

UN CUENTO DE UNAMUNO

I

Hace ya algunos años, al leer *El Espejo de la Muerte* (con una finalidad tan concreta y circunstancial que su evocación en estas páginas resultaría, por fuerza, impertinente), tuve ocasión de notar algo curioso: uno de los cuentos recogidos en la colección — precisamente *Cruce de caminos* — parecía escrito en verso, por más que la disposición tipográfica del texto fuera la característica, maciza, de la prosa. No podría decir en qué punto de mi lectura tomé conciencia de esta insospechada peculiaridad; sólo que, una vez intuída la presencia de un « secreto », sentí la comezón de desentrañarlo y explicármelo. Como primera tarea, me dispuse a escandir lo que se me figuraban agrupaciones rítmicas perfectamente asimilables a metros de larga tradición en la literatura española. Avanzaba cauteloso, con cuidado de no dejarme llevar por la facilidad y acabar viendo versos allí donde no existían. Vana inquietud. Los endecasílabos, los heptasílabos y, en menor número, los eneasílabos y pentasílabos, sin que faltara algún que otro alejandrino y uno o dos trisílabos (es decir, versos con plena capacidad de combinarse entre sí) fluían sin esfuerzo aparente, se entrelazaban de manera más o menos armoniosa pero, desde luego, muy unamuniana¹⁾. Sólo en algunos casos — pocos, por otra parte — era posible la indecisión entre esta o aquella medida de las citadas; en los demás, la determinación resultaba siempre sencilla y segura²⁾. Ni era esto todo. Al hecho decisivo de la *total* reductibilidad a un esquema métrico (que no por ser muy libre, abierto, es menos esquema) de un texto de seis páginas impresas podían añadirse otros síntomas de su especialísimo carácter. Indicios subsidiarios, de validez — no debo ocultarlo — bastante relativa, aceptables sólo *a posteriori*, cuando ya en nosotros ha madurado la certeza, pero no por eso desdeñables a la hora de formularla decididamente. Recuerdo entre ellos alguna significativa elección léxica, cierto artificio en la frase y, sobre todo, la frecuente falta de coincidencia entre las pausas constatables en una lectura normal del relato y las pausas creadas por una lectura métrica del mismo³⁾. No había lugar a dudas. *Cruce de caminos* es un cuento poemático, no sólo por el contenido

— cosa evidente — sino también por la forma. Unamuno quiso escribirlo en verso (o, si preferimos llamar a la misma cosa de otro modo, en una prosa rigurosamente rítmica)⁴⁾. Imaginar una casual ordenación métrica que se mantiene desde la primera a la última línea del texto habría sido absurdo. Ahora bien, ante el hecho indiscutible cabía preguntarse: ¿Está escrito de esta manera insólita por puro capricho del autor o, por el contrario, con una finalidad concreta y determinable? En otras palabras: ¿puede hablarse de un empleo gratuito — meramente externo — del verso o de un empleo funcional, internamente justificado? Y, luego: ¿es la primera vez que Unamuno recurre al metro para disimularlo más tarde, haciéndolo pasar por prosa? ¿Es la última? ¿Qué relación es posible establecer entre ejemplos similares — si no idénticos — al caso en cuestión?

No tuve tiempo por aquel entonces para contestarme a estas preguntas con la precisión que habría deseado. Y entre mis papeles quedó la copia de una primera transcripción métrica completa de *Cruce de caminos*, realizada directamente sobre mi ejemplar de *El Espejo de la Muerte*. Pensé más tarde publicarla, con un breve comentario, como simple noticia curiosa. No lo hice, después de todo, por pusilanimidad. Me acabó pareciendo tan obvia esa peculiaridad a que me vengo refiriendo y que, durante algún tiempo, yo había considerado un pequeño — mínimo — pero auténtico «descubrimiento personal»... De ningún modo podía haber pasado inadvertida a los numerosos estudiosos de Unamuno, a tantos de sus innumerables lectores. Sobre todo, teniendo en cuenta que el «hallazgo» no se limita a desvelar un enigma carente de cualquier significado sino que — lo he visto claro más adelante — contribuye a confirmar expresivamente tendencias ya aisladas por la mejor crítica en la obra del gran escritor y, en última instancia, en su misma trayectoria humana. Es decir que no aporta un dato de interés limitado a la técnica, al estilo literario de Don Miguel — lo que, por sí solo, no dejaría de ofrecer cierto atractivo — sino un dato que exige ser referido a su estilo vital, a su personalidad complejísima — lo que, sin duda, es todavía más sugestivo.

Dejé pasar los años, seguro como estaba de que cuanto yo hubiera podido decir entonces sobre el particular era cosa más que sabida. Vuelvo ahora al tema, con muy distintos móviles (la preparación de un estudio, amplio, sobre la estructura melódica, la naturalidad y la artificiosidad en la prosa de Unamuno). He repasado mi transcripción del cuento o poema — que tanto monta — y procurado contestarme a aquellas preguntas que, en otra ocasión, quedaron en el aire. Al mismo tiempo, por un elemental deber de información, he procurado indagar cómo y cuándo se ha hablado de *Cruce de caminos*; quiénes se han ocupado de este texto y de qué manera han expresado su juicio. No he podido encontrar la menor referencia al respecto. El resultado de la pesquisa acaba de decidirme. Pienso que, si los antecedentes no existen, es ya hora de dar a conocer una opinión sobre el tema y que si, por

el contrario, existen, la cantidad de verdad que mi argumentación pueda contener no ha de sufrir menoscabo de la confrontación con otras semejantes. En uno u otro caso, me parece oportuna la publicación de las siguientes notas.

II

He dicho hace un momento que *Cruce de caminos* es un relato poemático «no sólo por el contenido — cosa evidente — sino también por la forma». Se comprende que en el análisis de ambos elementos (el superficial y el profundo) y en la consideración del tipo de relación existente entre uno y otro habré de insistir a lo largo de estas páginas, seguro de que, al final, ellos y sólo ellos podrán explicarnos la insólita presencia de unos versos (para colmo, disimulados) en un libro de cuentos. Pero ese análisis y esa consideración no serían suficientes si, antes, no nos hubiéramos preocupado de *situar* el texto que nos ocupa en el lugar que le corresponde dentro del ingente *corpus* unamuniano.

Por la materia, *Cruce de caminos* escapa resueltamente a la inclusión en el grupo de las obras más representativas de nuestro autor (las que sostienen todavía hoy su fama y las que, al mismo tiempo, exigen con excesiva facilidad a tantos apresurados del esfuerzo de comprender en todas sus múltiples facetas una personalidad tan problemática como la de Don Miguel). Pero esto no quiere decir que rehuya todo encasillamiento. Por el contrario, *Cruce de caminos* se nos presenta como uno de los puntos culminantes — si no *el* culminante — de cierto tipo de unamunismo, poco estudiado y, sin embargo, fundamental para el recto conocimiento de la intimidad del poeta. Me refiero a esa actitud, radicalmente contraria a la aczante, angustiosa del atormentado por el ansia de una *sobrevida* individual y consciente, que Carlos Blanco Aguinaga, en un reciente libro ⁵⁾, ha llamado con acierto *contemplativa* ⁶⁾.

El crítico hispanoamericano documenta abundantemente la dicotomía constatable en la personalidad de Unamuno. Ilustra, mejor, la dialéctica de dos principios, de dos «modalidades de vida» contradictorias e igualmente atractivas, por tan diversas razones. No es ésta la ocasión de discutir por menudo las conclusiones que Blanco Aguinaga extrae de su rigurosa investigación. Bástenos aquí aceptar como válida la afirmación de la existencia de una vertiente contrapuesta a la conocida de agonista en la personalidad del gran escritor, que podría definirse, con palabras del mismo crítico, como la tendencia que siente Unamuno a entregarse a la *continuidad inconsciente* de la vida personal y de la Historia; el Unamuno contemplativo es «el que se deja llevar por el rumor de las aguas eternas de lo inconsciente; un hombre que, así como el agonista busca y necesita la limitación de lo temporal, tiende a la quietud de lo ilimitado y eterno...» ⁷⁾.

Blanco se vale para defender su tesis de una serie de textos cargados de significación en la obra total de Don Miguel ⁸⁾. Con este libro, una intuición difusa generalizada entre los lectores y estudiosos de Unamuno se levanta — o se reduce — a conocimiento sistemático. Una simple catalogación de los temas y símbolos con mayor frecuencia utilizados puede dar al lector que no conozca el estudio a que me vengo refiriendo una idea bastante clara de *este Unamuno* tan diferente al que, con facilidad no siempre exenta de culpable ligereza, suele imaginarse. (Al *excitator* debe aproximarse — ya que no oponerse — el *pacifictor* que el mismo Unamuno quiso ser en determinados momentos, a lo largo de todas las etapas de su vida.) Esos temas y símbolos son, en líneas generales, los siguientes:

- la idea de la niñez,
- el refugio en la familia,
- la madre,
- la entrega al «sueño de dormir»,
- la música y el sueño,
- la música sin letra,
- la eternidad revelada por la naturaleza, que se presenta como un regazo de paz y de descanso,
- el agua (sobre todo agua mansa, quieta),
- la luz difusa.

Todos, temas ausentes de la obra del *otro* Unamuno. Todos, temas presentes (de manera más o menos explícita, pero de cualquier modo operante) en *Cruce de caminos*. Precisamente por esta presencia unánime de temas y símbolos que, en los demás casos, suelen aparecer de manera aislada, es por lo que antes he dicho — y ahora repito, no por última vez — que muy bien podría constituir este cuento el testimonio más alto de la actitud contemplativa.

Hay otras razones todavía. Entre ellas, el grado de exaltación realmente singular de alguno — de varios — de esos temas.

Los protagonistas de *Cruce de caminos* no sólo no tienen necesidad de afirmar a todo trance su personalidad en peligro, sino que más bien parece como si quisieran perderla (cosa inaudita, inconcebible para el Unamuno agónico; o para sus personajes agónicos: da lo mismo). Dicho de otro modo, más que *conocerse*, determinarse, lo que estas criaturas van buscando es *reconocerse*. El problema, aquí, la auténtica tragedia no es tanto *no ser yo* cuanto *no sentirme en participación*. Esto es la angustia. Cuando los personajes se insertan en una tradición (no importa ahora concretar de qué tipo) se reconocen y encuentran la paz. La paz que, en definitiva, les asegurará para siempre la tierra, bajo la cual seguirán viviendo — *en otros*.

III

Acabamos de ver que la materia de nuestro relato es una exacerbación, una posibilidad extrema de *una* modalidad unamuniana. Es lícito que ahora nos preguntemos si la forma con que se presenta esa materia es adecuada a la misma o no lo es. En ambos casos, tiene que haber una razón. Nuestro propósito es determinarla.

En general, puede decirse que la actitud contemplativa suele expresarse en Unamuno por medio de un lenguaje particular, no coincidente por completo con el propio de los escritos agónicos. Un lenguaje dotado de ciertas características privativas, que Blanco Aguinaga no deja de apuntar en el libro antes citado. Yo mismo espero tratar el tema, de manera más amplia, en el ensayo que preparo. Me limitaré ahora a recordar, de manera muy concisa, algunos de esos rasgos peculiares.

La prosa o el verso del Unamuno contemplativo muestran una mayor atención a los valores musicales (entendiendo la música como una entrada a lo inconcreto, a lo ilimitado... y eterno); una clara preocupación por recoger o crear un *acorde* con la tierra, con lo más elemental y profundo, con ese todo que nos une, nos contiene o embebe. En ocasiones, el procedimiento consiste en una renuncia, más o menos evidente, a la carga conceptual de la palabra, para limitarse a aprovechar sólo la capacidad sugestiva de la misma. El recurso a términos populares, dialectales, arcaicos, etc. responde también a este propósito de insistir en lo que se considera más auténtico y, por más *constante*, más valioso. (*Durar* es la gran preocupación unamuniana, el núcleo de toda su acción y de todo su pensamiento. Ahora bien, el Unamuno agónico necesita — como sabemos — una continuidad personal y consciente, mientras que el contemplativo acepta sobrevivir en los otros, en las cosas, en el todo. De ahí su interés, su no disimulada ternura por ese todo, esas cosas, esos otros...).

Todas las citadas, entre otras menos vistosas, son características comunes al verso y a la prosa «contemplativos». Si ahora queremos limitarnos a la prosa (es decir, si nos decidimos a discriminar, a hacer distingos meramente superficiales en una materia que, desde el primer momento, se nos revela compacta, indivisible o, per lo menos, en estrechísima intercomunicación y — lo que es más importante — dotada de una formidable capacidad de «convertibilidad» formal) habrá que decir enseguida que su rasgo más notable consiste en cierta *tendencia al ritmo*, constatable en múltiples ocasiones, desde algunas páginas bien conocidas de *Paz en la Guerra*, por ejemplo, a los últimos artículos paisajísticos. Pasando, obviamente, por cada uno de los textos manejados por Blanco Aguinaga y por algunos otros que él no cita pero que no pueden descuidarse.

Esta tendencia podría parecer inconsciente — y, de hecho, lo es en muchos casos — si no se conocieran varios testimonios del mismo Unamuno los cua-

les, de manera inequívoca, demuestran su conciencia de haber escrito en determinadas ocasiones una prosa ritmoide que, queriendo, con poco esfuerzo podría haber transformado en puro verso. No es aventurado afirmar, de cualquier modo, que esa tendencia al ritmo se presenta como un acompañamiento natural — como una lógica consecuencia formal, elaborada o no después — de la actitud contemplativa, tan propicia a reproducir el ritmo musical de la existencia.

He leído últimamente una buena parte de la obra completa de Unamuno. Y esta vez con una preocupación también — aunque, desde luego, *no sólo* — técnica. En los libros en prosa anteriores a 1913, fecha de la publicación de *El Espejo de la Muerte*, he podido reconocer períodos completos, de diversa extensión, reductibles a verso. Pero a versos que, casi siempre, sólo aisladamente sería admisible considerarlos como tales, puesto que la sumisión a un esquema, a un ritmo mantenido, constante, falta en absoluto. Esos períodos aparecen, sin excepción palpable, en textos pertenecientes a la vertiente contemplativa o en momentos inequívocamente contemplativos de obras que, tomadas en su conjunto, tal vez sería más exacto definir como agónicas. Suelen darse en textos discursivos, lo mismo doctrinales que paisajísticos o de ficción novelesca, aunque no dejen de aparecer ni siquiera en el diálogo de una obra teatral⁹⁾. Huelga decir que resultaría muy peligroso hablar en estos casos de una precisa voluntad del autor, de un decidido propósito de encajar versos en medio de la prosa.

Sabemos, sin embargo, que esa voluntad existe — y es evidente — en *Cruce de caminos*. ¿Deberemos considerar, pues, este cuento como un auténtico experimento, por parte de Unamuno, de prosa rigurosamente métrica que tanto daría haber publicado en la forma tradicional de la poesía? ¿Justificaremos ese insólito *recurso* al verso en un texto incluido en una colección de relatos como una consecuencia normal del mismo grado de ejemplar incandescencia de la materia tratada a que me he referido hace un momento? La experiencia de *Cruce de caminos* no es algo aislado, sin precedentes ni continuaciones, en la obra total de Unamuno. Convendrá examinar cuantos ejemplos similares conozcamos para, más tarde, mediante un contraste de los mismos con el cuento que nos ocupa, intentar determinar de manera más o menos definitiva — pero, eso sí, racional — el verdadero carácter de éste último.

IV

El lector habitual de Unamuno — o simplemente el lector curioso de literatura española contemporánea — recordará sin duda las páginas finales del libro, por tantos conceptos inolvidable, *Andanzas y visiones españolas*. El autor presenta en ellas un grupo de lo que da en llamar *visiones rítmicas* y, al hacerlo, nos ofrece toda una teoría de las mismas. No estará de más

reproducir alguna de las afirmaciones (por otra parte muy conocidas) contenidas en esa advertencia.

«En música acaso se expresa lo más íntimo del paisaje: su sentimiento rítmico. Y hasta el silencio del campo (...)».

«Sin embargo, mi sentimiento rítmico, en cierto modo musical, del campo y de las cosas de viso, no me ha cabido siempre en prosa y he tenido alguna vez que verterlo en verso. De una música, si acaso la tienen, esquinada y rígida, angulosa y dura. Pero no toda música se desenvuelve en curvas (...)».

Habla después de las composiciones que siguen y acaba diciendo:

«Respecto a la forma externa o tipográfica de estos escritos, he respetado en algunos la que al publicarlos por primera vez les di, y es ponerlos como si fueran prosa, sin hacer un renglón aparte de cada verso. Lo que por un lado obliga al lector a estar más alerta en su lectura y no dejarse guiar del artificio tipográfico — que a las veces simula versos donde no los hay — y por otra lleva más papel».

Siguen a esta declaración las *visiones*, en número de ocho. Cuatro de ellas escritas en verso; las otras cuatro, en prosa. Por razones comprensibles de paralelismo formal, sólo me interesan en esta ocasión las últimas.

Las *Andanzas...* aparecieron en 1923 pero las *visiones* habían ya visto la luz separadamente — casi todas — antes de esa fecha, según nos dice el mismo autor. La fijación del momento en que fueron publicadas y, más todavía, del momento en que fueron compuestas podría servirnos de mucho a la hora de establecer una relación entre este grupo y *Cruce de caminos*. Por vía de conjeturas, yo había pensado desde muy pronto que unas y otro debían ser contemporáneos, en un sentido relativamente riguroso. Más tarde, la lectura del libro de M. García Blanco *Don Miguel de Unamuno en sus poesías*¹⁰⁾ me ha ofrecido datos suficientes y seguros. Consta que la más antigua *visión* — repito que me ocuparé sólo de las que se presentan bajo la forma tipográfica de la prosa — es *Las Estradas de Albia*. Fue escrita en 1907 y permaneció inédita hasta su publicación en las *Andanzas...*¹¹⁾. *Junto a la vieja Colegiata* es de 1910 y apareció en *La Esfera*, de Madrid, en fecha, al parecer, indecisa¹²⁾. *Galicia* fue compuesta en 1912 y vio la luz, «a renglón seguido y no en verso»¹³⁾, en *Los Lunes del Imparcial*, de Madrid, el 7 de Octubre de 1913. *El Cristo yacente de Santa Clara* es de 1913; fue publicado también en *Los Lunes del Imparcial*, el 26 de Mayo de 1913¹⁴⁾.

Vemos, pues, que por la época en que aparece *El Espejo de la Muerte* (ignoro la fecha de redacción de *Cruce de caminos*: debo atenerme, por tanto, a la de publicación del libro que lo contiene), Unamuno viene dedicándose a una serie de interesantes experiencias técnicas. Buen ejemplo de ello son estas *visiones* (y, desde luego, el más conocido) pero no el único. El mismo García Blanco, en su libro arriba citado, nos informa de otros dos. El primero fue publicado el 13 de Agosto de 1912 en el diario *La Nación*, de Buenos Aires¹⁵⁾. El segundo apareció en *Los Lunes del Imparcial*, el 14 de

Julio de 1913¹⁶⁾. No puedo decir si esto es *todo* lo publicado por Unamuno aplicando su teoría sobre la «forma externa» de la poesía. Ni me preocupo demasiado por ello.

Más me importa averiguar si esa teoría — que tiene todo el aire de haber prescrito para su autor cuando éste nos la comunica, en 1923 — es contemporánea a la composición de las visiones allí reproducidas como si de prosa se tratase. García Blanco viene de nuevo en mi ayuda, con el dato preciso. Sabemos que, en 1907, Don Miguel habla ya de un «prólogo apologético-polémico» que piensa publicar como presentación y defensa de su tercer libro de poesías¹⁷⁾. Las referencias al mismo se repiten, por lo menos, hasta 1912¹⁸⁾. Pero el volumen, tal y como lo concebía por estos años Unamuno, no llega a publicarse. Y lo mismo ocurre con el famoso prólogo, que ni siquiera llegó a ser escrito de manera definitiva (no pasó de borrador, de un primer esbozo o apuntación). El benemérito García Blanco se ha decidido a publicar esos apuntes, haciéndolos encabezar, con muy buen sentido, su edición de cincuenta poesías inéditas de Unamuno, escritas, en su mayoría, por la época a que nos estamos refiriendo: 1907-1912¹⁹⁾.

El carácter todavía preliterario no resta de ningún modo interés a ese texto lleno de significación para nosotros. Afirma Don Miguel, para empezar, que la decisión de publicar sus versos como prosa obedece al deseo de «ayudar a su mejor lectura e interpretación musical y rítmica. Unos mismos versos pueden partirse de un modo o de otro»²⁰⁾.

Viene luego la conocida apelación al ahorro de papel. Más adelante, anota con respecto a la métrica: «Silva de (versos de) 11, 9, 7, 5 (sílabas) sin rima, libres»²¹⁾. Y añade, ya casi al final: «Estamos más acostumbrados a que los versos se dividan tipográficamente, pero eso es algo como subrayar, no siendo voces extranjeras o neologismos. Es decir al lector: Fíjate, animal, que esto es intencionado!»²²⁾.

No hace falta encarecer la importancia de cuanto antecede. En la teoría y en la práctica, Unamuno defiende, por la época en que presumiblemente compone *Cruce de caminos*, el uso de la forma tradicional de la prosa en vez de la normal en la poesía; por otra parte, declara su recurso al verso — recurso voluntario — cuando la prosa no le basta para expresar el ritmo del paisaje, de la vida profunda. (Y conste que se trataría de una prosa ya de por sí tendente al ritmo, dada la materia — contemplativa — que reviste.)

A la luz de estos datos, *Cruce de caminos* se nos presenta como una auténtica *visión*. (No me parece que pueda haber grandes dudas al respecto.) Pero no como una visión más, en todo equiparable a las que reproducen las *Andanzas...*, sino dotada de algunas características, a mi parecer acusadas, que acaban haciéndola hasta cierto independiente de las otras. Veamos brevemente en qué consisten esos rasgos privativos, tan firmes que, en definitiva, acaban imponiéndose a toda la serie de los otros datos comunes (un mismo

metro; una idéntica actitud contemplativa; un aspecto — una forma «externa» — coincidente).

En el caso de las *visiones* de las *Andanzas...*, Unamuno se ha encargado de poner en guardia al lector en la advertencia que precede a las mismas. Le ha ofrecido, en otras palabras, la solución del problema antes de haberlo planteado siquiera. Además, por si esto fuera poco, la sola lectura — aun despreocupada — de estas composiciones le habría revelado enseguida su peculiaridad. En *Las Estradas de Albia, choca*, una vez terminado el primer párrafo, la repetición de ciertos sonidos. ¡Hay rima, y rima consonante! *Galicia* y *El Cristo yacente de Santa Clara* tienen rima asonante, que se mantiene a lo largo de toda la *visión*. Sólo en la titulada *En la vieja Colegiata* podría dudarse en más de una ocasión, si no se pone cuidado en la escansión de cada verso, hasta formar la primera estrofa (muy extraña, por otra parte)²³⁾. Pero, luego, la repetición del esquema de esa misma estrofa acaba actuando de hilo de Ariadna.

En las otras *visiones* publicadas en prosa y no recogidas en libro, volvemos a encontrar signos, indicaciones suficientes. Hasta excesivas. En la glosa a *La pata de la raposa*, el autor anuncia de manera explícita lo que va a hacer a continuación; la rima es consonante y, por si todo lo anterior fuera poco, los versos aparecen separados por guiones. En *Bienaventurados los pobres* vuelven a aparecer los guiones; la estrofa — sirventesio de alejandrinos — es corrientísima en nuestra literatura, y más todavía lo era por aquellos años. Pensemos, para acabar, en el volumen de poesías proyectado por Unamuno, a cuya cabeza debería haber aparecido el prólogo a que nos hemos referido hace un momento. ¿Qué más indicio que esa introducción «apologético-polémica»?

Nada de esto hay en *Cruce de caminos*: ni aviso previo ni síntoma infalible de metricidad.

Veamos ahora el otro dato discordante.

Si bien se piensa, las *visiones* (y me limito esta vez a las contenidas en las *Andanzas...*) son siempre una efusión lírica, perfectamente subjetiva. En ellas, es siempre Unamuno quien, como tal Unamuno, contempla y reproduce rítmicamente la realidad que lo circunda. En *Cruce de caminos*, en cambio, es otro el procedimiento. Nos encontramos ahora ante un caso de desdoblamiento de la personalidad del autor en personajes de ficción²⁴⁾ que, de manera más o menos autónoma, contemplan e interpretan, por medio de Unamuno, la realidad que les rodea (a ellos). No deja de ser por eso un poema. Y un poema lírico. Pero poema a dos voces (a tres, contando la del autor, que narra y, en ocasiones, también interpreta, a su vez, la interpretación de sus propias criaturas) frente a la *monofonía* de todas las visiones. Lógica consecuencia de este último «signo diferencial» es que Unamuno, consciente de la originalidad de *Cruce de caminos* y de su carácter *próximo* a la ficción novelesca, acaba incluyendo su poema en una colección de nar-

raciones. De narraciones en su mayor parte — no hay que olvidarlo — «contemplativas». Lo que equivale a decir que las distancias entre la prosa y la poesía han sido salvadas con facilidad, gracias a esa notable capacidad de «convertibilidad» formal de la materia contemplativa a que he tenido ocasión de referirme en las primeras páginas de este artículo.

Un solo punto nos queda por aclarar. ¿Por qué razón no anuncia Unamuno al lector la metricidad de *Cruce de caminos*? Se me ocurren varias explicaciones²⁵⁾. Elijo de entre ellas la que, por funcional, me parece más verosímil. Unamuno no dice nada porque no sólo no es necesario prevenir al lector sino que tal vez sea, incluso, contraproducente hacerlo. Al descubrimiento de la artificiosidad formal del relato debe llegar él mismo — si es que llega —, ayudado por su propia sensibilidad, después de haberse empapado insensiblemente del encanto de lo intrahistórico: después, en fin, de haber comprendido y hecho suyo el carácter melódico, musical, de la vida diaria y eterna. Entonces, conseguido ese fin, tanto da que el lector desentrañe el refinamiento o siga pensando en una profunda espontaneidad, en una especie de sencillez trascendental, susurradora del misterio de la existencia.

V

Ofrezco a continuación una lectura métrica de *Cruce de caminos*. Sólo como una curiosidad, puesto que pienso que es en prosa como hay que leer esta *visión*.

CRUCE DE CAMINOS²⁶⁾

1 *Entre dos filas de árboles,
la carretera piérdese en el cielo,
sestea un pueblecillo junto a un charco,
en que el sol cabrilla,
y una alondra, señera, trepidando
en el azul sereno,
dice la vida mientras todo calla.
El caminante va por donde dicen
las sombras de los álamos;
10 *a trechos para y mira, y sigue luego.
Deja que el viento ore su cabeza
blanca de penas y años,
y anega sus recuerdos dolorosos
en la plaz que le envuelve.
De pronto, el corazón le da rebato
y²⁷⁾ se detiene temblando cual²⁸⁾ si fuese**

ante el misterioso final de su existencia.
 A sus pies, sobre el suelo,
 al pie de un álamo y al borde
 20 del camino, una niña
 dormía un sueño sosegado y dulce.
 Lloró un momento el caminante, luego
 se arrodilló, después sentose ²⁹⁾
 y, sin quitar sus ojos de los ojos
 cerrados de la niña,
 le veló el sueño.
 Y él soñaba entre tanto.
 Soñaba en otra niña como aquélla,
 que fue su raíz de vida
 30 y que al morir una mañana dulce
 de primavera,
 le dejó solo en el hogar, lanzándole
 a errar por los caminos,
 desarraigado ³⁰⁾.
 De pronto abrió los ojos hacia el cielo
 la que dormía,
 los volvió al caminante
 y cual quien habla con un viejo
 conocido, le preguntó: « ¿Y mi abuelo? »
 40 Y el caminante respondió: « ¿Y mi nieta? »
 Miráronse a los ojos, y la niña
 le contó que, al morirle su abuelo,
 con quien vivía sola
 — en soledad de compañía solos —
 partió al azar de casa,
 buscando...
 no sabía ³¹⁾ qué...: más soledad acaso.
 — Iremos juntos;
 tú a buscar a tu abuelo; yo, a mi nieta —
 50 le dijo el caminante.
 — Es que mi abuelo se murió —
 dijo la niña ³²⁾.
 — Volverán a la vida y al camino —
 contestó el viejo.
 — Entonces... ¿vamos?
 — Vamos, sí, hacia adelante, hacia levante!
 — No, que así llegaremos a mi pueblo
 y no quiero volver, que allí estoy sola.
 Allí sé el sitio en que mi abuelo duerme.

Es mejor a poniente:
60 todo derecho.
— ¿El camino que traje? — exclamó el viejo
Volverme dices? ¿Desandar lo andado?
¿Volver a mis recuerdos?
¿Cara al ocaso? No, eso nunca, nunca;
no, eso ³³)
sí que no, antes morirnos.
— Pues entonces...
por aquí, entre las flores, por los prados,
por donde no hay camino!
Dejando así la carretera fueron
70 campo a traviesa, entre floridos campos
— magarzas, clavellinas, amapolas —
adonde Dios quisiera.
Y ella, mientras chupaba un chupamieles
con sus labios de rosa,
le iba contando de su abuelo, cómo
en las largas veladas invernizas,
le hablaba de otros mundos, del Paraíso,
de aquel diluvio de Noé ³⁴), de Cristo...
— ¿Y cómo era tu abuelo?
— Casi era
80 como tú, algo más alto...;
pero no mucho, no te creas..., viejo...,
y sabía canciones.
Calláronse los dos, siguió un silencio
y lo rompió el anciano
dando a la brisa que iba entre los árboles
este cantar:
Los caminos de la vida
van del ayer al mañana,
mas los del cielo, mi vida,
90 van al ayer del mañana.
Y al oírle, la niña dio a los cielos,
como una alondra,
esta fresca canción de primavera:
Pajarcito, pajarcito,
¿de dónde vienes?
El tu nido, pajarcito,
¿ya no le tienes?
Si estás solo, pajarcito,
¿cómo es que cantas?

*¿A quién buscas, pajarcito,
cuando te levantas?*

*— Así era, como tú, algo más chica —
dijo llorando el viejo.*

— así era, como tú..., como estas flores...

— Cuéntame de ella, pues, cuéntame de ella!

Y empezó el viejo a repasar su vida,

a rezar sus recuerdos,

y la niña a su vez a ensimismárselos,

a hacerlos propios.

110 *« Otra vez... » empezaba él, y ella,
cortándole, decía: « Lo recuerdo! »*

— ¿Que lo recuerdas, niña?

— Sí, sí ³⁵⁾

*todo eso me parece cual si fuera
algo que me pasó, como si hubiese
vivido ya otra vida.*

— Tal vez, dijo el anciano, pensativo.

— Allí hay un pueblo, mira!

120 *Y el caminante vio tras una loma
humo de hogares.*

*Luego, al llegar al espinazo, al fondo,
un pueblecillo agazapado en rolde
de una pobre espadaña,
cuyos dos huecos, con sus dos chilejas,
cual dos pupilas,
parecían mirar al infinito.*

*En el ejido, un zagalejo rubio
cuidaba de unos bueyes que bebían
en una charca,*

130 *que, cual si fuera un desgarrón de tierra,
mostraba el cielo soterrano ³⁶⁾*

y en éste otros dos bueyes

*— dos bueyes celestiales — que venían
a contemplar sus sombras pasajeras
o a darles nueva vida acaso.*

*— Zagal, ¿aquí hay donde hacer noche? Dime
preguntó el viejo.*

— Ni a posta — dijo el mozo.

— Esa casa de ahí está vacía:

140 *sus dueños emigraron
y no sirve hoy más que de guarida
para alimañas.*

*Pan, vino y fuego aquí nunca se niegan
al que viene de paso en busca de su vida.*

— Dios os lo pagará, zagal, en la otra!

*Durmiéronse arrimados y soñaron:
el viejo, en el abuelo de la niña,
y ella, en la nietecita que perdiera
el pobre caminante.*

150 *Al despertar, miráronse a los ojos,
y como en una charca sosegada
que nos descubre el cielo soterraño,
vieron allí, en el fondo,
sus sendos sueños.*

*— Puesto que hay que vivir, si nos quedáramos
en esta casa...*

La pobre está tan sola! — dijo el viejo.

*— Sí, sí, la pobre casa... Mira, abuelo,
que el pueblo es tan bonito!*

160 *Ayer, el campanario de la iglesia
nos miraba muy fijo,
como yendo a decir...*

*En este punto
sonaron las chilejas.*

*Padre nuestro que estás en los cielos... 37)
Y la niña siguió:*

*Hágase tu voluntad así en la tierra como en
los cielos.*

*Rezaron a una voz,
y salieron de casa, y les dijeron:
«Vosotros ¿qué sabéis hacer? Veamos»*

170 *El viejo hacía cestas, componía
mil cosas estropeadas:
sus manos eran ágiles, industrioso su ingenio.*

*Sentábanse al arrimo de la lumbre:
la niña hacía el fuego,
y cuidando de la olla le ayudaba.*

*Y hablaban de los suyos,
de la otra nieta y de aquel otro abuelo.*

*Y era cual si las almas de los otros,
también desarraigadas,
errantes por las sendas de los cielos,
bajasen al arrimo de la lumbre
del nuevo hogar.*

180 *Y les miraban silenciosas,*

y eran cuatro y no dos.
 O más bien eran dos, mas dos parejas.
 Y así vivían doble vida: la una
 vida del cielo, vida de recuerdos,
 y la otra, de esperanzas de la tierra.
 Ibanse por las tardes a la loma,
 190 y de espaldas al pueblo,
 veían sobre cielo destacarse,
 allá en las lejanías, unos álamos
 que dicen el camino de la vida.
 Volvíanse cantando.
 Y así pasaba el tiempo, hasta que un día
 — unos años más tarde —
 oyó otro canto junto a casa el viejo.
 — Dime, ¿quién canta esa canción, María?
 — Acaso el ruiseñor de la alameda...
 200 — No, que es cantar de mozo!
 Ella bajó los ojos.
 — Ese canto, María, es un reclamo.
 Te llama a ti al camino
 y a mí a morir. Dios os bendiga, niña!
 — Abuelito, abuelito! — y le abrazaba,
 cubríale de besos,
 le miraba a los ojos cual buscándose.
 — No, no, que a quélla se murió, María!
 También yo muero!
 210 — No quiero, abuelo, que te mueras,
 vivirás con nosotros.
 — ¿Con vosotros me dices? ³⁸) ¿Yo, tu abuelo?
 Tu abuelo, niña, se murió. Soy otro!
 — No, no; tú eres mi abuelo. ¿No te acuerdas
 cuando yo, al despertar sola y contarte
 cómo escapé de casa, me dijiste:
 «Volverán a la vida y al camino?»
 Y volvieron!
 — Volvieron al camino, sí, hija mía,
 220 y a él nos llama esa canción de mozo.
 Tú con él, mi María, yo... con ella!
 — Con ella, no! Conmigo!
 — Sí, contigo!
 Pero... Con la otra!
 — Ay, mi abuelo, mi abuelo!
 — Allí te aguardo.

Dios os bendiga, pues por ti he vivido.
 Muriose aquella tarde el pobre anciano,
 el caminante que alargó sus días:
 la niña, con los dedos que cogían
 flores del campo

230 — magarzas, clavellinas, amapolas —
 le cerró ambos los ojos, guardadores
 de ensueño de otro mundo ³⁹⁾;
 besole en ellos,
 lloró, rezó, soñó, hasta que oyendo
 la canción del camino
 se fue a quien la llamaba.
 Y el viejo fue a la tierra:
 a beber bajo de ella sus recuerdos.

238

CARLOS ROMERO MUÑOZ

¹⁾ No creo necesario citar una por una todas las ocasiones en que Unamuno hace uso de versos como los que acabo de nombrar. Los libros *Poesías* y *Rimas de dentro*, sobre todo, ofrecen suficientes ejemplos de ese empleo. A propósito del cual, por cierto, llegó Don Miguel a construir toda una teoría, como explícitamente afirma en carta a Carlos Vaz Ferreira de 29 de Mayo, que Manuel García Blanco reproduce en su libro *Don Miguel de Unamuno en sus poesías*, Salamanca, 1954; páginas 28-29. La silva en verso libre de pentasilabos, heptasilabos y endecasílabos (más encasílabos y alejandrinos, podemos añadir nosotros) aparece justificada en este escrito con buenas razones técnicas. Don Miguel, sin embargo, antes y después de la defensa, no descuida aclarar que a semejante teoría llegó a posteriori, claro está, puesto que él «hace versos a oído, y no a ojos...».

²⁾ En relación con esta seguridad, véase la nota 20 a este mismo artículo.

³⁾ Sería inútil tratar en una nota a pie de página (es decir, en algo necesariamente breve y concreto) de un tema tan discutible y tan vago como estos «indicios». Sobre todo de los dos últimos. El lector tendrá ocasión de comprobar por sí mismo el valor de todos ellos en las páginas finales de este ensayo, en donde ofrezco una versión métrica de *Cruce de caminos*.

⁴⁾ En una primera apuntación para el prólogo a un libro de poesías (prólogo que no llegó a redactar de manera definitiva, pero que, como digo más adelante, conocemos hoy gracias a M. García Blanco) Unamuno afirma, después de haberse referido a las primeras líneas del Quijote y su más que dudosa metricidad: «Es que no está aquella prosa compuesta intencionadamente y adrede en número rítmico. En cambio la llamada prosa rítmica no suele ser sino verso».

⁵⁾ El Unamuno contemplativo, *El Colegio de México*, México, 1959.

⁶⁾ No me parece dudoso el origen de esa definición. En el título de la obra de Isaac Walton cuya lectura por parte de Unamuno motivó el delicioso ensayo «El perfecto pescador de caña», ya aparece la palabra contemplativo: «*The Compleat Angler or the Contemplative Man's Recreation*». En el citado ensayo, Don Miguel la repite varias veces. Para terminar, el mismo Blanco Aguinaga reconoce en este escrito la primera manifestación de un nuevo género unamuniano (pág. 85 obra citada anteriormente).

⁷⁾ pág. 284 obra citada.

⁸⁾ Paz en la guerra, En torno al casticismo, Nicodemo el fariseo, El perfecto pescador de caña, La sima del secreto, El canto de las aguas eternas, Por tierras de Portugal y España, Andanzas y visiones españolas, Teresa, algunos sonetos del Rosario, ciertos temas del Cristo de Velázquez, Romancero del destierro, De Fuerteventura a París y Cancionero. *Echo de menos entre otras cosas menos importantes, un adecuado examen de El Espejo de la Muerte.*

⁹⁾ Esta obra es *La Esfinge*. En la escena VIII del acto primero (véase las páginas 223-224 de la edición del Teatro completo de Unamuno, al cuidado de Manuel García Blanco, Aguilar, Madrid, 1959), Agustín, el protagonista, oye tocar un piano (recuérdese el tema contemplativo de la música...) Cuanto dice después puede reducirse fácilmente a verso. Es más, podría haber sido escrito tipográficamente en verso sin que el lector se extrañara. Indicaré con guiones cada una de estas agrupaciones

métricas: «Mundo de pura armonía, — de sonidos sin ideas, — de libertad absoluta; — Palpita en él desligada — el alma de las cosas. Mira: gracias — a carecer de ideas — se unen y conciertan y armonizan — esas notas. — No dicen nada — y, por no decir nada, — lo dicen todo...».

¹⁰⁾ Ya citado en la nota 1).

¹¹⁾ Páginas 240-42 de la obra arriba citada.

¹²⁾ Pág. 242 obra cit.

¹³⁾ Pág. 189-90 obra cit.

¹⁴⁾ Pág. 194-98 obra cit.

¹⁵⁾ Pág. 188-89 obra cit. Se trata de un escrito dedicado a «reseñar y comentar la novela de Ramón Pérez de Ayala La pata de la raposa».

¹⁶⁾ Pág. 198-200 obra cit. Su título es Bienaventurados los pobres.

¹⁷⁾ Pág. 128 obra cit. Nota autobiográfica enviada por Unamuno a Francisco Antón, junto con cuatro poesías, con destino a la revista Renacimiento.

¹⁸⁾ Pág. 188 obra citada y págs. 19 y 20 de Cincuentas poesías inéditas de Miguel de Unamuno. Introducción y notas de Manuel García Blanco. Las ediciones de los Papeles de Son Armadáns. Madrid-Palma de Mallorca, 1958.

¹⁹⁾ Se trata precisamente del libro citado en la nota anterior.

²⁰⁾ Pág. 25 obra cit. La frase de Unamuno plantea una cuestión interesantísima. En las primeras líneas de este artículo he hablado de la seguridad con que era posible determinar, casi siempre, los versos de Cruce de caminos. La presencia de algunas excepciones (mejor, de varias posibilidades de elección métrica) me preocupó en un primer momento, me hizo casi dudar de la veracidad de mi opinión. No sabía cuál de esas posibilidades aceptar en la versión que iba preparando. Mi deseo era escandir como habría escandido Unamuno, no de otra manera. Pronto llegué a pensar, sin embargo, por mi cuenta, que Unamuno pudo muy bien haber contado de antemano con este titubeo en sus futuros lectores. Y que, desde el principio, fiaba en la colaboración de éste para la creación del cuento. Se trataría, así, de un auténtico caso de cortesía hacia el lector, en cierto modo parecido a los hoy tan frecuentes — al menos, en teoría — por parte de algunos escritores de vanguardia. El gesto de Unamuno podría equipararse al de los poetas surrealistas, creacionistas, ultraístas, etc. que, al no puntuar sus poemas, dejaban al lector la libertad de hacerlo a su modo, de crear pausas, de separar estrofas, de alumbrar nuevas agrupaciones de sentido, incluso, diverso... En una palabra, de colaborar en la creación (o, más exactamente, en el acabamiento, en la perfección — sentido literal — de la obra poética).

Otra justificación encontraba a este procedimiento. Justificación, por cierto, más profunda y, a mi parecer, bastante verosímil. Unamuno, mediante el procedimiento, que durante algún tiempo defiende, de presentar el verso como prosa, se propone de una parte, sí, contar con el lector y hasta educarlo (haciéndole «aprender a leer», a oír una poesía menos tamborilesca y «congoñea» — son palabras de nuestro autor — que la poesía española de la época) pero, a la vez, descarga en el lector la angustia de una serie de elecciones, en este caso métricas. No hay que decir que esta angustia es mínima, comparada con la de elección estética y, sobre todo, con la gran angustia — la angustia de las angustias — de la elección ética. Sin embargo, existe. Y el comportamiento de Unamuno nos parece tanto más verosímil cuanto más presentes tenemos los abundantes casos de transferencia a otros (personajes o lectores) de una determinada angustia de elección que él no se decide a asumir, constatables a lo largo de toda su obra.

La lectura del esbozo de prólogo a que me estoy refiriendo no ha hecho más que confirmarme en esta intuición.

²¹⁾ Cincuenta poesías inéditas, pág. 27.

²²⁾ Obra cit. Pág. 29.

²³⁾ Don Miguel de Unamuno en sus poesías, pág. 242-43. La estrofa está compuesta de versos de 13, 7, 10, 6, 13, 7, 10, 6 sílabas respectivamente.

²⁴⁾ A propósito del desdoblamiento de la personalidad en la obra de Unamuno (con especial consideración de los diversos grados de intensidad del fenómeno) he venido trabajando con insistencia en los últimos meses. El resultado es un ensayo que verá la luz próximamente.

²⁵⁾ Quiero recordar ahora una ya citada anteriormente: la cortesía hacia el lector. Pero, en relación estrecha con ella, cabría pensar en la inversa: la malicia hacia el lector, el deseo de comprobar si su oído, pervertido por el tamborilesco son de los versos del tiempo, es o no capaz de captar el ritmo — por otra parte, fácilmente perceptible — de Cruce de caminos, si antes no se le advierte de la existencia del mismo.

²⁶⁾ Copio el primer párrafo del texto en prosa del relato. El lector curioso podrá comprobar luego todo el resto. Ahora, esa muestra puede bastar para hacer ver cómo nada ha cambiado en la versión métrica que presento. Ni las comas.

«Entre dos filas de árboles, la carretera piérdese en el cielo, sesteo un pueblecillo junto a un charco, en que el sol cabrillea, y una alondra, señora, trepidando en el azul sereno, dice la vida mientras todo calla. El caminante va por donde dicen las sombras de los álamos; a trechos para y mira, y sigue luego».

«Deja que orce el viento su cabeza blanca de penas y años, y anega sus recuerdos dolorosos en la paz que le envuelve...».

²⁷⁾ La y inicial del verso 16 forma parte, en realidad, de la última sílaba del verso 15, con la que está unida por sinalefa. Casos como el presente no son insólitos en la poesía española, aunque, desde luego, tampoco abundan.

²⁸⁾ Primer cual con valor comparativo de toda una serie. La repetida presencia de esta palabra, en vez de la más usual como, no dejó de chocarme desde el primer momento. Creo que aquí puede reconocerse uno de esos indicios secundarios a que me he referido anteriormente. Cual en lugar de como se encuentra en la prosa de Unamuno pero nunca con la frecuencia que ahora. La razón es, a mi parecer, puramente numérica. Cual es un monosílabo; como, un bisílabo. Ahora bien, en la lengua normal, de todos los días, hablada e incluso escrita, el uso de cual por como es muy poco corriente. Tan poco que, exagerando, podría decirse que cual es a como lo que do es a donde. En otras palabras, esos cual comparativos, tan frecuentes en Cruce de Caminos, me sonaron desde un principio a... licencia poética.

²⁹⁾ Otra lectura podría ser:

Lloró un momento el caminante,
luego se arrodilló, después sentose...

He preferido la primera porque el encalbagamiento me parece que crea un movimiento, una dinámica muy necesaria para aligerar la posible lentitud de las tres yuxtaposiciones.

³⁰⁾ El concepto de desarraigamiento es fundamental para la comprensión de Cruce de caminos. Volverá a aparecer más adelante (verso 179).

³¹⁾ El desplazamiento de la vocal fuerte, creando diptongo (sabía), es normalísimo en español. Sobre todo en los imperfectos de indicativo de los verbos de segunda y tercera conjugación. Tanto en la lengua hablada como en la poética. (Es corriente, por ejemplo, en la poesía en verso de Unamuno...).

³²⁾ Existe otra posibilidad de lectura (dificilior...) que he estado a punto de aceptar, por parecerme más bella. Una evidente dificultad me ha decidido al fin a dejar la que presento en la versión. Esa otra posibilidad es la siguiente:

— Iremos juntos;
tú a buscar a tu abuelo; yo, a mi nieta
le dijo el caminante.

— Es que mi abuelo

murió — dijo la niña.

— Volverán a la vida y al camino —
respondió el viejo.

Es fácil comprobar que esta lectura evita el final en agudo del verso «Es que mi abuelo se murió», disimula el demasiado monótono sucederse de dijo la niña, contestó el abuelo, etc. y, para acabar — de nuevo mediante el encalbagamiento — crea un movimiento que, en la otra, no existe. Frente a tantas ventajas, existe un inconveniente: la presencia de ese se (se murió) que, en la segunda posibilidad de lectura, sobra. Por un prurito de estricta sumisión al texto unamuniano, no me he atrevido a dar por buena la lectura que elimina el monosílabo, a pesar de las ventajas que ofrece. Y a pesar, incluso, de las razones que se me figura existen para justificar esa elisión. La principal se basa en el hecho evidente de que cierto tipo de verbos (y pienso en morir, casar, quedar, etc.) pueden ser usados en español como auténticos intransitivos o como aparentes reflexivos (murió = se murió; casó = se casó; quedó = se quedó...). Esa doble posibilidad puede explicar la intrusión inconscientemente en el texto (tal vez en la composición tipográfica del mismo) de esa partícula se, posiblemente no escrita por Unamuno. Pero todo esto no pasa de mera conjetura y de opinión personalísima. El lector decidirá, por su parte. Y su opinión tendrá tanto valor, por lo menos, como la mía; que yo no soy más que otro lector del mismo cuento).

³³⁾ Es curioso observar que, en ocasiones, como en los versos anteriores, puede reconocerse incluso una asonancia (en este caso, en eo).

³⁴⁾ Otro indicio de la metricidad de Cruce de caminos me parece «aquel diluvio de Noé». No encuentro justificación a aquel como no sea pensando en la necesidad de redondear, rellenando, un endecasílabo. Aquel es un ripo de cuerpo entero...

³⁵⁾ Realmente, es escasa la eufonía de ese, sí, sí. Sin embargo, prefiero aceptarlo como un auténtico verso trisílabo (semejante al número 46 = buscando..., o al 65 = no, eso), porque menos aún me satisface la siguiente lectura:

Sí, sí todo eso me parece
cual si fuera algo
que me pasó, como si hubiese
vivido ya otra vida.

³⁶⁾ Repárese en la serie de palabras de saber hondamente popular — alguna vez rebuscadamente popular — que Unamuno emplea para crear el acorde.

³⁷⁾ Naturalmente, el Padre Nuestro no está en verso. Habría sido demasiado...

³⁸⁾ *En el original no aparece ese yo. Me he decidido a incluirlo (también se trata de un ripio, y esta vez mío, pero más justificable desde el punto de vista poético) porque no se me ocurría otra lectura. No había otro modo de salvar el endecasílabo (y para leer un eneasílabo sobraba algo sin posibilidad de desaparecer). Es ésta la primera y única libertad que me he tomado con el texto.*

³⁹⁾ *Otra posibilidad, igualmente bella, sería:*

*Le cerró ambos los ojos,
guardadores de ensueño de otro mundo.*

Como otras veces, la elección la ha decidido la presencia de un encabalgamiento.