uno con ella en el paisaje del más allá; no sólo el de sus contornos, sino el que lleva dentro.<sup>57</sup> En el poema el paisaje lo lleva en "la divina y mágica imaginación."

El poeta vuelve a desdoblarse en el poema que sigue:

Yo no soy yo.  
Soy este  
que va a mi lado sin yo verlo;  
que, a veces, voy a ver,  
y que a veces olvido.  
El que calla, sereno, cuando hablo,  
el que perdona, dulce, cuando odio,  
el que pasea por donde no estoy,  
el que quedará en pie cuando yo muera.

(2, Et, 450, 236)

"La auto-introspección descubre, perpleja la honda dualidad del hombre."<sup>58</sup> Por un lado está el yo cotidiano que habla, y que odia. En el momento poético del canto el "protagonista" ha abandonado su yo para temporalmente asumir la conciencia del alter ego que a veces olvida.

Éste es "el perfecto, el ejemplar, el platónico, el ser clásico, 'único', que deberíamos ser y hacia el cual caminamos."<sup>59</sup> Sus características son ser "invisible, silencioso, sereno, indiferente, impasible y omnipresente."<sup>60</sup> Es "el que quedará en pie" cuando muera el poeta. En él se proyectan sus deseos de inmortalidad.

Como en Unamuno, la eternización se ha de llevar a cabo adentrándose, interiorizándose en el ser de manera consciente:

¡Esta vida, que amo  
 más que mi vida-movimiento,  
 dentro de mí, de un yo inmortal, más yo  
 que yo-; que me hace  
 sombra y olvido; que me hace  
 afán y luz!

(3, B, 512, 702)

Si ve a su otro como "más yo/ que yo" y ama su vida más que la suya es porque ésta llega a ser su proyecto vital: "la máxima razón de existir."<sup>61</sup> "Me hace" equivale al progresivo "me está haciendo." Llegará un momento en que parte del yo del protagonista será "sombra y olvido," o sea, muerte, nada. Nadie la recordará. Según Ulibarri, las palabras "afán y luz" pueden interpretarse como "conciencia eterna."<sup>62</sup> La parte del yo que cobra "conciencia" de la existencia del yo inmortal quedará eternizada al juntarse y fundirse con él.

En el poema que sigue el poeta se encuentra en el

máximo esfuerzo de la búsqueda de un yo muy especial  
dentro del mismo centro del ser:

Concentrarme, concentrarme  
hasta oírme el centro último

el centro que va a mi yo  
más lejano  
el que me sume en todo.

(LP, P, 674, 848)

Ulbarri señala que Juan Ramón "tiene que cultivarse la intimidad, penetrar y penetrar dentro del ser hasta que pueda oírse el fondo más profundo del ser. Aún entonces no habrá llegado a su 'yo más lejano', pero habrá llegado a la avenida que comunica con él."<sup>63</sup> Según Howard T. Young el centro tiene connotación mística. Citando a Cirlot, indica que ir hacia él es viajar de lo temporal a lo atemporal, de la multiplicidad a la unidad.<sup>64</sup> Teniendo esto en cuenta podemos intuir que una vez que se establezca el lazo comunicativo con este yo de que tiene "conciencia" el poeta, le será posible obtener la experiencia que busca. Podrá unir, fundir su yo a este otro que, por correlación con otros poemas, tiene que ser el inmortal.

"El ser humano trata de unificar a fin de conocer, de poseer, de sobrepasarse y trascender los linderos de su propio yo. Para ello el medio más apto es éste de reducir la pluralidad a unidad."<sup>65</sup> Cuando en "Yo y yo" el poeta quiere unirse al yo "más lejano" de su centro, surgen dificultades. La escisión impide la unión:

Me buscas, te me opones  
 como la imagen  
 del chorro, al chorro, en el espejo del agua.

¿Cómo hallaré el camino eterno  
 que da el espejo al alma de sus ojos,  
 si vienes tú del fin de ese camino  
 con igual fuerza que este afán, sin cuna  
 que como tú de ti, no sé de dónde salta?

(LP, PC, 546, 699)

La concentración es evidente, pero el yo poemático que viene del "fin de ese camino," del centro, tiene tanta fuerza como él. No permite que se llegue al conocimiento completo que traerá el arrobamiento poético que busca. Su "afán" es misterioso, "sin cuna": no se sabe "de dónde salta." La imagen del yo con quien lucha "es la encarnación del misterio mismo. El poeta se encuentra contrariado e impedido en su camino porque no puede penetrar el misterio de su propio ser que le está cerrando el camino."<sup>66</sup>

En Animal de fondo el poeta vence todas las dificultades. Por fin alcanza la unión con el yo "más lejano," el que lo "sume en el todo." Logra encontrar e identificar a su dios como uno que siempre llevó dentro del ser. Juan Ramón "canta su amor de siempre, canta la poesía, sintiéndola dentro de sí, conciencia de sí; sintiendo al fin capturado definitivamente el objeto de su peregrinación por el mundo. La poesía es un dios, su dios 'deseante y deseado'; la doble corriente confluye hacia la identidad alcanzada: la poesía hacía el poeta y el poeta hacía la

poesía."<sup>67</sup> Uno de los poemas que expresa el gozo de la fusión es "En mi tercero mar":

Lo sabe, pues lo supo más y más;  
 el más, el más, camino único de la sabiduría;  
 ahora yo sé ya que soy completo,  
 porque tú, mi deseado dios, estás visible,  
 estas audible, estás sensible  
 en rumor y en color de mar, ahora;  
 porque eres espejo de mí mismo  
 en el mundo, mayor por ti, que me ha tocado.

(3, DDD, 679, 969-70)

En "Choque de pecho con espalda" el poeta habla "de una gracia que ha perdido y que espera recobrar."<sup>68</sup> Tiene la esperanza de que algún día volverá a encontrarla fundiéndose al eterno yo que lleva dentro de él. Mientras tanto, siente nuevamente la escisión del ser:

Y yo sé, y yo sé que un día alijeraré mi eterno discurrir; y que sere el andarín sin campanilla, dominador de todo, a gusto, y, a gusto, dominado, hasta encontrarme ya conmigo mismo; choque de pecho con espalda, choque también de cuerpo y alma, de realidad e imagen.

(3, DDD, 708, 1025)

La fusión se producirá cuando su pecho choque con la espalda del etéreo yo que es "alma" e "imagen" del "protagonista."

El tú a quien se dirige en el primer verso -"Eres lo limitado de mi órbita y eres lo ilimitado"- no es el alter ego sino el dios "deseado" el cual llegó por medio del yo "más lejano."

## El desdoblamiento en el tú

El tú

Para Raimundo Lida, Juan Ramón no sólo se lanza tras el yo inmortal, sino que va, paralelamente, tras "la búsqueda salvadora del interlocutor- más exacto: de un tú al cual dirigir el soliloquio lírico."<sup>69</sup> En "El dolor solitario" lo hace para decirse que no le debe importar lo que la crítica -"los perros"- diga de él. Lo único que vale es "la conversación suprema de la eterna armonía." que siente en su soledad:

Ni importa que los perros, en un encono hirviente de Alfaro, nos asalten en las encrucijadas; tu carne de dios único, mordida injustamente, será el jardín de Rosa, cargado de granadas.

(2, A, 241, 153)

La manera de defender su poesía, su panteísmo, sus convicciones, es por medio del desdén: "Altivo y dulce paso, con la firme realeza/ del que teniendo la fuerza no la ejercita."

En el poema que sigue el poeta se desdobla en el tú gramatical para decirse que no debe utilizar el doble que lleva adentro para dialogar consigo mismo:

No robes  
a tu soledad pura  
tu ser callado y firme,  
Evita el necesario  
explicarte a ti mismo  
contra los casi todos.  
Solamente tú solo llenarás

enteramente el mundo.

(2, Et, 458, 239)

El "ser callado y firme" habita los paisajes internos de la soledad. Manteniéndolo dentro de sus contornos no tiene que explicarse a sí mismo "contra los casi todos," o sea, explicar su modo de ser contra el del prójimo. De esta manera el poeta no permite la interferencia de otros en la tranquilidad de un mundo habitado sólo por él.

En "El ejemplo" el poeta se desdobra levemente en el tú para darse el tremendo consejo, no ya de que sea como dios, sino, de que le enseñe a dios a ser como él:

Enseña a dios a ser tú  
 Sé solo siempre con todos,  
 con todo, que puedes serlo.

(Si sigues tu voluntad,  
 un día podrás reinarte  
 solo en medio de tu mundo.)

Solo y contigo, más grande,  
 más solo que el dios que un día  
 creíste dios cuando niño.

(3, LET, 590, 792)

Una vez que el yo quede endiosado, no reinará el mundo que habita con el prójimo, sino el íntimo. El poeta anhela una soledad en compañía -"solo siempre con todos."- En ella será autosuficiente. Según Sánchez Barbudo, en esta canción "reaparece el Juan Ramón narcisista, satisfecho de sí, ansioso de bastarse a sí mismo."<sup>70</sup>

El poema "Descanso" comienza y se acaba con el im-

perativo "Basta." Quizás le este diciendo al tú que busca la soledad completa que ésta también puede conseguirse en compañía: "El jardín cerrado/ es lo mismo que el abierto." Si está "cerrado" nadie le perturbará su "descanso." Si está abierto, tampoco. Lo que sucede fuera de sí se ve con cierta lejanía confortadora:

-La llave de la verja,  
hablando de otras cosas, en lo oscuro,  
los que se van, despacio,  
¡suena tan dulcemente por la tarde!-  
Todo tú estás en ti,  
aunque te vayas de ti. Basta.

(2, PC, 490, 249)

No parece que los últimos dos versos hablen de una fusión extática en la cual el poeta mantiene su yo. Más bien descansa disfrutando su soledad en la tarde. Si se va de sí mismo es que piensa en lo que ve. Sin embargo, no se evade: sigue "estando" en sí mismo.

El tú de "Nocturno mayor" parece ser el mismo poeta. Se considera todopoderoso en el universo. Una vez más, el universo del que habla es el interior:

La vía láctea  
sale de mí, pasa por ti,  
y vuelve a mí, círculo único.

-¡Que dos columnas  
sustentadoras del universo!-

(LP, PC, 572, 732)

Según Ulibarri, por la magia del círculo se unen los dos eternamente.<sup>71</sup> Si esto sucede es porque el poeta es

autosuficiente en su soledad.

Según Carmen Conde Abellán, cuando Juan Ramón "habla a sus amigos, le vemos a él en aquellos a quienes dice. El amigo J.R.J. es él mismo."<sup>72</sup> El poema "El sólo amigo" presenta la dificultad de no saber si el tú a quien se dirige es un compañero fuera del ser o uno de sus otros; y si es su doble, ¿qué simboliza o representa?:

No me alcanzarás, amigo.  
Llegarás ansioso, loco;  
pero yo me habré ya ido.

(¡Y qué espantoso vacío  
todo lo que hayas dejado  
detrás, por venir conmigo!

¡Y qué lamentable abismo  
todo lo que yo haya puesto  
en medio, sin culpa, amigo!

No podrás quedarte, amigo.  
Yo quizás volveré al mundo.  
Pero tú ya te habrás ido...

(3, P, 491, 679)

Sánchez Barbudo estudia un poema de Eternidades con el mismo título. Allí el poeta imagina un "amigo imposible, esa alma gemela que llegará tarde, que existirá un día y que [no encontrará...] nunca."<sup>73</sup> Se asemeja a éste en que el encuentro con el doble es irrealizable. Se diferencia en que aquí el amigo parece ser uno de los yos pasados que desea retornar y vivir de nuevo en el mundo interior del "protagonista."

Habrá dejado un "espantoso vacío" ya que estará lejos de sus contornos naturales, del pasado donde se

forjó. Sin la apoyatura de éste estará solo, sin sentido. De aquí que el vacío sea espantoso para él. No pertenecerá ni al presente ni al pretérito. El abismo que "haya puesto" el poeta pueden ser las experiencias que lo han hecho diferente a aquél, el olvido, el tiempo. Él no tiene la culpa. Es "lamentable" el "abismo," la distancia entre los dos porque la unión es imposible, el pasado que representa el otro yo no puede regresar por razones que se sabrá el poeta. Como yo muerto que es, la experiencia o vivencia que representa no volverá al mundo. Puede ser que el yo que habla retornará como un doble que del pasado vale la pena ser recordado por un yo futuro. Tal vez "reincarnará" de alguna manera después de la muerte del ser total. Sin embargo es seguro que el "amigo" será un residuo inutilizable.

En el poema examinado a continuación el tú es bien vago. Pudiera interpretarse como Dios, la nada, alguien que ha muerto o uno de sus yos:

¡Quiero dormir, esta noche  
que tú estás muerto; dormir;  
dormir, dormir paralela-  
mente a tu sueño completo;  
¡a ver si te alcanzo así!

(3, B, 558, 752)

Si el tú es Dios o la nada, no hay desdoblamiento. Quisiera tener el sentimiento de la muerte o de la nada "si todo es nada." Desea "dormir" su "morir," pero no permanentemente, sino "paralelamente" al sueño de ese

tú, para conocer lo que hay en el más allá.

Si el tú es uno de sus yos pasados el poema contrasta con el anterior en que es él quien lo persigue. Quiere "dormir" su "morir" para conocer qué es lo que sucede a un yo que muere. ¿Se pierde en la nada, si es que "todo es nada," o se eterniza de alguna manera? Quizás el sueño paralelo al que él busca es el de la inmortalidad. La misma explicación se puede dar si el tú es algún ser conocido. El único inconveniente aquí es que los versos "¡Quiero dormir, esta noche que tú estás muerto ... " implican que hay noches en que no está muerto. Dios puede no estar "muerto" en su pensamiento, un yo pasado puede volver, pero a una persona no le es posible revivir, a menos que juanramonianamente regrese como belleza, poesía, etc. Aún en este caso, el único que retornaría sería Juan Ramón.

El tú alma y el tú corazón

El desdoblamiento es más atenuado cuando el poeta se dirige al corazón o el alma con su yo total. En "A mi alma" lo hace para señalar que el alma idealmente sintetiza lo óptimo:

Siempre tienes la rama preparada  
para la rosa justa; andas alerta  
siempre, el oído cálido en la puerta  
de tu cuerpo, a la flecha inesperada.

Una onda no pasa de la nada,  
que no se lleve de tu sombra abierta  
la luz mejor. De noche, estás despierta  
en tu estrella, a la vida desvelada.

Signo indeleble pones en las cosas,  
 Luego, tornada gloria de las cumbres,  
 revivirás en todo lo que sellas.

Tu rosa será norma de las rosas;  
 tu oír de la armonía; de las lumbres  
 tu pensar; tu velar de las estrellas.

(2, 325, 197)

"La rosa justa" puede simbolizar la inspiración poética, el amor, la belleza, etc. que el poeta está listo a recibir. Cualquiera de estas cosas puede venir inesperadamente. La segunda estrofa del soneto parece indicar que el poeta está dispuesto a ofrecer lo mejor de él una vez que reciba el flechazo. Revivirá en todo lo que sella en el sentido de que su yo será visible. Llegará a eternizarse convirtiéndose en ideal de ideales: siendo norma de las rosas, de la armonía y de las estrellas.

En "La mancha" hay una "estrella sin luz" que, difusa, vigila todavía "los olivares de la madrugada/ que ya apenas se ve." El alma se ve como un tú acabado de nacer:

¡Alma mía  
 salida ahora de tu sueño, nueva,  
 tierna, casi sin luz ni color aún, hoy  
 -como un recién nacido-  
 por este campo viejo que cruzaste  
 tantas veces  
 -los olivares de la madrugada-,  
 tantas veces; con ansia y sin sentido,  
 a la luz de la estrella inestinguible  
 de tu amor infinito, ¡cuánto tiempo  
 naufrago de la luna!

(LP, D, 166, 213-14)

Para Predmore Juan Ramón "se refiere a sí mismo y a su alma como recién nacida, como si el despertar de cada día implicara una especie de renacimiento."<sup>74</sup> El poeta se asemeja a la naturaleza en que en la madrugada comienza el día y termina la noche, pero no es ni lo uno ni lo otro. Juan Ramón proyecta sus sentimientos en su alma. Esta es un yo cambiante, en transición. Al mismo tiempo que muere, renace. No se trata de un desdoblamiento del alma, porque ella misma ha cruzado el "campo viejo" otras veces. El poeta se desdobla en el alma para intuir el devenir del yo niño en el yo maduro.

Según Predmore, el tú de "Nocturno en la tarde" es el alma con quien dialoga para anunciar el abandono del antiguo ideal de su corazón de niño.<sup>75</sup>

Dejaste mi ideal, ya para siempre,  
pequeño, pues que lo dejaste,  
y amenazado de insistentes lutos,  
iguales a las sombras de esas nubes  
que enviudaban la plata  
-única y variable-  
de la luna serena de esta noche  
del mar.

(LP, D, 180, 457)

El poema anterior representaba una transición. En éste, el ideal infantil ha quedado empequeñecido para siempre.

En "Lamento de primavera" Juan Ramón se dirige al corazón para reflexionar:

Corazón mío,  
pálida flor,  
jardín sin nadie,

campo sin sol,  
 ¡cuánto has latido  
 sin tono ni son,  
 tú que estás hecho  
 para el amor!

¡Oh sordo! ¡Oh, ciego  
 ¡Oh, mudo!, Yo  
 te daba opio,  
 te daba pro-  
 muro, té, método,  
 libro y reloj ...,  
 ¡Y estabas hecho  
 para el amor!

Pasaba el tiempo drogándolo, calmándolo, dándole lectu-  
 ras innecesarias sin darse cuenta de que no estaba utilizan-  
 do su potencialidad para el amor.

### El autodiálogo

En muchos de sus poemas Juan Ramón se desdobra por me-  
 dio del "autodiálogo" en que habla como dos personas dife-  
 rentes. Este es el caso de "Rosa última":

- ¡Cójela, coje la rosa!  
 - ¡Que no, que es el sol!

La rosa de llama,  
 la rosa de oro  
 la rosa ideal

- ¡Que no, que es el sol!

- La rosa de gloria,  
 la rosa del sueño  
 la rosa final.

- ¡Que no, que es el sol!  
 - ¡Cójela, coje la rosa!

(LP, LET, 968, 1200)

Como uno de los yos no está seguro si aquello que se

le escapa es la rosa o el sol, necesita reflexionar dialogando con el otro. Desde la perspectiva de los dos y, con la técnica impresionista, se expresan los cambios de "la rosa ideal" que a veces parece de oro y otras, de llamas.

La "rosa final" "de gloria" y "del sueño" puede ser símbolo de la inspiración poética, de la poesía, de eternidad, belleza y ansia de perfección. Quizá ni el poeta mismo lo sepa. Lo único que es posible deducir del poema es la imposibilidad de alcanzar el ideal.

En otro poema se reflexiona con dos puntos de vista. El primer dialogante es incapaz de idealizar. Es el yo práctico para quien el agua, la flor, el viento y la ilusión no representan nada. El otro ve las mismas cosas y las idealiza personalizándolas con el vocablo "nadie":

-No era nadie. El agua. -¿Nadie?  
 ¿Qué no es nadie el agua? -No  
 hay nadie. Es la flor. -¿No hay nadie?  
 Pero ¿no es nadie la flor?  
 -No hay nadie. Era el viento. -¿Nadie?  
 ¿No es el viento nadie? -No  
 hay nadie. Ilusión. -¿No hay nadie?  
 ¿Y no es nadie la ilusión?

(2, JL, 36, 51)

En "La obra" la escisión se lleva a cabo con el diálogo entre el yo mortal y el inmortal:

¡Adios, tú -yo! -Yo mismo-, que te quedas  
 —que me quedo, ¡qué bien!-, en tierra firme,  
 yéndome por la mar; seguro  
 contra muerte de agua!

¡Adios, tú -yo!  
 ¡Con qué sonrisa  
 — como en un trueque mágico de flores—  
 nos separamos, el mortal -yo-, el padre,  
 de mí, el hijo inmortal!

(LP, B, 899, 1108)

El poema se asemeja a aquéllos en que uno de los yos se "desgasta," de manera que con el desgaste se crea, re-crea y vacía, dejándole a la muerte lo inservible. En "La obra" uno de los dialogantes es visto como "hijo" porque fue creado por el otro. La despedida es feliz, porque implica la eternización del mejor yo del poeta.

## Notas

- 1 María Teresa Babín, "El animal en la poesía de Juan Ramón Jiménez," Asonante, 2 (1957), 76.
- 2 Ricardo Gullón, Estudios sobre Juan Ramón Jiménez (Buenos Aires: Editorial Losada, 1960), 78.
- 3 Citado por Gullón, Ibid., 82.
- 4 "Su doctrina egocéntrica no suena nunca a narcisismo." Francisco de Garfias, Juan Ramón Jiménez (Madrid: Taurus, 1958), 163.
- 5 Ricardo Gullón, Conversaciones con Juan Ramón Jiménez (Madrid: Taurus, 1958), 121.
- 6 Birute Ciplijauskaite, La soledad y la poesía española contemporánea (Madrid: Insula, 1962), 144.
- 7 Gullón, Conversaciones ..., 82.
- 8 Gullón, Estudios ..., 97.
- 9 Graciela Palau de Nemes, Vida y obra de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Gredos, 1957), 204-05.
- 10 Gullón, Estudios ..., 90.
- 11 Gullón, Conversaciones ..., 25.

12

Juan Ramón Jiménez, Poema 37 de Jardines lejanos en Segunda antología poética (Madrid: Espasa-Calpe, 1969), 51-52. En adelante las notas se darán entre paréntesis y al final del poema. El número 2 dará a conocer la Segunda antología poética. Lo sigue el título del libro de poesías. El número subrayado que precede a la página es el del poema citado. Las siglas son: PP=Primeras poesías; J=Jardines lejanos; O=Olvidanzas; LFP=La frente pensativa; S=Sonetos espirituales; E=Estío, D=Diario de un poeta recién casado; Et=Eternidades; PC=Piedra y cielo.

13

Guillermo Díaz Plaja, Juan Ramón Jiménez en su poesía (Madrid: Aguilar, 1958), 218.

14

Poema 366 de La estación total en la Tercera antología poética (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1967), 210. En adelante las notas se darán entre paréntesis y al final del poema. El número 3 dará a conocer la Tercera antología poética. Lo sigue el título del libro de poemas. El número subrayado que precede a la página es el del poema citado. Las siglas son las mismas de la Segunda antología... Añadimos las siguientes: P=Poesía; B=Belleza, LET=La estación total; DDD=Dios deseado y deseante; R=Ríos que se van.

15

Antonio Sánchez Barbudo, La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Gredos, 1962), 156.

16

Ciplijauskaite, 145.

17

Howard T. Young, Juan Ramón Jiménez (New York: Columbia University Press, 1967), 119.

18

Sabina R. Ulibarri, El mundo poético de Juan Ramón Jiménez; estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos (Madrid: Edhigar, 1962), 73.

19

Poema 282 de Libros de poesía (Madrid: Aguilar, 1967), 369. En adelante las notas se darán entre paréntesis y al final del poema. LP dará a conocer Libros de poesía. Las abreviaturas son las mismas que la Segunda ... y la Tercera antología...

- 20  
Díaz Plaja, 275-76.
- 21  
Ulibarri, 190.
- 22  
En Basilio de Pablos, El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Gredos, 1965), 67.
- 23  
Ulibarri, 241.
- 24  
Ibid., 240.
- 25  
Pedro Salinas, Literatura española del siglo XX (Méjico: Ed. Séneca, 1941), 230.
- 26  
Carmen Conde Abellán, Juan Ramón Jiménez; ensayo crítico (Bilbao: Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1945), 36.
- 27  
Gullón, Estudios ..., 195.
- 28  
Ulibarri, 182.
- 29  
Gerardo Diego, "Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez," Clavileño, 42 (1956), 4.
- 30  
Gullón, Estudios ..., 180.
- 31  
Ibid., 156.
- 32  
Carlos Luis Álvarez, "Tres o cuatro cosas más de Juan Ramón," ABC, (Madrid, diciembre 25, 1956).
- 33  
Osvaldo Lira, Juan Ramón Jiménez (Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica, 1958), 31.
- 34  
Ulibarri, 189.

- 35  
Díaz Flaja, 215.
- 36  
Ulibarri, 242.
- 37  
Young, 89.
- 38  
Palau de Nemes, 131.
- 39  
Ibid., 131.
- 40  
German Bleiberg, "El lírico absoluto; Juan Ramón Jiménez," Clavileño 70 (1951), 36.
- 41  
Garfias, 81.
- 42  
Michael P. Predmore, La poesía hermética de Juan Ramon Jiménez, traducida al español por Fernando G. Saliner (Madrid: Gredos, 1973), 58.
- 43  
Ibid., 50.
- 44  
Ibid., 51.
- 45  
Ibid.
- 46  
Ibid., 194.
- 47  
Ibid., 197.
- 48  
Garfias, 84.
- 49  
Lira, 25.

- 50  
Ricardo Gullón, "Sombras de Antonio Machado,"  
Insula, 212-13 (1964), 7.
- 51  
Palau de Nemes, 210.
- 52  
Ibid., 356-57.
- 53  
Daniel F. Fogelquist, Juan Ramón Jiménez. Vida y obra (New York: Hispanic Institute, 1957), 41.
- 54  
Ciplijauskaite, 140.
- 55  
Raimundo Lida, "Sobre el estilo de Juan Ramón Jiménez," Nosotros, 10 (1937), 24.
- 56  
Gullón, Sombras ..., 7.
- 57  
Augusto Tamayo Vargas, "Juan Ramón Jiménez," Letras (Lima), 62 (1959), 64-66.
- 58  
Díaz Plaja, 227.
- 59  
Pablos, 64.
- 60  
Ulibarri, 236.
- 61  
Garfias, 90.
- 62  
Ulibarri, 238.
- 63  
Ibid., 230.
- 64  
Young, 37.
- 65  
Lira, 23.

- 66  
Ulibarri, 237.
- 67  
Gullón, Estudios ..., 141-42.
- 68  
Sánchez Barbudo, La segunda época ..., 208.
- 69  
Lida, 25.
- 70  
Sánchez Barbudo, La segunda época ..., 120.
- 71  
Ulibarri, 246.
- 72  
Abellán, 7.
- 73  
Antonio Sánchez Barbudo, Cincuenta poemas comentados  
(Madrid: Gredos, 1963), 85.
- 74  
Predmore, 57.
- 75  
Ibid., 115.
- 76  
Poema 442 de Olvidanzas en Primeros libros de poesía  
(Madrid: Aguilar, 1967), 588.

### Conclusiones

El campo de estudio del desdoblamiento es bastante extenso y en cierto modo difuso. Los que nos interesan en nuestros poetas no son patológicos, sino artísticos y casi siempre psicológicos. Su aparición no sugiere ninguna anormalidad de parte del que se desdobla.

Para estudiar el desdoblamiento en José Martí es necesario acudir a su biografía. El cubano fue un extemporáneo cuyo programa vital no coincidió con su época. Necesitaba darse, sacrificarse y amar a su patria y al prójimo. Sufrió de la más terrible soledad ontológica, existencial y metafísica. Ello se debía en parte a sus circunstancias. Fue un viajero incansable en busca de un país que le ofreciera libertad. Vivió en los Estados Unidos con gran amargura y por necesidad, pues aquí se prepararía la guerra de independencia. Tuvo que soportar valientemente la inacción

que lo agobiaba mientras que muchos cubanos pensaban en la anexión de Cuba por los Estados Unidos y los líderes cubanos estaban divididos. Su matrimonio fue un fracaso y resultó en el abandono de su mujer con el hijo. No pudo gozar de la creencia en una religión confortadora del espíritu, debido a los "ruines tiempos" en los que iban cayendo las vendas religiosas. La soledad lleva a Martí a buscarse, a contemplarse, hallando o creando otros yos que lo acompañan. Uno de estos yos fue el vigilante, su yo mejor, pues no permitía que totalmente cayera en una inercia que le hacía verse como vil y cobarde. Se encargaba de incitar al yo inactivo a la lucha existencial. Al leer sus poemas, es evidente una tensión entre los dos yos. Ninguno vence, de modo que no puede detener la tortura del desdoblamiento.

Las circunstancias que le llevaban a la soledad frecuentemente le hacían creerse fraccionado o desdoblado como vivo y muerto por medio de visiones naturales. En los Versos libres y Flores del destierro, el poeta se ve como muerto pero, de día, para poder realizar sus planes vitales, se forja una máscara que no es más que la apariencia del vivo para su prójimo. De noche se "derrumba" el disfraz y se termina el desdoblamiento con la visión terrible del muerto en su soledad.

En los Versos sencillos la soledad del poeta es trascendental, buscada en la naturaleza. En ella las visiones

sobrenaturales cobran sencillez. El poeta acepta la existencia del muerto sin sentir tanto su desgarramiento. El muerto no se percibe como máscara. En una ocasión el poeta se desdobra para ver aspectos desagradables de su pasado. En otra, el muerto y no el vivo es el que hace de vigilante.

Por lo menos una vez el poeta necesita proyectar ciertos sentimientos fuera de su ser y por eso desdobra a uno de sus personajes poemáticos. Sin embargo, el desdoblamiento se parece mucho a los del poeta en que éste siente su cuerpo como máscara inauténtica.

En un gran número de ocasiones Martí se escinde por medio del desdoblamiento gramatical, atenuado, en que reflexiona con un tú que no es prójimo, animal, poesía o verso, naturaleza o dios, sino él mismo, su alma o su corazón. Se desdobra para introducir la terrible visión de la muerte, para expresar alguna dicha, para controlar sus impulsos sexuales -de manera que el tú viene a ser el yo "mejor"-, para tratar de convencerse de que debe seguir viviendo en medio de sus sufrimientos, prometiéndose el premio de la ascensión pitagórica. Dialogando a solas con el alma, reflexiona sobre su mal y llega a la conclusión de que la naturaleza mitiga sus penas. Otras veces se desdobra para decirse que la mejor manera de aliviarlas es con el canto.

Unamuno fue uno de los poetas que más se preocupó por

el yo y por la búsqueda de su verdadera personalidad. Esta preocupación lo llevó al hallazgo o creación de otros yos dentro de sí. El desdoblamiento del ego obedece a muchas razones. Sentía una contradicción interna cuyos principales protagonistas fueron el corazón, que creía en Dios y en la inmortalidad, y la razón, que dudaba de ella. El poema "El buitro" muestra la división, la escisión y el sentimiento trágico de que sufría Unamuno.

Desdoblándose, el poeta puede comprenderse, pero a menudo la escisión le causa dificultad. Aquel yo que desea comprender puede ser percibido como un extraño. La sensación de verse desdoblado a veces le "vacía" de sí mismo y le hace regresar a la nada. Otras veces le perjudica reflejando sus defectos. Frecuentemente el conocimiento parece imposible o, el yo que se halla no es el más auténtico. Si persiste en la búsqueda hasta llegarla a convertir en proyecto vital es, quizá, porque siente la necesidad de llenar el vacío creado por las dudas metafísicas.

La inmortalidad que busca Unamuno es aquella en la que podrá vivir su ser total. De vez en cuando el poeta se desdobla para consolarse con la posibilidad de que uno de sus yos será inmortal pero, en la mayoría de los casos, su existencia es dudosa.

Unamuno dedicó bastantes poemas al tema de la sucesión de yos. La memoria es importante porque garantiza la continuidad de la vida espiritual contra lo temporal. La devolución de uno o más de los yos muertos en el pasado se hace posible por medio del recuerdo. Generalmente, el muerto de Unamuno no se parece al de Martí. El cubano vive con él o se ve como muerto muy a menudo debido a sus circunstancias. En ocasiones éstas provocan el desdoblamiento en Unamuno, como cuando ve al doble como muerto a la vez que repertorio de yos vivos que van muriendo para unirse a él. En otro poema se parece a Martí en que el yo que canta es el del muerto, mientras que el vivo que siente fuera de sí es una especie de máscara inauténtica. La mayor parte del tiempo se desdobra por necesidad y obligación para eternizar los yos pasados por medio de la palabra, preocupación que no interesó al cubano.

En algunos poemas el "muerto" es visto como extraño porque las circunstancias que rodeaban al doble no vuelven. Otra vez ansía la compañía de sus yos pasados para inmortalizarlos o para consolarlo del "tránsito tremendo" que pudiera ser el paso a la nada. La muerte de su mujer doblega al poeta y lo hace verse como muerto por medio del leve desdoblamiento del tú. El otro no siempre regresa con el recuerdo: Puede ser "sentido" por el yo inicial, como cuando le "siente" resucitar para indicar el retorno de la fe. El

doble puede también "sentir" a un posible muerto -el yo inicial- símbolo de la fe. Si en algún poema no puede aguantar más la fragmentación de su ser, en otro la obra provoca el júbilo del desdoblamiento del alma que promete inmortalidad.

En Unamuno se da por lo menos una vez el raro caso de un yo del pasado que no es el muerto, sino uno creado para aprender de él el lenguaje con que comunicarse con el futuro próximo.

La obra de Unamuno refleja un constante deseo de regresar a la niñez. De esta manera busca salvarse con la fe de la infancia. El desdoblamiento se la trae con bastante frecuencia; sin embargo, no siempre le consuela. En una ocasión mantiene la tensión del sentimiento trágico: El yo de la razón que canta el poema percibe al niño como mentiroso por creer en Dios.

El exfuturo es para Unamuno aquél que en un momento dado pudimos haber sido, pero que renunciamos para ser otro. A pesar de lo difícil que resulta atrapar a este yo muerto, por lo menos una vez lo logra para indicar que tiene la oportunidad de ser como el doble.

Las crisis que Unamuno sufrió en 1897 y 1927 se asemejan en que sentía una honda preocupación por la división del ser en el yo interior y el exterior o "persona" que quería dejar un nombre. El conflicto nunca se apagó. Martí necesitaba al yo de las apariencias para cumplir su pro-

yecto vital. Unamuno luchaba consigo para deshacerse del pseudo-yo mítico o para convencerse de que era necesario y auténtico.

La crítica está de acuerdo en que el yo de la leyenda lo forjó Unamuno a conciencia para inmortalizar su nombre. Fue creado por él y por el público. De esta manera surgía el peligro de que el yo que le hacían o que se hacía no compaginaba con la idea que Unamuno tenía de sí.

Todos los dobles tienen algo de auténtico y algo de falso, depende de la perspectiva con que se les enfoque. En algunos de los poemas que estudiamos, Unamuno se queja del peso del mito, pero acepta con resentimiento la existencia del yo creado por la crítica o por "los amigos trogloditas." Por lo menos así quedará inmortalizado su nombre. Otras veces trata de liberarse del doble y de su sombra que lo daña produciéndole una "hemorragia" a su ser. Siente que lucha con aquél que -creado por él y los demás- lo quiere suplantar.

De los poetas que estudiamos, Unamuno es el que más utiliza el desdoblamiento en el tú como pronombre, Miguel, alma o corazón a quien se dirige. Considera que es imposible escapar un diálogo que le lleva por mundos interiores. Debido a la importancia que éste tiene, Unamuno aconseja al lector que no deje de oírse.

Con el tú gramatical el poeta reflexiona y desarrolla ideas con más facilidad que con un yo. Trata los temas del

sentimiento trágico, como la necesidad de diálogo entre el corazón y la razón. A veces llega a la conclusión de que necesita del alivio bucólico; que esta vida es sólo juego; que no debe dormir, velando, pensando en la inmortalidad. Dios es el único que lo puede sacar de dudas. Adentrándose puede llegar a Él. También, merced al tú, se queja del paso del tiempo y la vejez. Proyecta el estado de ánimo propio de un yo futuro en el tú a quien se dirige para dar la sensación del sentimiento de la vejez, de la muerte y de la nada. A veces quiere consolarse callando. Otras, admite que el quejarse también ayuda.

De las ocasiones en que Unamuno se tutea usando su nombre, observamos una en que siente compasión de sí porque el público prefiere poesías en las que aparece el yo externo. En las demás que estudiamos, el poeta se preocupa por temas que lo afligían en el destierro.

Por medio del tú que es el alma o el corazón el poeta se adentra en lo más íntimo del ser para reflexionar. En esencia, con otras intuiciones dice cosas parecidas a las ya mencionadas en cuanto al tú, pero el desdoblamiento es más leve, hay menos objetivación y más intimidad. Por ejemplo, con el tú se adentra en el ser para buscar a Dios, pero con el tú que es el corazón está más cercano a Él y podrá algún día fundirse "al Corazón del Mundo" sin que pierda conciencia del yo.

Otra manera en que el poeta utiliza la forma del tú es

con el autodiálogo - monodiálogo, como él lo llamó - en el cual no sabemos cuál es el yo inicial y cuál el doble. El diálogo se presenta con el guión. Al reflexionar de esta manera le es posible exponer diversas ideas, actitudes opuestas y hasta contradictorias. Así alivia el dolor que siente debido a sus dudas.

Las razones por las cuales se desdobra Antonio Machado son similares a la de los otros poetas. Una de ellas, la soledad, es romántica; ontológica: producida en parte por el conocimiento de que Dios no existe, y circunstancial debido a la muerte de la mujer.

Muy pocas veces el desdoblamiento reflejó alguna lucha interior. A menudo el contrario que buscaba no era su antítesis, sino el complementario. Machado creía que el espejo era útil para dialogar con él mientras no haya vanidad en el acto de mirarse. En este caso no hay escisión. La conversación con el complementario de "Retrato" es cognoscitiva y le sirve de práctica para el diálogo que algún día puede tener con Dios, si es que existe.

Machado es el único de los poetas estudiados en que un doble se desdobra. En "Muerte de Abel Martín" el alter ego forja un vigilante que cuida su sueño. Con Abel Martín, Machado también puede imaginar la sensación de la muerte.

Como Unamuno, Machado llegó a verse en sucesión y deseó retener al yo ido. Con "Últimas lamentaciones de

Abel Martín" el doble se desdobra en sueños para dialogar con su cuerpo juvenil. En "Horizonte" aparecen dos planos espaciales y temporales mezclados. El sueño es tan real que el yo que el poeta encuentra en él puede considerarse como doble. Con su otro busca algo sin dejarnos saber lo que es. En otros poemas el poeta se acerca al desdoblamiento con los dos planos. No llega a él porque los yos no aparecen simultáneamente. Este es el caso de los poemas en que en sus sueños está con Leonor.

No siempre que aparece un ser perverso o grotesco éste será el doble. Tampoco lo será si el yo reflejado en cualquiera de los espejos machadianos muestra al poeta como cree ser. En "La luna, la sombra y el bufón" el poeta se percibe de dos maneras distintas cuando su sombra adquiere vida propia y, además de reflejarlo, se burla de su aspecto. En otro poema el fantasma irrisorio que besa un nardo parece ser su yo juvenil, visto ahora como ridículo por su acción de besar un nardo en vez de una mujer.

En una ocasión a Machado le molestó el yo que le crearon los demás. Sin embargo, generalmente no le preocupaba cómo los demás lo veían. Una estatua suscita el desdoblamiento cuando ve a la piedra reflejando aquél que querría ser. Otra vez acepta la existencia de un doble que él creó con cierta "morena" o con "la linda dama de sus sueños." En otro lugar canta un desdoblamiento en el pasado al darse cuenta de que el yo que había visto reflejado en el espejo no era el autén-

tico.

Machado continúa el uso del desdoblamiento en el tú. Lo hace a conciencia para evitar el agrandamiento del yo. Se dice que debe convertir sus aflicciones en poesía. Se interroga sobre su destino, la razón de su existencia o sobre la identidad de un rostro femenino que pudiera ser la muerte. Le hace saber al tú con quien dialoga que sólo él sabe "las secretas galerías del alma y los caminos de los sueños." Recordando sus sueños podrá conocerse; sin ellos no hay consuelo. Autodiálogo con este tú que no responde tiene la esperanza de que "una ilusión se acerca" y de que "la sombra de amor" le aguarda. En algunos poemas Machado se dirige a un romero, peregrino o caminante que es él mismo para decirse que el consuelo no está en soñar, sino en aceptar las circunstancias o para admitir que nunca podrá alcanzar lo que sueña.

En algún momento el poeta ansía desdoblarse dialogando con su alma para encontrar lo que anhela. Sin embargo, el desdoblamiento en el alma o el corazón no se llevó a cabo tantas veces como en los otros poetas aquí estudiados. En un caso en que sí lo logra, aconseja al alma que abandone la melancolía que le produce la pesadumbre del tiempo que lo envejece. En otro poema se dirige al corazón casi vacío de fe para expresar la vaga esperanza de que quizás Dios exista.

Antonio Machado utiliza en varias ocasiones el auto-

diálogo. En una de ellas proyecta una profecía en las palabras del alter ego. En otra, se desdobra para oír del otro que la única función del arte es lúdico.

Sin que sea evidente la influencia de un autor en otro, la idea del "complementario" machadiano y del "heterónimo" de Pessoa nace en 1912, aunque la fecha de publicación varía. Los vocablos son sinónimos. Ejemplifican un desdoblamiento en el que el doble escribe poesía.

El seudónimo es el nombre bajo el cual oculta su identidad un autor. El heterónimo o complementario es un poeta apócrifo, creador doble de su creador. Nunca se llega a individualizar del yo inicial. Los de Fernando Pessoa contaban con personalidades y estilos diferentes. Sin embargo, en ellos se percibe una fuerte unidad. Con sus apócrifos el portugués busca respuestas a la problemática vital, y al vacío existencial, intentando a la vez descubrir su auténtico yo.

No hay tantas diferencias entre los complementarios de Machado y entre su creador y ellos. Las biografías de Abel Martín y Juan de Mairena no son las mismas. Se parecen en que los dos fueron poetas y tuvieron preocupaciones filosóficas. Los temas que exploran Machado y sus otros también se asemejan. Les interesaba el amor erótico, el prójimo, la nada, la poesía. A veces parece que Mairena trata ciertos temas que Martín no toca. Sin embargo, éste cita a su maestro para atribuirle ciertas ideas adoptadas por él. Existen

otras similitudes entre ego y alter egos en la manera de hablar, de vestir, de actuar. El activismo de aquellos contrasta con la pasividad de Machado. Sin embargo, ésta se desvanece poco a poco cuando se va identificando con sus dobles que llegan a convertirse en meros seudónimos. En los heterónimos no podemos hablar de distintas personalidades o estilos, sino de máscaras que ocultan la identidad del autor. Con la posible excepción de Meneses, no hay antagonismo entre los complementarios machadescos. Tampoco se llega a la destrucción del yo.

Ninguno de los apócrifos está tan desarrollado como Martín y Mairena. Como ellos, pueden llevar la "marca" de su autor. Algunos deben su existencia a una broma del poeta. Uno de ellos, "Antonio Machado," ha sido visto como exfuturo por Gullón. Según Guillermo de Torre, Pedro de Zúñiga quedó nonato por ser contemporáneo de Machado. Martín forja un doble, Jorge Meneses, para dialogar y, quizá, disentir con él. Macri cree erróneamente que el Machado que escribe "A la manera de .." es apócrifo de sus apócrifos.

Machado se desdobla en todos estos seres porque siente la necesidad de multiplicarse y de expresar su yo filosófico. Este yo no ahoga su lírica como cree Aranguren. Si disminuye el poeta es porque, según Bousño, no tiene nada más que decir. Otras razones por las que se desdobla son para justificar su poesía, para objetivar su problemática personal, para estudiar la soledad monádica del ser y proponer la teoría

de la "heterogeneidad del ser," para tratar temas generales, para presentar el lado humoroso de las cosas. Con los heterónimos el poeta ofrece diferentes tonos.

Si en Martí la circunstancia da forma a la poesía, en Juan Ramón Jiménez, el fenómeno se da a la inversa. Ésta fue para él su máximo proyecto vital. Las razones por las que se desdobla se parecen a las de los otros poetas. Se diferencia en que anheló y conquistó una soledad en la que, sin comunicarse con el prójimo, llevaba la poesía por caminos interiores.

Juan Ramón tenía conciencia de su escisión. Sintió la necesidad de ser o de crearse otro que se fundiese con la naturaleza. Anhela desdoblarse de muchas maneras en su poesía. Se desdobla soñando o creando un mundo ideal con la amada. A menudo a Juan Ramón no le importó mucho el yo externo, forjado por los demás. En una de las pocas veces que sí le preocupó, una pintura suscita el desdoblamiento en que reconoce a su falso yo.

Este poeta sentía una lucha interna entre su yo bueno y su mejor. De noche el último se reúne con el prójimo. En otro lado no sabe si el yo de la conciencia es su mejor o su peor yo: se presenta como el vigilante que mortifica para que el yo inicial no lleve a cabo ciertos actos. El vigilante es el mejor yo cuando vela para que el otro no se duerma y no abandone el programa vital. La vigilia

promete inmortalidad.

Juan Ramón también se preocupó por la sucesión de sus yos y el encuentro con algunos de ellos. Creía que la muerte completaría el ser uniendo todos sus yos pasados. El encuentro en vida se puede cumplir con el sueño, tan real para él como para Machado. Uniéndose al muerto le es posible llegar a la inmortalidad a su yo presente. El doble puede ser una especie de yo ideal que siempre acompaña al poeta y que resultó de alguna relación amorosa con el yo de una mujer que también va con él. Puede aparecer un análogo alter ego cuando el poeta mira una casa que suscita memorias y el desdoblamiento. En otra ocasión, el poeta se proyecta hacia el futuro y desde esta perspectiva, también siente ser el yo mendigo del presente.

Juan Ramón percibe sus yos infantiles como "tesoros." Con su inocencia, ayudan en la creación poética; le confortan cantándole el amor puro, ideal, de la juventud; le consuelan su soledad y le traen memorias gratas. En el Diario, el niño no deja de asociarse con los ideales de la inocencia y la pureza. Representa las fuerzas conflictivas que se oponen a que el ser adquiera madurez. El niño puede huir o consolarlo. Cuando está serio o llora es porque el adulto ha vencido las fuerzas nocivas de la infancia. En Eternidades el niño no se interpone entre el poeta y su madurez. Con él vuelven las imágenes del pasado. En Piedra y cielo el

poeta se une constantemente a su yo del pasado, según Garfias, para prender los momentos en que ha ido muriendo.

Para Juan Ramón la belleza es una realidad asociada con el deseo de perfección. El yo de este poeta condensa todas las perfecciones. Uno de estos yos es el inmortal, no el que busca Unamuno: el que le sobrevirá en carne y hueso, sino el complemento ideal del ser que encarnará su sed de eternidad, de belleza, de poesía, de perfección. Unamuno lo quería encontrar interiorizándose. Juan Ramón se interioriza para crearse, recrearse, de manera que deje al yo mortal de desperdicio mientras que aquel yo ideal que burle la muerte sea el que "quedará en pie" cuando muera. Unamuno quería fundirse al Corazón del mundo. Juan Ramón ansiaba ir al centro que lo sumía en todo. La fusión no es nada fácil. Se logra por fin en Animal de fondo. Después del gozo extático que acaba el desdoblamiento, vuelve a escindirse para indicar que siente la esperanza de alcanzar al yo eterno para fundirse con él nuevamente.

Juan Ramón se dirige a un tú que escucha sin hablar para mostrar su autosuficiencia desdenando a la crítica, evitando dialogar con el otro que lleva adentro para explicarse "contra los casi todos," anhelando una soledad en compañía o sin ella. Muchas veces el "amigo" a quien se dirige es el mismo poeta. Puede ser un yo del pasado que sin éxito lo persigue para retornar. También se da el caso opuesto de un yo muerto seguido

por él para investigar lo que hay en el más allá.

El poeta se desdobra en el alma para señalar que ésta idealmente sintetiza lo óptimo. En otra ocasión lo hace para intuir el devenir del yo niño en el yo maduro o para anunciar el abandono del antiguo ideal de su infancia. En el último poema estudiado en este apartado, Juan Ramón habla con su corazón para indicar que no se había dado cuenta de que no utilizaba su potencialidad por el amor.

En muchos poemas el desdoblaje se percibe mediante el autodiálogo en el que no sabemos qué yo sirve de base para el desdoblamiento. Lo utiliza para oponer dos puntos de vista. A veces reflexionan un yo ideal y otro pragmático. En otro poema el yo mortal dialoga amistosamente con el que quedará eternizado.

En el presente estudio creemos haber demostrado cómo en la poesía de José Martí, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, el desdoblamiento tiene gran importancia como materia poética y como actitud del poeta en circunstancias a veces comunes que nos han permitido una clasificación de los distintos desdoblamientos válida para todos ellos. La rica o poderosa personalidad de cada uno de los poetas obviamente hace que en estas coincidencias la creación esté perfectamente diferenciada, como queda establecido en nuestro estudio.

Ediciones consultadas para citar las obras de los  
poetas estudiados

I. José Martí

Poesías completas. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1970.

Versos libres. Prólogo de Ivan A. Schulman. Barcelona: Textos Hispánicos Modernos, 1970.

Páginas selectas. Prólogo de Raimundo Lida. Buenos Aires: Colección Estrada, 1965.

Sus mejores páginas. Prólogo de Raimundo Lazo. México: Editorial Porrúa, 1970.

Epistolario. Antología. Prólogo de Manuel Pedro González. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Carta inédita de Martí. Anuarios Martianos, 2. La Habana: Sala Nacional de la Biblioteca de Cuba, 1970, 95-98.

Amistad funesta. México: Editorial Novaro-México, 1958.

II. Miguel de Unamuno

Obras completas. I-IX. Madrid, Escelicer, 1966-1971.

Epistolario a Clarín. Madrid: Ediciones Escorial, 1947.

"Personalidad y sinceridad en un monodialogo de Unamuno."  
Presentado por Diego Catalán en Studia Philologica,  
I (1960), 333-47.

## III. Antonio Machado

Obras. Poesía y prosa. Buenos Aires: Editorial Losada,  
1964.

## IV. Juan Ramón Jiménez

Primeros libros de poesía. Madrid: Aguilar, 1967.

Libros de poesía. Madrid: Aguilar, 1967.

Segunda antología poética. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

Tercera antología poética. Madrid: Editorial Biblioteca  
Nueva, 1967.

Estudios y artículos acerca de José Martí y su obra

- Baralt, Blanca F. de. El Martí que yo conocí. Nueva York: Las Americas Publishing Co., ?
- Darío, Rubén. "Martí poeta." Antología crítica de José Martí de Manuel Pedro González. México: Cultura, 1960, 267-342.
- Díaz Plaja, Guillermo. "Lenguaje, verso y poesía en José Martí." Cuadernos Hispanoamericanos, 39 (1953), 312-22.
- Franyutti, Herrera. "El último viaje de Martí en México." Anuarios Martianos, 4. La Habana: Sala Martí de la Biblioteca Nacional de Cuba, 1972, 349-69.
- Ghiano, Juan Carlos. "Martí poeta." Antología crítica, 343-65.
- González, Manuel Pedro. Prólogo a José Martí. Epistolario. Madrid: Gredos, 1973.
- \_\_\_\_\_. "Radiografía espiritual de José Martí." Anuarios ..., 2 (1970), 481-529.
- Hernández Cata, Alfonso. Mitología de José Martí. Miami: Mnemosyme Publishing Co., 1970.
- Ibáñez, Roberto. "Imágenes del mundo y del trasmundo en los Versos sencillos." Antología crítica, 366-380.
- Jiménez, José Olivio. "Un ensayo de ordenación trascendente en los Versos libres." Revista Hispánica Moderna, 3-4 (julio-octubre 1968), 672-84.
- \_\_\_\_\_. "Una aproximación existencial al 'Prólogo al Poema del Niágara' de José Martí." Inédito.
- Jiménez, Juan Ramón. "José Martí." Espanoles de tres mundos. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1960. 111-16.
- Lazo, Raimundo. Prólogo a José Martí. Sus mejores páginas. México: Editorial Porrúa, S.A., 1970.

- Lida, Raimundo. Prólogo a José Martí. Páginas selectas. Buenos Aires: Colección Estrada, 1939.
- Mañach, Jorge. "Fundamentación del pensamiento martiano." Antología crítica, 442-57.
- \_\_\_\_\_. Martí el apóstol. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Marinello, Juan. Once ensayos martianos. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 1964.
- Marruz, Fina. Véase Vitier, Cintio.
- Martínez Estrada, Ezequiel. Martí: el héroe y su acción revolucionaria. México: Siglo XXI Editores, S.A., 1972.
- Mistral, Gabriela. "Los Versos sencillos de José Martí" Antología crítica, 253-65.
- \_\_\_\_\_. "La lengua de Martí." Antología crítica 22-39.
- Montaner, Carlos Alberto. El pensamiento de José Martí. Madrid: Plaza Mayor, 1971.
- Moreno Pla, Enrique H. "Reflexiones sobre la muerte de Martí." Anuarios ..., 3 (1971), 201-23.
- Onís, Federico de. "José Martí: Valoración." Antología crítica ... 13-21.
- Ortega, Luis. El sueño y la distancia. México: Ediciones Ganivet, 1968.
- Pérez de Acevedo, Roberto. "Martí en dos Ríos." Anuarios... 2, 377-418.
- Portuondo, José Antonio. "Martí y el escritor revolucionario." Anuarios ... 2, 145-63.
- Ruiz, Luis Alberto. Prólogo a las Poesías completas. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1970.
- Sabourín, Jesús. "José Martí: Letra y servicio." Anuarios..., 3 (1971), 191-200.
- Schulman, Iván A. Prólogo a los Versos libres. Barcelona: Textos Hispánicos Modernos, 1970.
- \_\_\_\_\_. Símbolo y color en la obra de José Martí. Madrid: Gredos, 1970.

Sterling, Carlos M. Martí, ciudadano de América. New York: Las Americas Publishing Co., 1965.

Vitier, Cintio y Marruz, Fina. Temas martianos. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969.

Vitier, Cintio. Lo cubano en la poesía. La Habana: Instituto del libro, 1970.

\_\_\_\_\_. "Imagen de José Martí." Anuarios ..., 3, 231-48.

Estudios y artículos acerca de Miguel de Unamuno y su obra

- Abellán, José Luis. Miguel de Unamuno a la luz de la psicología. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1964.
- Albornoz, Aurora de. La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado. Madrid: Gredos, 1968.
- Alvar López, Manuel. Unidad y evolución en la lírica de Unamuno. Ceuta: Colección Aula Magna, 1960.
- Aranguren, José Luis. "Personalidad y religiosidad de Unamuno." La Torre 35-36 (1961), 239-49.
- Babín, María Teresa. "Unamuno, hombre de humanidad." La Torre, 5 (1954), 129-36.
- Barcias, José Rubio. "Unamuno, the Man" en Barcias y Zeitlin M.A. Unamuno: creator and creation. Los Angeles: University of California Press, 1967, 4-25.
- Benítez, Hernán. El drama religioso de Unamuno. Buenos Aires: Universidad, Instituto de Publicaciones, 1949.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Interioridad y exterioridad en Unamuno." Nueva Revista de Filología Hispánica, 7 (1953), 686-701.
- \_\_\_\_\_. El Unamuno contemplativo. México: El Colegio de México, 1959.
- Borges, Jorge Luis. "Inmortalidad de Unamuno." Sur, 28 (enero 1937), 92-93.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Cassou, Jean. "Don Miguel viviente." La Torre, 35-36 (1961), 87-91.

- Ciplijauskaite, Birute. La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1962.
- Clariana, Bernardo. "El Cancionero de don Miguel de Unamuno." Revista Hispánica Moderna, 1 (1955), 23-32.
- Enjute, Jorge. "Sobre la idea de la nada en Unamuno." La Torre, 35-36 (1961) 265-75.
- Esclasans, Agustín, Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Editorial Juventud Argentina, S.A., 1947.
- Fernández Almagro, M. "La poesía de Unamuno." Insula, 14 (1947), 1.
- Fernández Pelayo, Hipólito. El problema de la personalidad en Unamuno y en San Manuel Bueno. Madrid: Editorial Mayfe, 1966.
- Fernández Turienzo, F. Unamuno, ansia de Dios y creación literaria. Madrid: Ediciones Alcala, 1966.
- Garagorri, Paulino. "De Unamuno y sus virtudes actuales." Cuadernos (París), 59 (1962), 3-11.
- García Blanco, Manuel. "Unamuno y sus seudónimos." En torno a Unamuno. Madrid: Taurus, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Aspectos biográficos de Unamuno." en Unamuno a los cien años. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1967, 109-14.
- \_\_\_\_\_. "Los Monodialogos." Introducción al tomo V de las Obras completas de Unamuno. Madrid: Escelicer, S.A., 1968.
- \_\_\_\_\_. Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1954.
- Gullón, Ricardo. "Unamuno y su Cancionero." Unamuno a los cien años. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1967.
- \_\_\_\_\_. Autobiografías de Unamuno. Madrid: Gredos, 1964.
- Ilie, Paul. "Moral psychology in Unamuno en Barcias y Zeitlin, Unamuno, creator and creation. Los Angeles: University of California Press, 1967. 72-91.

- Joyce, Kathelen Mary. "Don Miguel de Unamuno. Poetry of conflict." Tesis doctoral de la Universidad de Wisconsin, 1944.
- Lain Entralgo, Pedro. Teoría y realidad del otro. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Mariás, Julián. Miguel de Unamuno. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Meyer, François. La ontología de Miguel de Unamuno. Traducido al español por Cesáreo Goicochea. Madrid: Gredos, 1962.
- Moner Sans, José María. "Unamuno, Pirandello y el personaje autónomo." La Torre, 35-36 (julio-diciembre, 1961), 387-402.
- Morejón, Julio García. Unamuno y el Cancionero: la salvación por la palabra. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1961.
- Nozick, Martin. Miguel de Unamuno. New York: Twayne Publishers, Inc., 1971.
- Onís, Federico de. "Introducción al homenaje de don Miguel de Unamuno." La Torre, 35-36 (1961), 13-20.
- Putman, Samuel. "Unamuno y el problema de la personalidad." Revista Hispánica Moderna, 2 (1935), 102-10.
- Sánchez Barbudo, Antonio. Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Sedwick, Frank. "Unamuno, the Third Self and 'Lucha.'" Studies in Philology, 54 (1957), 464-79.
- Stevens, Harriet S. "El Unamuno múltiple." Papeles de Son Armadans, Sept. 1964, 253-84.
- Torre, Guillermo de. "Unamuno poeta y su cancionero poético." Insula, 87, 1953.
- Veres d'Ocon, Ernesto. "El estilo enumerativo en la poesía de Unamuno." Cuadernos de Literatura, enero a junio de 1949, 115-41.
- Young, Howard T. The Victorious Expression. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1964.

Zambrano, María. "La religión poética de Unamuno." La Torre. 35-36 (1961), 213-37.

Zavala, Iris. Angustia y búsqueda del hombre en la literatura. México: Cuaderno de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1965.

Zubizarreta, Armando. "La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897." Cuadernos Hispanoamericanos, 106 (1958), 7-35.

\_\_\_\_\_. Unamuno en su novela. Madrid: Taurus, 1960.

Estudios y artículos acerca de Antonio Machado y su obra

- Albornoz, Aurora de. La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado. Madrid: Gredos, 1968.
- Alpera, Janet Green. "The theme of 'el otro' in the works of Antonio Machado." Tesis doctoral de Emory University en Georgia, 1969.
- Anderson Imbert, Enrique. "El pícaro Juan de Mairena." Sur, 55 (1939), 54-57.
- Aranguren, José Luis. "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado." Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12 (1949); 283-397.
- Ayala, Francisco. "Un poema y la poesía de Antonio Machado." La Torre, 45-46 (1964), 313-19.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1970.
- Cano, José Luis. "Antonio Machado, hombre y poeta en sueños." Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12 (1949) 653-65.
- Casamayor, Enrique. "Antonio Machado y sus inéditos complementarios." Clavileño, 33 (1955), 35-45.
- Ciplijauskaite, Birute. La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1962.
- Ciruti, Joan E. "Humor in the Cancionero of Antonio Machado." The Modern Language Forum, 42 (1957), 133-40.
- Cobos, Pablo de. El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena. Madrid: Insula, 1971.
- 
- \_\_\_\_\_. Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética. Madrid: Insula, 1963.

- Coelho, Jacinto do Prado. Diversidade e unidade em Fernando Pessoa. Lisboa: Ed Verbo, 1963.
- Durán, Manuel. "Antonio Machado, el desconfiado prodigioso." Insula, 212-13 (1964), 1, 7-8.
- Echeverría, José. "Con Juan de Mairena, años después." La Torre, 45-46 (1964), 171-85.
- Espina, Concha. De Antonio Machado a su grande y secreto amor. Madrid: Gráficas Reunidas, 1950.
- Grant, Hellen F. "Ángulos de enfoque en la poesía de Antonio Machado." La Torre, 45-46 (1964), 455-81.
- Gullón, Ricardo. "Sombras de Antonio Machado." Insula, 212-13 (1964), 7.
- \_\_\_\_\_. "Machado comentado por Mairena." Sur, 272 (1961), 62-68.
- \_\_\_\_\_. Una poética para Antonio Machado. Madrid: Gredos, 1970.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Poesía y prosa en Antonio Machado. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Lascaris, Constantino. "El Machado que se era nada." La Torre, 45-46 (1964), 187-201.
- Lefebvre, Alfredo. "Notas sobre la poesía de Antonio Machado." Cuadernos Hispanoamericanos, Sept-Dic. 1949, 323-32.
- Lida, Raimundo. "Elogio de Mairena." Universidad de México, 6 (1957-58), 17-18.
- Macri, Oreste. "Poética e poesía di Antonio Machado." Prólogo a Poesía di Antonio Machado. Milano: Lerici Editori, 1959.
- Meyers, Janet. "El recuerdo, las galerías y el espejo en las primeras poesías de Antonio Machado." Revista Hispánica Moderna, 1-2 (1954), 1-13.
- Paz, Octavio. "El desconocido de sí mismo." Cuadrivio México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972, 131-63.
- \_\_\_\_\_. "Antonio Machado." Sur, 211-12 (1952), 47-51.

Ruiz de Conde, Justina. "La crisis de Antonio Machado hacia 1926." La Torre, 45-46 (1964), 111-25.

Sánchez Barbudo, Antonio. Los poemas de Antonio Machado. Barcelona: Editorial Lumen, 1967.

\_\_\_\_\_. "El pensamiento de Abel Martín y Juan de Mairena y su relación con la poesía de Antonio Machado." Hispanic Review, 22 (1954), 32-74 y 109-65.

Serrano Poncela, Segundo. "Juan de Mairena." Revista Nacional de Cultura (Caracas), 156-57, 29-42.

Torre, Guillermo de. El fiel de la balanza. Madrid: Taurus, 1961.

\_\_\_\_\_. "Antonio Machado y sus poetas apócrifos." Insula, 126 (1957), 1.

Young, Howard T. The Victorious Expression. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1964.

Estudios y artículos acerca de Juan Ramón Jiménez y su obra

- Alvarez, Carlos Luis. "Tres o cuatro cosas más de Juan Ramón." ABC (Madrid) 25 de diciembre de 1956.
- Babín, María Teresa. "El animal en la poesía de Juan Ramón Jiménez." Asomante, 2 (1957), 72-78.
- Bleiberg, Germán. "El lírico absoluto: Juan Ramón Jiménez." Clavileno, 10 (1951), 33-38.
- Ciplijauskaite, Birute. La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1962.
- Conde Abellán, Carmen. Juan Ramón Jiménez: ensayo crítico. Bilbao: Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1945.
- Díaz Plaja, Guillermo. Juan Ramón Jiménez en su poesía. Madrid: Aguilar, 1958.
- Diego, Gerardo. "Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez." Clavileno, 42 (1956), 1-8.
- Fogelquist, Daniel F. Juan Ramón Jiménez. Vida y obra. New York: Hispanic Institute, 1957.
- Garfias, Francisco de. Juan Ramón Jiménez. Madrid: Taurus, 1958.
- Gullón, Ricardo. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
- \_\_\_\_\_. Conversaciones con Juan Ramón Jiménez. Madrid: Taurus, 1958.
- Lida, Raimundo. "Sobre el estilo de Juan Ramón Jiménez." Nosotros, 10 (1937), 15-29.
- Lira, Osvaldo. Juan Ramón Jiménez. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica, 1958.

- Pablos, Basilio de. El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Madrid: Gredos, 1965.
- Palau de Nemes, Graciela. Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. Madrid: Gredos, 1957.
- Pérez Ferrero, Miguel. "El cansado de su nombre." ABC noviembre 7, 1946.
- Predmore, Michael P. La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. Traducido al español por Fernando G. Saliner. Madrid: Gredos, 1973.
- Sánchez Barbudo, Antonio. La segunda época de Juan Ramón Jiménez. Madrid: Gredos, 1962.
- \_\_\_\_\_. Cincuenta poemas comentados. Madrid: Gredos, 1963.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Juan Ramón Jiménez poeta." Letras (Lima), 62 (1959), 50-67.
- Ulibarri, Sabina R. El mundo poético de Juan Ramón Jiménez: estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos. Madrid: Edhigor, 1962.
- Young, Howard T. Juan Ramón Jiménez. New York: Columbia University Press, 1967.

## Bibliografía general

- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Camus, Albert. Le mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1967.
- Ciplijauskaite, Birute. La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1962.
- Cruttwell, Patrick, "Makers and Persons." The Hudson Review, 4 Winter 1959-60. 487-508.
- Eliot, T.S. "The three voices of poetry." On Poetry and poets. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.
- Entrambasaguas, Joaquín de. Fernando Pessoa y su creación poética. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.
- García Morente, Manuel. Lecciones preliminares de filosofía. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.
- Garciasol, Ramón de. Correo para la muerte. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- Gil, Idelfonso Manuel. "La poesía de Fernando Pessoa." Ensayos sobre poesía portuguesa. Zaragoza: Estudios Literarios, 1948, 10-39.
- Jaspers, Karl. "Existenzphilosophie (On my philosophy.\*)" Traducido por Kaufmann en Kaufmann, Walter. Existentialism from Dostoevski to Sartre. Cleveland: The World Publishing Co., 1969.
- Lain Entralgo, Pedro. Teoría y realidad del otro. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Ortega y Gasset, Jose. Historia como sistema. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Paz, Octavio. "El desconocido de sí mismo." Cuadrivio. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972, 131-63.

- Rogers, Robert. A Psychoanalytic Study of the Double and Literature. Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- Ruch, Floy L. Psychology and life. Illinois: Scott Foresman and Company, 1967.
- Salinas, Pedro. Literatura española del siglo XX. México: Editorial Séneca, 1941.
- \_\_\_\_\_. "En busca de Juana de Asbaje." Ensayos de literatura hispánica. Madrid: Aguilar, 1961, 194-213.
- Tymms, Ralph. Doubles in Literary Psychology. Cambridge: Bowes and Bowes, 1949.
- Ulibarri, Sabine R. El mundo poético de Juan Ramon Jiménez. Madrid: Estudios de la Literatura Española, 1962.
- Urbina, Luis Gonzaga. Cuentos vividos y crónicas soñadas. México: Editorial Porrúa, 1946.
- Yndurain, Francisco. "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural." Prosa novelesca actual. Santander: Universidad Internacional de Menéndez Pelayo, 1968.
- Young, Howard T. The Victorious Expression. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1964.