

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"LA SOLEDAD EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO"

TESIS que presenta el señor  
EDUARDO PEREZ CORREA FERNANDEZ  
DEL CASTILLO

para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERA-  
TURA HISPANICAS.

México, D.F. Junio de 1977



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"LA SOLEDAD EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO"

I N D I C E

	página
INTRODUCCION	I
CAPITULO I	1
NOTAS AL CAPITULO I	27
CAPITULO II	52
NOTAS AL CAPITULO II	80
CAPITULO III	94
NOTAS AL CAPITULO III	124
CAPITULO IV	142
NOTAS AL CAPITULO IV	153
BIBLIOGRAFIA	167

" L A   S O L E D A D   E N   L A

P O E S I A

D E

A N T O N I O   M A C H A D O "

# I

## I N T R O D U C C I O N

Deseo aclarar que me siento deudor de la maestra Cristina Barros y de los doctores Ernesto Mejía Sánchez y Rubén Bonifaz Nuño. Sólo con su apoyo, consejos, ayuda bibliográfica y sugerencias que me ofrecieron fue posible elaborar este trabajo.

## II

Supongamos que me interesa saber para qué escribía Antonio Machado poesías. Indagaría primeramente en su obra lírica y pronto leería en Campos de Castilla los siguientes versos:

... Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada (XCVII)

Como una espada clavada en la fama, el verso machadiano está hecho para que las generaciones venideras le rindan tributo. Machado quisiera dejar su verso radiante de fama, pero ésta le debe llegar no por la pericia artesanal, sino por la virilidad con que lo blande. La poesía es vista como un arma que, sea dicho de paso, resultaba inadecuada para la época. Espada de capitán, la poesía de Machado parece oponerse a la del príncipe cortesano, preciada por el docto oficio del forjador. Así, Machado piensa que derrotará a sus enemigos con la ayuda de esa espada y con ello desea pasar a la fama, pero la lucha que entabla Machado se dirige contra aquellos cuya poesía ha sido "por el docto oficio del forjador preciada" y no por la virilidad de quien la esgrime. Sus armas se aprestan a combatir "las romanzas de los tenores huecos", las aves del nuevo gay-trinar y el coro de grillos que cantan a la luna, según se desprende de la lectura completa del poema citado.

Nuestra hipotética indagación sufriría un serio revés cuando más tarde, en el mismo libro, se nos dice campechanamente que:

Nunca perseguí la gloria  
ni dejar en la memoria  
de los hombres mi canción (CXXXVI-I)

### III

Machado busca la fama y no la busca; cuando escribe, quiere y no quiere permanecer en la memoria de los hombres.

Supongamos por una segunda y última vez que nuestra curiosidad busca establecer los lazos que existen entre el presente y el pasado en la obra de Machado, y volveremos a encontrar palabras contradictorias difícilmente interpretables:

Un día es como otro día;  
hoy es lo mismo que ayer (LV)

Hoy dista de ayer  
¡Ayer es Nunca jamás! (LVII)

El hecho de que estas dos afirmaciones, tan enfáticas, se encuentren en la misma obra, a renglón casi seguido, demuestran la existencia de contradicciones en la poesía de Machado.

Considero que la contradicción sobre la búsqueda de la fama al escribir es poco importante, mientras que el segundo ejemplo puede ser capital para interpretar correctamente el pensamiento de Machado. En efecto, si me apoyo en el poema LV, podría deducir que nuestro autor tenía una concepción cíclica del tiempo: hoy es lo mismo que ayer; ayer, lo mismo que antier; mañana, lo mismo que hoy. Machado expresaría ese ciclismo de distinta forma a lo largo de su obra, como podría ser la mención frecuente de la monotonía, el hastío, la rueda voltaria del año, la moneda rodante, la noria, el recomienzo, el regreso fatal de la primavera: "Mas ¿y el horror de volver? / ¡Gran pesar!" (LVIII). Pero si preferimos basarnos en las palabras citadas del poema LVII, tendríamos quizás derecho a pensar que la concepción machadiana del tiempo era lineal: el ayer nunca jamás volverá a ser, el hoy es irrepetible.

#### IV

Es obvio que también está presente en otras partes esta concepción lineal, sobre todo en las composiciones de carácter narrativo y épico.

Escritor dialéctico, Machado afirma y niega (admira y desprecia a Castilla), y sus escritos provocan polémicas interminables. Libros como La teología de Antonio Machado exponen y analizan ciertos temas cuya existencia niegan otros críticos. Siendo nuestro propósito exponer un aspecto temático de la poesía de Machado, me parece importante empezar por señalar esa cualidad dialéctica de su poesía. Debido a esa característica, quiero decir que tan sólo presento aquí los resultados de una lectura que pretendió ser objetiva y original, pero de ninguna manera puedo negar que otros ojos encuentren ahí mismo elementos que si no desdican lo que sostengo, tal vez lo maten.

De la primera lectura selectiva de la obra poética de Machado, me percaté que en su temática hay varios elementos que por su reiterado uso, deben ser importantes, como el campo, la primavera, la soledad, la melancolía, el tiempo, el sueño, etc. Escogí, para estudiar uno de esos temas, la soledad, pensando que al analizar detalladamente cualquier tema fundamental de la obra machadiana, llegaría a las mismas conclusiones. Escojo pues el tema de la soledad para aceptar el reto que Machado mismo hace varias veces. "Todo poeta, dice Machado, supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya -implícita, claro está, nunca explícita" (OPP. p. 322). En otra parte afirma que "todo poeta debe crear se una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta metafísica no ha de ser necesariamente



la que expresa el fondo de su pensamiento, sino aquella que cuadre a su poesía. No por esto su metafísica de poeta ha de ser falsa y, mucho menos, arbitraria. El pensar metafísico especulativo es por naturaleza antinómico" (OPP. p. 715).

He seleccionado, pues, el estudio del tema de la soledad para responder cómo se mira Machado a sí mismo, cómo se ubica en el mundo, cómo lo percibe, cómo actúa dentro de él. Así, en el primer capítulo he tratado de señalar a manera de introducción el individualismo, el distanciamiento, el 'yo', su complementario, su desdoblamiento y su búsqueda. En el segundo capítulo trato de explicar su concepto de amor y mujer; en el tercero me propuse exponer el sentido de uno de los lugares donde con cierta insistencia se coloca nuestro escritor. Finalmente, quise determinar en el último capítulo cómo Machado miraba su propio quehacer como poeta.

#### Advertencias

Las citas y referencias de la obra de Machado que hago en el presente trabajo, remiten a los poemas tal como se leen en sus Obras. Poesía y prosa. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, 1964. Seleccioné esta edición como punto de referencia por parecerme la más accesible de las obras machadianas que pueden llamarse críticas, aunque con serias deficiencias.

El número romano que sigue a las citas o referencias, identifica los poemas según la numeración con que el propio poeta dio a la estampa por cuarta y última vez sus Poesías completas (1936). Machado a veces quiso que un solo guarismo antecediere a un con-

junto de poemas (por ejemplo, CXXXVI), lo que numeró, a su vez, con nueva cuenta. Se encontrarán, entonces, referencias o citas seguidas de dos números romanos unidos por un guión; el primero señala la cifra del conjunto (CXXXVI), y el segundo se refiere al número que se puso delante de cada uno de esos poemas que forman el conjunto (CXXXVI-IX,-XII, etc.). Para mayor comodidad del lector, indiqué la página de Obras. Poesía y prosa, que abrevié OPP., cuando se trata de poesías que, por diverso motivo, no encontraron espacio en la cuarta edición de Poesías Completas y en consecuencia no fueron numeradas por nuestro autor. Hago lo mismo con poemas muy largos, o de difícil localización, o cuando hablo o transcribo de alguna parte de su prosa. No he querido valerme del teatro 'machadiano' para encontrar apoyo en esta o aquella hipótesis, porque se sabe que en su composición entró también en juego la pluma de su hermano Manuel, y que es sumamente difícil hacer un deslinde de autenticidad.

Advierto algunas posibles arbitrariedades de mi parte, y pido un poco de benevolencia. Como no me gusta fiar, no pido crédito. Acaso debido a ello, he prodigado insensiblemente las citas. Ahora bien, para no alargarlas, he sacrificado los espacios que normalmente dividen las estrofas. He querido subsanar en parte semejante defecto colocando entre estrofas una línea, al lado derecho, que sirva de signo de división. Por último, cito versos o poemas incompletos sin haber puesto los tres puntos suspensivos que se acostumbra colocar en tales casos: me resultó ocioso seguir una tradición que no ha demostrado una plena y justificada utilidad.

**CAPITULO I**

En los renglones anteriores ha quedado señalado que la soledad en la poesía de Antonio Machado es uno de los elementos esenciales a su temática. Para convencernos bastaría reflexionar sobre el hecho de que bautiza con el título de Soledades su primer volumen, escrito entre 1899 y 1902, y considerado como aparecido en diciembre de 1902, aunque lleve fecha adelantada de 1903 (1). Ahora bien, el nombre que se da a una obra no es ocioso: en general indica el tema que recapitula su contenido. La palabra 'Soledades' es el hilo con que Machado cose una tras otra las páginas de su libro. El título nos prepara, desde el umbral, a entrar en una construcción de palabras cuyo mensaje ha sido emitido por y desde la soledad. Si cualquier título habla por sí solo de una obra, en este caso resulta ser tanto más significativo cuanto que hace pensar inmediatamente en la obra homónima de Góngora, por quien nuestro autor mostró una decidida aversión (2). El sevillano en un primer momento corrió el riesgo de evocar la obra de "un pobre cura provinciano" (Góngora) por no querer sacrificar un título que, indudablemente, le era caro. Pero quizás obedeciendo a la intención de romper la homonimia señalada, y debido a la poda y consiguiente dilatación del contenido, Machado en la edición de 1907 hizo acompañar sus Soledades con un título más complejo: Soledades, galerías y otros poemas (3). De ahora en adelante, me referiré a la edición de 1907, como Soledades, con la intención de ahorrar espacio.

Si el título resulta significativo, hay algo que tal vez sea más relevante. Otros temas de su obra poética, no obstante que

a primera vista sean extraños o indiferentes al de la soledad, se reúnen en torno suyo. Por él toman vida y vibración, coherencia y sentido, y se transforman en típicamente machadianos. Se diría que la noción de soledad penetra en el campo asociativo de algunos términos que por lo general no la implican (4). Piénsese, si no, en palabras como poeta, Castilla, huerto, camino, amor, etc., y se verá que Machado añade al significado propio de estos términos la connotación de soledad con una pincelada muy suave. En fin, por donde quiera que se aborde esta obra, uno se enfrenta con el tema de la soledad:

Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar. (5) (CXIX)

y estoy solo, en el patio silencioso, (VII)

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío, (XLIX)

yo contemplo la tarde silenciosa,

a solas con mi sombra y con mi pena. (CXVIII)

¡Oh soledad, mi sola compañía. (CLXIV, Sueños dialogados, IV)

En mi soledad

he visto cosas muy claras. (CLXI-XVII)

Fácil resultaría la tarea de añadir otros textos donde se habla de soledad, sea implícita o explícitamente, pero no conviene transcribir un enorme material poético sin antes ordenarlo. Por el momento se toman unas cuantas muestras cogidas al azar, para ofrecer pruebas del sabor que puede dejar la lectura de su poesía. Con las citas se pretende, además, dar un apoyo a la hipótesis de que en Machado existía un profundo deseo por habitar espacios vacíos, por vivir en jardines abandonados y en pa-

raísos desalojados. Su poesía es, en ese sentido, una especie de rito que querrá conducirnos unguados a la dimensión edénica del silencio, de la soledad y de la lejanía. Recordemos que al expresar algunos juicios positivos sobre las Arias tristes de Juan Ramón Jiménez, dijo que "una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima" (6). Posteriormente, cuando Machado exprese ideas acerca de la generación nueva, llamada del 27, le reprochará que haga poesía pobre de intimidad (7). La suya es una poesía íntima (8) e intimista que debe leerse en la soledad y nunca en público (9). De ahí que sostengamos que su lectura es un rito introductorio a la soledad; es un intento por recuperar un cielo fantástico de donde se han expulsado los demonios del ruido, la compañía e, incluso, del amor.

Trataré de dar algunas pruebas que testimonien la objetividad de mi lectura. Así, me parece absolutamente necesario empezar por señalar que nuestro poeta prefería la soledad a cualquier otra circunstancia en el mundo. La imagen que se forja de sí mismo, la que observamos reflejada en el espejo de su obra lírica, está despojada de todo lo que se puede llamar compañía, porque en su producción poética, no supo él compartir el pan ni participar del sentimiento de solidaridad humana (10). Tanta es su soledad, o mejor dicho, tanto es su sentimiento de verse solo y de transcribirse solitario en sus poemas, que desconsoladoramente rechaza la compañía del amigo, la mejor de todas las compañías, la que nadie podría apartar de sí sin fracturar al mismo tiempo su condición humana:

Ausente de ruidosa mascarada,  
divierto mi tristeza sin amigo, (CLXIV, OPP. p. 286)  
Tengo a mis amigos  
en mi soledad;  
cuando estoy con ellos  
¡qué lejos están! (CLXI-LXXXVI)

Aunque Machado sea renuente a aceptar la presencia de los amigos, no sería exacto afirmar que le disgustaba cultivar la amistad. Al menos eso no se puede desprender de la lectura de sus poemas. Decir "tengo a mis amigos / en mi soledad" implica, además de una paradoja, una concepción poco común de la amistad. Consistiría ésta en atribuirse como circunstancia privilegiada la noción de lejanía y de ausencia.

El mejor amigo es el lejano, el que a través de la distancia puede ser configurado por la imaginación y el recuerdo borroso; el que puede idealizarse en un proceso de desmaterialización, de manera que la imagen subjetiva no coincida con la persona objetiva del amigo. Resulta significativo apuntar que no aplica el término de amigo a los muchos escritores que celebra en sus poesías (11) y que en la vida real lo fueron. Sin embargo, son patentes las excepciones que confirman la regla. En efecto, llama amigos a José María Palacio y a Xavier (sic) Valcarce. Pero cuando lo hace con éste (CXLI), es porque lo considera muerto ("descansa / tu carne de quimeras y amoríos") (12), como al amigo desconocido que menciona en el poema "En el entierro de un amigo" (IV). Califica a J. M. Palacio de amigo en un poema que, por estar estructurado epistolariamente, supone la lejanía:

Palacio, buen amigo,  
¿está la primavera  
vistiendo ya las ramas de los chopos  
del río y los caminos? ...  
... ..  
allá, en el cielo de Aragón, tan bella! (CXXVI)

Al rechazar la presencia del amigo y con ella la influencia y refluencia tanto literarias como vitales, tenía que encaminarse al individualismo autosuficiente y, en cierta medida, fanfarrón. No es de extrañar que con una buena dosis de romanticismo exclame en el "Retrato" que hace de sí (XCVII): "Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito". El poeta romántico se creía el vértice donde partían los rayos de todas las luces, porque sólo le interesaban 'sus sentimientos'. Machado se inscribe en esta línea <sup>(13)</sup> cuando nos dice que "como atento no más a mi quimera / no reparaba en torno mío " (L) y "yo meditaba absorto" (XIV). Al paso, sería prudente advertir que otra idea, también llena de paradojas —a las que era muy aficionado— y colindante con su noción de amistad, emerge varias veces en el texto poético. En efecto, para Machado, la cercanía física y la espiritual tienden a combatirse y se repelen en un mismo contexto. Entre ambas se establece un principio de exclusión. La presencia de una impide la de la otra. El distanciamiento físico permitiría, para Machado, acercamiento espiritual y haría posible que 'el corazón' o 'el alma' se apropiasen de la imagen remota. En cambio, la cercanía espaciotemporal obstaculizaría al espíritu capturar la imagen 'real', 'verdadera' y quizás distinta de la que proporcionan los sentidos. "Macha-



do no escribe urgido por la inmediata percepción de los sentidos, sino a distancia" (14). Así, refiriéndose a Eugenio D'Ors, nos dice: "Cuánto de lejos cerca le tuvimos" (CLXIV, OPP. p. 284). Cuando hay cercanía física se da casi automáticamente la lejanía espiritual. La misma idea consquillea en otras parte de su obra poética aunque la exprese en forma diferente. Por ejemplo, leemos en un difícil endecasílabo que "alma es distancia y horizonte: ausencia" (15). Para llevar en el alma a alguien o algo, es precisa la separación, la ausencia. Machado empieza a mostrarse idealista cuando sugiere que la presencia física impide actuar al espíritu, porque la densidad y opacidad de la materia son enemigos del verdadero conocimiento. Colocado entre realidad objetiva y exterior, y realidad interior, subjetiva y espiritual, Machado preferiría a ésta y le otorgaría un valor superior al de aquélla: "y mientras más al fondo, más clarea" (CLXVII OPP. p. 299). En este sentido, con las personas acontece algo semejante que con Castilla. Machado canta los páramos castellanos y dice llevarlos en el corazón justamente cuando se ha ausentado de ellos (Cf. CLXIV OPP. p. 284-285, CXVI, CXXVI). Los montes, sierras, collados, serrijones, los paisajes que canta, de tan lejos que están, toman color violeta o azul; "Soria de montes azules / y de yermos violeta" (CLVIII-V); "¡Oh montes lejanos / de malva y violeta!" (ibidem-IV). Recordemos finalmente que en Machado "se canta lo que se pierde" (Cf. CLXXIV-VI) y que el amado tiene compañía en la ausencia de la amada: "acaso a ti mi ausencia te acompaña" (OPP. p. 651); "Dorada ausen

cia encantada<sup>o</sup>(CLXIII-I).

El individualismo de Machado es tan obvio que no necesitaría mayor tratamiento. No obstante, quisiera hacer alguna corrección al libro de Serrano Poncela <sup>(16)</sup>, quien pensó que la mención sonora y rotunda del 'yo' empleada en Campos de Castilla, se debía a la influencia de Azorín. Sin embargo, cabe hacer notar que ya en su obra Soledades puede apreciarse el uso insistente y egocéntrico del 'yo'. Para ser exactos utiliza el pronombre de la primera persona singular 38 veces <sup>(17)</sup> en 96 poemas que componen el libro. Si a ello añadimos las 120 veces que ahí mismo recurre al adjetivo posesivo mi(s) o mío(a,os,as) <sup>(18)</sup>, podremos pulsar el arraigado y casi exclusivo interés que tenía el sevillano por su propia persona, hecho que por otra parte, lo puede atestiguar el trozo de este poema poco conocido:

Yo he visto mi alma en sueños,  
cual río plateado,  
de rizas ondas lentas  
que fluyen dormitando...

Yo he visto mi alma en sueños,  
como un estrecho y largo  
corredor tenebroso  
de fondo iluminado...

Acaso mi alma tenga  
risueña luz de campo,  
y sus aromas lleguen  
de allá, del fondo claro...

Yo he visto mi alma en sueños...  
Era un desierto llano

y un árbol seco y roto  
hacia el camino blanco. (OPP. p. 28-29)

La casi total ausencia de otras personas en su primer libro viene a reforzar la imagen que empezamos a delinear del solitario poeta. No tendría mucho valor objetar que a través de su obra aparezca frecuentemente el pronombre 'tú', puesto que el pronombre y el adjetivo de la 2a. persona se refieren normalmente a objetos que han sufrido una transformación vivificadora por la prosopopeya. En este sentido, se tutea a un muerto (IV), al dolor (LXXVII), al pino (XXIII), a la muerte (XVI, LIV), a la luz del alma (XVIII), al alba (XXXIV), a una ilusión (XLII), a la guitarra (LXXXIII), al naranjo y limonero (LIII), etc. Transcribo algunas de las frases donde se tutea una cosa: "mas sé que tu copla presente es lejana<sup>(19)</sup> / ... / No sé qué me dice tu copla riente / de ensueños lejanos, hermana la fuente" (VI); "Naranjo en maceta ¡qué triste es tu suerte! / Medrosas tiritan tus hojas menguadas." (LIII); "sí, te recuerdo, tarde alegre y clara, / casi de primavera, / tarde sin flores" (VII); "espino solitario / ... / y aparece, / en la bendita soledad, tu sombra" (XXIII); "y pensaba: ¡hermosa tarde, nota de la lira inmensa / toda desdén y armonía; / hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía!" (XIII); "respondí a la mañana: / ... / Pero si aguardas la mañana pura / ... / quizá el hada te dará tus rosas" (XXXIV).

Habrá que tener en cuenta estas frases cuando se quiera responder una pregunta cuya sola formulación ayuda a resolver algún aspecto de la soledad. Es obvio que cuando traslada facultades humanas a seres inanimados, provoca nuestra admiración por el

hábil manejo de recursos poéticos. Podría, sin embargo, tratarse de algo más significativo que la pura utilización de esos recursos. Cabría preguntarse si tiende la prosopopeya machadiana a encubrir una creencia que roza de alguna manera el animismo. Machado ciertamente tiende lazos de comunicación con seres a quienes negamos la capacidad de oír y hablar. Pero, poeta sutil, hábil manejador de su técnica, nunca dirá que los objetos con que dialoga tienen órganos o sentimientos humanos. Añadamos que hay dos tipos de poemas donde Machado tutea a las cosas. En uno de ellos —que constituye la mayoría— simplemente les habla, las invoca y no espera su respuesta. Las cosas no saben hablar y no puede entablarse un diálogo con ellas. En cambio, en el otro reproduce diálogos enteros, pero las cosas no hablan de sus dolores o de su naturaleza, sino de aspectos internos del poeta. Establecen con él diálogos 'metafísicos' sobre el ser del poeta. La fuente (VI), la noche (XXXVII), el alba (XXXIV) y la tarde (XLI) son algunos de los objetos concretos que hablan con el poeta. Más tarde descubriremos que tanto el alba como la fuente y la noche de esos poemas desempeñan un papel simbólico. No son en realidad objetos reales, sino símbolos. En consecuencia creo que no se debe hablar de animismo en Machado, a menos que se aporten otros argumentos. Por eso, habría que pensar que Machado no busca la soledad para comunicarse con la naturaleza, pues esta proporciona más bien un cuadro que favorece la introspección, la reflexión, la búsqueda de los espejos del alma y las incursiones por sus galerías. Más que

una compañera con quien se dialoga, la naturaleza es un espacio donde se monologa.

Por otra parte, volviendo al tema del 'tú', en los diálogos que sostiene con fuentes, tardes, noches, ilusiones y demás objetos, aparece un 'tú' que, pronunciado por la fuente u otra cosa, se refiere al propio poeta. Por ejemplo, la fuente dice al romántico: "tú venías solo con tu pena, hermano, / tus labios besaron mi linfa serena, / y en la clara tarde dijeron tu pena" (VI); "...El silencio / me respondió: —No temas; / tú no verás caer la última gota" (XXI).

Finalmente observamos que otras veces el 'tú' aparece en una suerte de monólogos-diálogos donde Machado parece hablar consigo mismo. Ahí también el 'tú' sólo puede referirse al escritor (Cf. LXIX, LXXXIX, LXXVIII, LXXIX, LXXXIV). Recordemos a este respecto que una de las premisas de su poética era "sorprender (y entregar al lector) algunas palabras de un íntimo monólogo" (20). En algunos de sus versos, manifiesta la misma idea, imitando de lejos a Lope de Vega: "Converso con el hombre que siempre va conmigo / ... / Mi soliloquio es plática con este buen amigo" (XCVII). Nos damos perfectamente cuenta, así, que 'tú', en Solitudes, se refiere a él mismo, o bien a objetos inanimados, pero escasas veces a personas (21).

Se observa, sin embargo, que en otros libros suyos habla de un 'tú' que le hace compañía. Se dirá en consecuencia que paradójicamente, gustaba también de la presencia del ser humano en sus poesías. Podremos señalar que alguna vez escribió:

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta  
sino el tú esencial.(CLXI-XXXVI) (22)

Es cierto, en efecto, pero para interpretar correctamente es ta solear andaluza es preciso tener en cuenta el estilo propio de Machado y, en segundo lugar, reincorporar esas líneas en su contexto. Se sabe que Machado tenía la costumbre, acaso discutible, de retomar y elaborar por vías y en épocas distintas un mismo poema. Este hecho ha sido puesto en evidencia a pesar de que nuestro autor sostuvo lo contrario (23). En ocasiones, el resultado de tal procedimiento produjo dos versiones del mismo poema. En vez de negarle paternidad y existencia literaria a uno de ellos, permitió que las dos versiones salieran a luz pública (24). Tenemos constancia de ello en el poema "Adiós" (OPP. p. 737), con fecha de 1924 y su variante de 1915 (OPP. p. 984). Se trata de dos versiones de un mismo soneto cuyas variantes son mínimas (la segunda versión pretende darnos un tenue sesgo de concreción del que carece la primera) (25). Otro caso análogo es el último soneto de CLXV que prácticamente repite en Cancionero apócrifo (OPP. p. 731). Salvo pequeñas variantes en los cuartetos, ambas versiones lo son de un mismo soneto. Asimismo un poema, sin título de 'Notas sobre la poesía', de Los complementarios (OPP. p. 713), es, con una ligera poda, el mismo que "De mi cartera" VII (OPP. p. 287). También sabemos que "La fuente" de la 1ª Edc. de Soledades (OPP. p. 31) tiene otra versión publicada en 1901 en Electra (OPP. p. 951). Podríamos multiplicar los ejemplos, pero no debemos desviarnos de nuestro tema.

Otro resultado de la reelaboración de una misma materia prima poética, consiste en haber escrito y publicado una serie de poemas que si no son mellizos, sí están temáticamente emparentados. Uno no logra explicarse del todo por qué razón el poema CLII y el que dedicó "A Juan Ramón Jiménez" (OPP. p. 30) no son uno mismo (26). Otro ejemplo ilustrativo es la composición que se encuentra en "De un cancionero apócrifo", en "Consejos, coplas, apuntes", N° 9 (OPP. p. 304) y que se inicia: "La plaza tiene una torre, / la torre tiene un balcón, / el balcón tiene una dama", etc. Ese poema es extremadamente parecido al que está contenido en "Cancionero apócrifo", escrito por el supuesto Froilán Meneses (OPP. p. 735) y que empieza: "En Zamora hay una torre, / en la torre hay un balcón, / en el balcón una niña", etc. Con los ejemplos que se acaban de ofrecer —que no son más que una muestra, pues los casos son muchísimos— podría concluirse tentativamente que el fantasma de la repetición tiene derecho a poner sus bemoles en la obra. Como veremos en el transcurso de este trabajo, Machado tenía un gusto peculiar por repetir en distintas partes de su obra no sólo las mismas imágenes (27) y palabras, sino frases y oraciones completas (28). Esta inclinación por volver a expresar lo ya dicho, por reconstruir lo ya hecho para darle algún nuevo cariz (29), determina la forma en que se estructuran sus libros. Creo ver una tendencia a dejar abiertas e inconclusas algunas de sus composiciones, a fin de poder regresar, más tarde, a tomar los poemas en cuestión, o una parte de ellos y darles otro matiz o solución, cuatro, o cinco poemas

más abajo. Así, primero tendríamos una especie de 'enunciado poético' en un poema o en una parte de un poema ('A<sub>1</sub>'), después vendrían otras poesías ('B', 'C', 'D', 'E'). Finalmente hay otro poema ('A<sub>2</sub>'), o parte de él, que es o bien una reestructuración, o bien una continuación, o una nueva solución del primer poema ('A<sub>1</sub>'). Con ese procedimiento, Machado logra crear una gran unidad en sus libros. De manera que la pobreza y reiteración temáticas en ocasiones se ven justificadas por los nuevos matices y por la hondura emotiva ganada. Por medio de la insistencia y la repetición de una imagen, aunque matizada, Machado obtiene profundidad en el sentimiento, hace libros de poesías, no colecciones de poemas desarticulados, y mantiene a sus lectores fincados en una constante temática y en una misma vibración emotiva. Es incuestionable que el material de sus libros —sencillo hasta el franciscanismo— está íntimamente trenzado y firmemente trabado. Diríase que se trata de un nudo compacto y cerrado, de un organismo cuyas partes se comunican sutilmente en unos casos, aunque en otros su correspondencia es obvia. Pero pasemos a examinar algunas muestras de lo que acabo de indicar. El sentimiento que provoca el poema XXVI tiene una variante y una continuación en el XXXI (30). Por otro lado, la segunda parte del XLIX parece ampliarse en el CLXII. Partes de los poemas V y VIII participan de la misma emoción provocada por idéntico tema: la nostalgia de su infancia. La poesía "La tierra de Alvargonzález" tiene un clarísimo antecedente no en un hecho real, como quiere hacernos ver el autor (Cf. el cuento-le



yenda de "La tierra de Alvargonzález", del mismo tema), sino en aquel poema llamado "Un criminal" (CVIII), que es mucho menos elaborado, más sintético y aún más cuestionable, pero que ya con tiene y apunta esquemáticamente hacia la tragedia del parricidio por ambición. Comparando el poema "Del pasado efímero" (CXXXI) con el del "llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido" (CXXXIII), uno no puede evitar la impresión de estar situado delante de dos retratos de un mismo personaje. En "Un loco" (CVI) describe apenas al personaje que inspira el título, mismo que vuelve a aparecer en el CXXXII, en su segunda parte:

Y ese pálido joven,  
asombrado y atento  
que parece mirarnos con la boca,  
será el loco del pueblo,  
de quien se dice: es Lucas,  
Blas o Ginés, el tonto que tenemos.

Así pues, los tres versos que discutimos desde la p. once se encuentran en la segunda colección de "Proverbios y Cantares" (CLXI), en Nuevas canciones, donde el encadenamiento de que hemos hablado en párrafos anteriores es más visible. Cada 'proverbio' o 'cantar' de esa colección sólo puede interpretarse correctamente si se toman en consideración los otros proverbios o cantares. Las preguntas que se plantean en unos, encuentran respuesta en otros; el pensamiento implícito e inconcluso de éste, se ilumina más tarde en aquel proverbio. Dentro de CLXI, las unidades V, LIII y LXXXI se complementan y se explican:

Entre el vivir y el soñar  
hay una tercera cosa.  
Adivínala. (V)

Tras el vivir y el soñar  
está lo que más importa:  
despertar. (LIII)

Si vivir es bueno,  
es mejor soñar,  
y mejor que todo,  
madre, despertar. (LXXXI)

Para convencer al lector transcribo otros ejemplos:

Cantores, dejad  
palma y jaleo  
para los demás.  
(XXVIII)

Despertad, cantores:  
acaben los ecos,  
empiecen las voces.  
(XXIX)

No desdeñéis la palabra;  
el mundo es ruidoso y mu-  
postas, sólo Dios habla.  
(XLIV)

Conversación de gitanos:  
- ¿Cómo vamos, compadrito?  
- Dando vueltas al atajo.  
(LVI)

Conversación de gitanos:  
- para rodear,  
toma la calle de en medio;  
nunca llegarás. (LXXV)

Mas busca en tu espejo al otro,  
al otro que va contigo. (IV)

Busca a tu complementario,  
que marcha siempre contigo  
y suele ser tu contrario. (XV)

Las dos últimas unidades citadas se complementan con LXIX y LXX:

Lo ha visto pasar en sueños...  
Buen cazador de sí mismo,  
siempre en acecho.

Cazó a su hombre malo,  
el de los días azules,  
siempre cabizbajo.

Permítaseme un ejemplo final:

Si vino la primavera,  
volad a las flores;  
no chupéis la cera. (XVI)

Abejas, cantores,  
no a la miel, sino a las flor  
(LXVII).

Entonces, cuando Machado escribe en esos "Proverbios y canta-

res":

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta,  
sino el tú esencial. (XXXVI)

es preciso leer el contexto y anotar que el mismo poeta, como para evitar todo equívoco, escribe a página seguida:

Con el tú de mi canción  
no te alude, compañero;  
ese tú soy yo. (L)

Lo mismo se podría decir de la unidad LXVI: "Poned atención: / un corazón solitario / no es un corazón", porque en el contexto se menciona varias veces al 'complementario' que acompaña al hombre. Hay que empeñarse en descubrir ese 'complementario' interno, único ser capaz de hacer compañía. Corazón solitario significaría corazón sin complementario, esto es, un corazón incapaz de reflexionar, de verse a sí mismo de manera distinta, en el espejo del alma. Machado habla de complementario porque creía que la personalidad era una especie de mosaico. Dentro de la misma persona síquica habría varios fragmentos o celdas del 'yo'; habría un 'yo' fundamental (31) y un 'tú' complementario que debemos acechar y cazar. En realidad el 'yo' fundamental' podría ser el 'tú complementario' y éste podría ser aquél, porque "no hay cimiento / ni en el alma" (CXXVIII). Un 'yo' mira en el espejo del alma otro 'yo'. Nuestro poeta se pensaba diverso: "Pero, además, ¿pensáis —añadía Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario". Quiere conocerse y recurre a la imagen del

espejo. El alma es un espejo hondo y hay que mirarse en él para conocerse: "busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo". Del espejo, "luz y olvido" (CLXIV OPP. p. 273) parece emanar el sueño, es decir, el mundo subjetivo (XLIX, CLVI-VII). El alma es un "laberinto de espejos" (XXXVII). Aunque "todo narcisismo / es un vicio feo" (CLXI-III), Machado piensa que en realidad Narciso no se ve en el espejo "porque es el espejo mismo" (CLXI-VI), dejando a entender que no hay un ser substancial que se mira en el espejo. Todo es reflejo. El poeta, sin saber quién es y para averiguarlo, "en el íntimo espejo se recrea" (CLXIV OPP. p. 286) pero se descubre a su vez espejo:

Mis ojos en el espejo  
son ojos ciegos que miran  
los ojos con que los veo. (CLXVII, OPP. p. 294)

El espejo donde se mira Machado parece reflejar una imagen so  
ñada que para él es más verdadera que la persona que se mira: (32)

Me miré en la clara  
luna del espejo  
que lejos soñaba... (XXXVIII)

he visto en el profundo  
espejo de mis sueños  
que una verdad divina  
temblando está de miedo,  
... ..  
El alma que no sueña,  
el enemigo espejo,  
proyecta nuestra imagen  
con un perfil grotesco. (LXI)

El espejo se mira en el espejo, la figura de Machado frente al espejo es tan sólo uno de los indicios con que el poeta muestra su preocupación por mirarse, conocerse y reconocerse diversificado, espejado. Sus idas y venidas por las 'galerías del alma', sus inclinaciones a la fuente para ver su imagen reflejada y los múltiples autorretratos que nos obsequia son otras tantas sugerencias que hacen suponer que el solipsismo había arraigado profundamente en su espíritu. No en vano nos ha dejado esta frase llena de esquivada sabiduría: "...Aunque a veces sabe Onán / mucho que ignora Don Juan" (CLXVII OPP, p. 295).

En el fondo del deseo por mirarse en el espejo, de conocerse por medio del reflejo, subyace la teoría de que el hombre desconoce la esencia de su propia personalidad. No puede, por más que quiera e intente métodos, conocerse: "En nuestras almas todo / por misteriosa mano se gobierna. / Incomprensibles, mudas, / nada sabemos de las almas nuestras" (LXXXVII); "este que soy será quien sea". El recuerdo que tenemos de nosotros se nos presenta en una imagen vaga y confusa. A medida que avanzamos por las galerías de la vida, descubrimos en nuestra persona zonas de difícil acceso, a las que entramos sólo después de alcanzar una cierta edad. En nuestro interior hay tendencias antagónicas insospechadas, disparadas acaso en sentido opuesto. Vivir sería caminar por una 'galería de espejos' que nos revela cada vez una renovada imagen de nosotros mismos. No habría una identidad total ni una continuidad en las imágenes. Si con Heráclito decimos que "todo llega y todo pasa. / Nada eterno" (CXXVIII), ten-

dremos que afirmar que nosotros mismos estamos deviniendo, que no somos, sino que estamos siendo. El 'yo' está formado por fragmentos discontinuos (33). A uno de esos fragmentos del 'yo' se le llama 'complementario' ("Busca a tu complementario / que marcha contigo / y suele ser tu contrario"). El 'tú' de la poesía de Machado no es una 2a. persona, sino un complementario del 'yo'. Un complementario soñado, con respecto al futuro, y recordado, si se mira al pasado, pero necesario para la integración de la persona. Machado y su complementario —¿imagen de un 'yo' que no pudo ser, fabricada por la frustración?— forman parte de la misma persona no solamente síquica sino literaria. Por eso un libro suyo se llama Los complementarios. Porque se creía dividido síquicamente, da a la estampa libros firmados con nombre apócrifo. Juan de Mairena, Abel Martín son su otro yo. Creemos que esto no ha sido suficientemente recalado: el complementario literario de las últimas obras machadianas no es una pura argucia literaria ni una influencia unanimesca. Su inquietud por el complementario se refleja desde sus primeros momentos poéticos. Convendría, empero, abrir un paréntesis para dar cabida a una comparación. En tanto que para la tradición judeocristiana y occidental, el complementario del hombre es otro ser —una persona o Dios—, en la poesía de Antonio Machado el complementario, que muy rara vez sale a flote en la conciencia —pues parece contraponerse a ella—, es una parte del 'yo', una parte de la personalidad. Actúa lo más frecuentemente, como un desconocido, como un enemigo o una som-

bra. En su obra, el complementario habita en el sueño y, en las primeras poesías, toma forma de demonio, fantasma o sombra. Así, el sueño, según Machado, sería el método más válido para adquirir un cierto autoconocimiento. En los siguientes textos, Machado menciona al complementario fantasma, bufón, histrión o demonio en el momento de soñar:

Y era el demonio de mis sueños el ángel  
más hermoso. Brillaban  
como aceros los ojos victoriosos  
y las sangrientas llamas  
de su antorcha alumbraron  
la honda cripta del alma (LXIII)

El demonio de mis sueños  
ríe con sus labios rojos,  
... ..  
... Es feo y barbudo,  
y chiquitín y panzudo.  
Yo no sé por qué razón,  
de mi tragedia, bufón,  
te ríes... Más tú eres vivo  
por tu danzar sin motivo. (CXXXVIII)  
¡Lástima de tu corazón, poeta!  
¿Serás acaso un histrión, un mimo  
de mogigangas huecas? (OPP. p. 27)

... y solo  
con mi fantasma dentro,  
mi pobre sombra triste (XXXVII)

Del juglar meditativo  
quede el inclito ideario  
... ..  
y el muñeco estrafalarío  
del retablo desafío (CLXVIII, OPP. p. 313).

/ Nuestro poeta se aleja de sus amigos, no desea su presencia física. Quiere estar solo. En su soledad, se busca y se interroga sobre su persona en la introspección. / Inspecciona el reflejo de su fantasma en el espejo interno, pero no logra verse completo ni continuo. Falta "el hilo que el recuerdo anuda / al corazón". Sus imágenes parecen ser "despojos del recuerdo", "la carga bruta que el recuerdo lleva", aunque sin unidad ni continuidad. La reflexión de la memoria le proyecta otra imagen de sí: se descubre múltiple, desgarrado, escindido en islas. Al mismo tiempo se reconoce poeta y bufón, caminante y huésped, histrión y filósofo: "poeta ayer, hoy triste y pobre / filósofo trasnochado" (XCV).

El alcance de esta forma de considerarse múltiple, puede darnos pie para formular varias conclusiones. Desde luego nos ayuda a confirmar algo que antes sostuvimos tímidamente, al paso. Muchos de los poemas donde se habla de 'tú' son pretextos para expresar monólogos internos (Cf. CXXVIII, CLXIX, CLXXII, etc.). Aunque ya Baudelaire se había dirigido directamente al lector ("Hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frère!"), Machado cuando pregunta: "¿Qué buscas, / poeta, en el ocaso?" (LXXIX), se está dirigiendo a sí mismo y no al lector anónimo. Cuando vuelve a preguntar sobre la existencia del más allá: "¿Y ha de morir contigo el mundo mago / donde guarda el recuerdo / los hábitos más puros de la vida / ...?" (LXXVIII), es porque vuelve a interrogarse. / En fin, invito a revisar poemas como el que a continuación se transcribe, para comprobar que Machado, en este tipo



de composiciones, no se dirige al lector, sino a su 'complementario':

Hoy buscarás en vano  
a tu dolor consuelo.  
Lleváronse tus hadas  
el lino de tus sueños.  
Está la fuente muda,  
y está marchito el huerto. (LXIX)

Versos como estos pueden considerarse antecedentes del complementario tardío. Otro apoyo que nos ofrece el antecedente del complementario, que aparece en forma de 'demonio', histrión o 'fantasma' nos ayudará a interpretar los diálogos sostenidos con las cosas. En efecto, cuando conversa, por ejemplo, con la noche, la tarde, el alba, etc., ¿no querrá significar que esos elementos son partes de él mismo disfrazados bajo el símbolo de la noche, la tarde, el alba, etc.? Si sus parlamentos son la puesta en escena de monólogos internos ¿por qué no han de ser también monólogos los diálogos sostenidos con seres inanimados? Sin asentir, imaginemos por un momento que la noche del poema XXXVII no es una noche real prosopopeyizada, capaz de hablar; supongamos más bien que se trata de una parte interna del poeta que simboliza la región más honda del alma, de una noche que, desconociendo los sucesos del abismo lejanísimo del corazón, no puede responder a la ansiedad constante que inquietaba a Machado: ¿son auténticas sus lágrimas? ¿es su voz verdadera o un eco?: (34)

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.  
... ..  
¡oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,  
yo no sé tu secreto,  
... ..  
pero en las hondas bóvedas del alma  
no sé si el llanto es una voz o un eco.  
... ..  
yo te busqué en tu sueño,  
y allí te vi vagando en un borroso  
laberinto de espejos.

Si consideramos que, como ya lo hemos visto, el hombre no puede conocerse en profundidad, interpretaremos correctamente esta noche como 'la noche oscura del alma' (35), que no sabe a ciencia cierta lo que hay en su interior más íntimo. Se trata pues de una noche que simboliza una parte del propio ser de Machado. Es la parte que ignora y confiesa su ignorancia al propio poeta deseoso de conocerse.

Escuchemos ahora el principio del diálogo con el alba y veremos que ésta simboliza su propia infancia:

Me dijo un alba de la primavera:  
Yo florecí en tu corazón sombrío  
ha muchos años, caminante viejo  
que no cortas las flores del camino.  
Tu corazón de sombra ¿acaso guarda  
el viejo aroma de mis viejos lirios?  
¿Perfuman aún mis rosas la alba frente  
del hada de tu sueño adamantino? (XXXIV)

A veces él mismo nos sugiere que debemos interpretar esos

diálogos como monólogos internos, como cuando, por ejemplo, afirma que "a distinguir me paro las voces de los ecos / y escucho, solamente, entre las voces, una./ ... / Converso con el hombre que siempre va conmigo" (XCVII); y al señalar que "desde el umbral de un sueño me llamaron... / era la buena voz, la voz querida. / —Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?" (LXIV). Machado, a través de sus poemas oye su voz, la buena voz que le habla de 'tú' y que él mismo pronuncia desde lo más hondo del alma. Se trata de "unas pocas palabras verdaderas" que emergen desde la profundidad de su ser. De ahí que aconseje a los poetas que "acaben los ecos, / empiecen las voces". Habría entonces un espejo interno y hondo donde se miraría distinto y cuyo reflejo hablaría. Machado no escucha ecos ni voces exteriores, sino su palabra interior: monologa.

Para terminar este capítulo cabría preguntarse si el solipismo y el interés exclusivo sobre sí mismo, si su egocentrismo y su afán de penetrar en lo más profundo de su ser, si su falta de preocupación por el mundo exterior se dejaron invadir por una actitud egoísta. En el caso de Machado, el "conocerse a sí mismo" no incluye necesariamente un "amarse a sí mismo". Veamos, pues, por qué siendo profundamente subjetivista y egocéntrico, Machado no fue egoísta.

Se ha insistido, incluso con cierta impertinencia, en que por haber estudiado en el Instituto Libre de Enseñanza, llegó a ser laico, ateo y, más aún, krausista. Sin embargo casi no se ha tomado en cuenta que sólo asistió al Instituto desde los cinco

hasta los once años de edad. Más que en un laico debemos pensar un anticlerical que deseaba reemplazar a los sacerdotes en boga por los nuevos ministros de Dios: los poetas, los filósofos, etc. Tampoco fue un ateo sino un panteísta, y no dudamos en afirmar que el krausismo solamente dejó en él las huellas que esa corriente filosófica tiene de común con la tradición idealista. Que nuestro poeta profesó de alguna forma el panteísmo, lo atestiguan estas palabras: "Dios no es el creador del mundo, sino el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es. No hay problema genético de lo que es. El mundo es sólo un aspecto de la divinidad; de ningún modo una creación divina" (OPP, p. 322). El mundo exterior, por otra parte, es nada y como tal no puede conocerse. Conocerse a sí mismo es conocer el mundo, pues al no existir éste independientemente del sujeto consciente, es tan sólo una proyección del sujeto, proyección que es nada: "La mónada de Abel Martín... no sería un espejo, ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente: el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo. Esta mónada puede ser pensada, por abstracción, en cualquiera de los infinitos puntos de la total esfera que constituye nuestra representación espacial del universo... pero en cada uno de ellos sería una autoconciencia integral del universo entero" (OPP, p. 294).

Sin duda Machado se ha fundamentado en la tradición mística cristiana que adoptó premisas neoplatónicas: sólo Dios existe, el mundo es nada; lo más profundo de nuestro ser es Dios mismo:

Dios, siendo el centro de nuestra alma, brilla ahí como una luz que opacan las imágenes y las sensaciones corporales; conocernos es conocer a Dios y, a través de él, todo el universo. La introspección es el camino obligado del verdadero conocimiento, pues del exterior no nos pueden llegar más que sombras.

El aislamiento de Machado, pues, no implica más que una teoría del conocimiento de inspiración mística. En este sentido, tengamos presente que emplea algunos símbolos utilizados por la tradición mística, y consideremos estos versos:

¡Teresa, alma de fuego,  
Juan de la Cruz, espíritu de llama,  
por aquí hay muchos fríos, padres, nuestros  
corazoncitos de Jesús se apagan! (CXXXV-XX)

Machado curiosamente retiene de los campos de la su antigua e inventada Castilla, elementos que evocan una presencia mística en su obra:

¿No dio la encina ibera,  
para el fuego de Dios la buena rama,  
que fue en la santa hoguera  
de amor una con Dios en pura llama? (CI)

Por tales motivos, creo que no conviene hablar de egoísmo en la poesía de Machado. Al contrario, nuestro poeta, más que vivir "en paz con los hombres" (CXXXVI-XXXIII), más que aprender en el soliloquio "el secreto de la filantropía" (XCVII), pedirá a Dios una caridad encendida:

... .. Que el puro río  
de caridad que fluye eternamente,  
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,  
de una fe sin amor la turbia fuente! (CXXXVII-V)

Sin embargo, esa caridad y ese amor no parecen cristalizar en su poesía. En vano buscaremos una persona concreta que sea objeto del amor machadiano. Su amor es universal, dirigido a la totalidad del mundo y, por lo tanto, a nadie en particular.

## NOTAS AL PRIMER CAPITULO

<sup>1</sup> Cf. Geoffrey Ribbans (1962) y Miguel Pérez Ferrero (1952, p. 108). Machado incluso llega a decir que Soledades se publicó en 1904 (OPP, p. 713).

El primer artículo amén de indicar que el libro se publicó en 1902, hace notar que en 1904 el mismo libro llevaba una portada anterior que no tenía en 1902, hecho que se consigna también en Rafael Ferreres (1967, p. 57). En la portada de la primera edición el precio del libro era de dos pesetas y en la portada anterior de 1904, de una. El cambio de precio obliga a suponer que el libro se estaba 'rematando'. Recordemos que el ejemplar de '1903', comprado por Dámaso Alonso (1949 p. 335), costó el "precio infame" de un real. Si el razonamiento es justo, hay razón para diferir de los críticos e historiadores que no ven en los inicios de la carrera del joven poeta una época difícil, purgativa. Nuestra idea de que Soledades pasó casi inadvertido se basa también en que en 1903 aparecen tan sólo tres reseñas sobre el libro. No hay nada de 1904 a 1906. Las tres reseñas se deben a autores que colaboraban en Helios, la misma revista donde Machado se daba a conocer. Dos de ellas aparecen ahí. Dámaso Alonso fue el primero que hizo ver las diferencias entre Soledades y Soledades, galerías y otros poemas. Hasta 1949 nadie había reflexionado sobre ellas, ni había dado a conocer un estudio comparativo. Para dar una explicación de este fenómeno debemos pensar que muy pocas personas poseían el libro de 1902. Es probable que el libro ni se haya vendido ni haya recibido bue-

na acogida.

Un futuro trabajo sociológico sobre el ascenso y fortalecimiento de la 'fama' de la obra literaria de Machado debería tomar en cuenta estos fenómenos e interpretarlos correctamente. Semejante estudio es imperioso. Después de leer algunos artículos sobre nuestro poeta, uno se percata de que existe mucha homajasca apologética, mucho transfondo político; hay partidarismo. Inevitablemente a uno le empieza a revolotear la vaga idea de que su poesía ha sido considerada como un símbolo, como una bandera, y no como una obra valiosa en sí misma. No es necesario recurrir a la anécdota vital ni a las circunstancias literarias o históricas de la época para reivindicar la obra de Machado. He tratado de deslindar los dos argumentos apologéticos más usuales:

a) Machado es víctima de las hordas fascistas de Francisco Franco. Republicano que muere en y por el exilio, supo defender con los instrumentos que tenía a la mano, con su pluma y las enseñanzas, al gobierno de elección popular, y por este canal, al pueblo español mismo. Su honestidad, su valentía, su saber estar a la altura de las circunstancias se consideraron garantía de la calidad de su obra poética. Este argumento tan burdamente expuesto aquí, subyace en artículos como el de Guillermo de Torre (1948, pp. 89-113). Escojo precisamente este trabajo como ejemplo porque significativamente tuvo buena fortuna, ya que se publicó en cuatro lugares distintos, y el propio Guillermo de Torre que tuvo a su cuidado la primera publicación de Los

complementarios, reconoce en 1964 que de la lucha fratricida de 1936-39, surgieron "razones que... pudieron ensanchar su fama" (1964, p. 7).

b) Machado es el poeta nacional que supo oponerse con éxito a aquel otro gran poeta —gran corruptor, lo llamó Machado— que, escribiendo en exquisito español, pensaba en francés. Machado debe ser buen poeta porque nos liberó del afrancesamiento, del gay-trinar y sus cantos huecos. Su poesía es buena porque es fiel imagen del espíritu castellano: sobria, profunda, espiritual, recia, ascética, devota de la tradición literaria española. Pedro Salinas (1970) a través de sus artículos "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus" y "Antonio Machado", podría considerarse paladín de esta manera de argumentar. "Nos figuramos —dice— recordando el debate medieval, que a un lado, capitaneada por Rubén Darío, está la tropa alborotada de Don Carnal, y al otro, el grupo cogitativo (del 98) de Doña Cuaresma" (p. 8). Supongo que ha sido el resorte nacionalista lo que ha impulsado a ciertos críticos españoles a comparar modernismo y noventayochismo, dando prevalencia a éste en detrimento de aquél. El propio Machado nos advierte en el prólogo a Campos de Castilla (1917, OPP, p. 48) que "a una preocupación patriótica responden muchas de ellas" (composiciones del libro).

<sup>2</sup> El disgusto que sentía Machado por el barroco español en general, puede desprenderse de la lectura de "El arte poético de Juan de Mairena", en Cancionero apócrifo (CLXVIII) de Nuevas



canciones. Sin embargo, lo más peculiar y contradictorio del antibarroquismo machadiano es su práctica ocasional de algunas características que se atribuyen al barroco, tales como hipérbaton, juegos de palabras e ideas, conceptismo, etc.

<sup>3</sup> Si se desea lograr una idea clara de las modificaciones y evolución que sufrió el texto de Soledades con respecto al de Soledades, galerías y otros poemas, es imprescindible recurrir a Dámaso Alonso (1949). Habiendo presentado las poesías que figuraron en Soledades y que posteriormente fueron excluidas de Soledades, galerías y otros poemas, el autor ofrece poesías que, publicadas en revistas, no alcanzaron lugar en los libros de Machado. En ciertos momentos me valgo de ellas porque, hasta donde llega mi conocimiento, nunca se les negó paternidad ni fueron calificadas de 'peccata iuventutis'. Ricardo Gullón (1960), por su parte, analiza algunos poemas que Machado no incluyó en la edición de 1907, indica las dedicatorias que presidían algunas composiciones de 1902, desaparecidas en las ediciones posteriores, e identifica a quiénes habían sido dedicados los poemas. A pesar de la evolución que sufrió el material de la primera edición, Machado expresó, en el prólogo a Soledades de 1917 (OPP. p. 47) que "ambos volúmenes constituyen en realidad un solo libro".

<sup>4</sup> Gutiérrez-Girardot (1969, p. 37) opina que "la poesía de Machado está dominada por un tema único: la soledad. El tema es dominante también allí donde Machado canta la comunicación del

amor y de la solidaridad humana, la naturaleza historizada, "lo esencial castellano", donde celebra acontecimientos y honra personajes o donde describe paisajes, es decir, donde se ocupa de cuestiones que se refieren a todo menos a la soledad".

<sup>5</sup> El poema CXIX termina con las palabras citadas, y no apareció en la primera edición de Campos de Castilla, de 1912, sino en la segunda, comprendida en Poesías completas, de 1917. En 1913 Miguel de Unamuno recibe tres cantares de nuestro poeta. El primero termina en forma muy parecida al verso que cito:

Señor, me dejaste solo,  
solo, con el mar a solas. (OPP. p. 745)

<sup>6</sup> Cf. su artículo "Arias tristes de Juan Ramón Jiménez" (OPP. p. 763).

<sup>7</sup> Cf. "¿Cómo veo la nueva juventud española?" (OPP. p. 835).

<sup>8</sup> Conviene traer a cuento que la lectura en particular y la cultura en general "es intensidad, concentración, labor heroica, callada y solitaria; pudor, recogimiento", en Los complementarios (OPP. p. 706).

<sup>9</sup> "Sólo recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitados, sino para que las palabras creen representaciones", en Los complementarios (OPP. p. 695).

Respecto a las condiciones en que el poeta elabora su obra, recordemos la necesidad de intimidad: "Sólo el silencio, que es, como decía mi maestro, el aspecto sonoro de la nada, puede el

poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías. Por eso el poeta huye de todo guirigay y aborrece esas máquinas parlantes con que se pretende embargarnos en el poco silencio de que aún pudiéramos disponer." En Consejos, sentencias y donaires de Juan Mairena y de su maestro Abel Martín (OPP. p. 526).

Hago la advertencia de que tanto el intimismo como la carencia de 'recitabilidad' pública de sus poemas no implican que Antonio se abstuviera de escribir para el pueblo. Él quería plasmar en sus poemas 'hondos sentimientos' que en última instancia son de origen popular, pues es el pueblo quien enseña a sentir: "Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO", dice en Los complementarios (OPP. p. 714). Machado no sólo era consciente de que pueblo y sociedad influían en la forma en que el poeta percibe y vibra delante de la naturaleza, sino que aspiraba a expresar esos hondos sentimientos inspirados por el pueblo en un lenguaje popular, al alcance de todos: "Escribir para el pueblo —decía mi maestro— ;qué más quisiera yo! Deseo escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude... Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla", Cf. Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín (OPP. p. 528).

<sup>10</sup> Machado rehuye mezclarse en banquetes y describirse en comidas. Compartir el pan, en sus poesías, hubiera sido un magnífico signo de práctica de la amistad y de solidaridad con la gen-

te, pero nunca se valió de la imagen.

<sup>11</sup> Los poemas que Machado dedica a escritores se encuentran bajo el rubro genérico de "Elogios" en Campos de Castilla, y en CLXIV de Nuevas Canciones. Se menciona también a varios escritores en las dedicatorias que acompañan a ciertos poemas.

Leídas las dedicatorias, tanto las que quedan como las que desaparecieron, y fijando la atención en los poemas 'elogiosos', nos percatamos/<sup>de</sup>que generalmente Machado centra su preferencia en la obra literaria dejando en un segundo plano a las personas:

"Para el libro La casa de la primavera, de Gregorio Martínez Sierra (XVIII); "Al libro Castilla, del maestro "Azorín", con motivo del mismo" (CXLI); "A Juan Ramón Jiménez por su libro Platero y yo" (CXLI); "Flor de santidad, novela milenaria, por D. Ramón del Valle-Inclán" (CXLI); "A Juan Ramón Jiménez, por su libro Arias tristes" (CLII); "A Don Miguel de Unamuno, por su libro Vida de Don Quijote y Sancho" (CLI); "Al gigante ibérico Miguel de Unamuno, por quien la España actual alcanza proceridad en el mundo" (CLXII), etc.

<sup>12</sup> Oreste Macrì (1960, p. 3) sostiene que Machado escribió el poema hacia finales de 1912, ya que aparece por primera vez en Javier Valcarce, Poemas de la prosa, enero de 1913. Basado en la inconfiable Enciclopedia Espasa-Calpe, añade que J. Valcarce murió en 1918. En consecuencia Valcarce estaba vivo cuando Machado le dedicó este poema que plantea, entonces, múltiples dificultades de interpretación. La que intenta Oreste Macrì se me

antoja peregrina. Supone Macri que Machado consideraba vivo a Valcarce y piensa que el poema emprende una transformación del homenajeado. Machado cantaría a Valcarce convirtiéndolo en el personaje de uno de sus cuentos de Poemas de la Prosa. Se deben tener en cuenta, sin embargo, los indicios que hacen suponer que Valcarce era visto como un muerto. La idea de la muerte de Javier aparece varias veces: "el intermedio de tu primavera"; "En este día claro, en que descansa / tu carne de quimeras y amoríos". "Fraile viejo" en el poema, Machado aconseja a Valcarce a llevar la "veste dominical", a vestir "gala de fiesta" y "la blanca vestidura", y a ceñirse "la espada rutilante" para el "claro día en que el Señor pelea". ¿No equivalen estos consejos a una exhortación fúnebre para tomar parte en la gran batalla cósmica y escatológica cristiana?

Aunque puede extrañarnos que Machado haya dedicado un elogio mortuorio a un escritor vivo, el procedimiento literario no es ni original ni desconocido. Aún más, el propio Machado se había visto alabado en 1907, en "A Antonio Machado", donde Rubén Darío lo consideraba muerto. Esta 'oración' es evidentemente de carácter fúnebre, y Machado no hace más que imitar un procedimiento que Darío le había aplicado en estos términos:

Misterioso y silencioso  
iba una y otra vez.  
Su mirada era tan profunda  
que apenas se podía ver.  
Cuando hablaba tenía un dejo  
de timidez y de altivez.  
Y la luz de sus pensamientos

casi siempre se veía arder.  
Era luminoso y profundo  
como era hombre de buena fe.  
Fuera pastor de mil leones  
y de corderos a la vez.  
Conduciría tempestades  
o traería un panal de miel.  
Las maravillas de la vida  
y del amor y del placer,  
cantaba en versos profundos  
cuyo secreto era de él.  
Montado en un raro Pegaso,  
un día al imposible fue.  
Ruego por Antonio a mis dioses,  
ellos le salven siempre. Amén.

13 Alguna vez se preguntó nuestro poeta si él era clásico o romántico, y respondió que no sabía (XCVII). Quisiéramos creer en la ignorancia de Machado, si no tuviésemos otras fuentes que nos hacen pensar que su duda a ese respecto debe atribuirse al carácter retórico del poema señalado. Cuando describe en su "Proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la Lengua" (OPP. pp. 842-861) algunos elementos del romanticismo (Cf. p. 848, 856), emplea los mismos conceptos que ya había utilizado en su "Prólogo de la segunda edición de Soledades, galerías y otros poemas" (OPP. p. 48) para definir las ideas poéticas que lo habían conducido a escribir ese libro: "Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística". Es, sin embargo, en su obra donde debemos buscar la respuesta. Cuando se haga un balance objetivo de los elementos románticos y clásicos en su obra, veremos que el fiel se inclinará ligeramente hacia el la-

do romántico. Subjetivismo, individualismo, sueño, panteísmo, soledad, sentimentalismo, amor por lo viejo y decadente, medievalismo, etc. son elementos esenciales en su obra y característicos del romanticismo. Hay también, no lo olvidemos, elementos clásicos. José Luis Cano (1949, p. 665) habla atinadamente de "un romántico, un romántico contenido".

<sup>14</sup> Cf. Bartolomé Mostaza (1949, p. 625).

<sup>15</sup> Para ratificar la idea de que el alma es ausencia y distancia, debemos tener en cuenta que su Dios es el Dios de la distancia y la ausencia, y quien nos libera del mundo (CLXX). Su hermano, caracterizado por rasgos de sabiduría y madurez, "revela un alma casi ausente" (I); En primavera flota "ese aroma de ausencia" ... "que evoca los fantasmas" (VII). Los poemas CLXIX y CLXXV nos hablan de la ausencia, como una condición para el olvido y el amor:

"Distancia para el ojo —; Oh lueña nave! —,  
ausencia al corazón empedernido,  
y bálsamo suave  
con la miel del amor, sagrado olvido. (CLXXV)

Pareciera que la tarea del poeta consiste en olvidar, en ausentarse, borrar la imagen que los sentidos han grabado en el alma para que a partir de ese borrón o de esos "despojos del recuerdo" (CXXV) formemos otra imagen más auténtica, más espiritual y menos concreta del amigo:

"Un amor.....  
... ..  
... distancia y horizonte: ausencia  
que es alma, a nuestro modo le ofrecimos.

Recordemos que el tema de la ausencia viene íntimamente emparejado con el de la lejanía cuyo adjetivo es uno de los más utilizados por él. Machado ama la distancia y la imagen distante del amigo. No parece interesarle la persona histórica del amigo, sino la imagen que lleva en su alma. Al respecto me parece muy sugestivo lo que dice Gutiérrez-Girardot (1969 pp. 40-47).

<sup>16</sup> Cf. Segundo Serrano Poncela (1954 p. 37).

<sup>17</sup> Los lugares, en Soledades donde se emplea el pronombre 'yo' referido al poeta, son los siguientes: "Yo sé que tu claro cristal de alegría / ... / yo sé que es lejana la amargura mía / ... / Yo sé que tus espejos cantores" (VI); "Yo escucho los cantos" (VIII); "Yo voy soñando caminos / ... / Yo voy cantando, viajero..." (XI); "Yo iba haciendo mi camino, / ... / Yo caminaba cansado, / ... / (Yo pensaba: ¡el alma mía!) / ... / Yo, en la tarde polvorienta, / hacia la ciudad volvía" (XIII); "Yo meditaba absorto, devanando / los hilos del hastío y la tristeza, / ... / —Tal cuando yo era niño la soñaba—" (XIV); "Y yo sentí la espuela sonora de mi paso" (XVII); "Yo odio la alegría / por odio a la pena" (XLI); "Yo he seguido tus pasos en el viejo bosque" (XLII); "Yo abría las ventanas / de mi casa al viento..." (XLIII); "Yo no sé qué noble, / divino poeta," (XLVI); "¡yo alcanzaré mi juventud un día! (L); "Yo escucho los áureos consejos del vino / ... / Yo guardo, señora, en viejo salterio / ... / yo soy una sombra de viejos cantares, / ... / yo soy una sombra también del amor" (LII); "El amplio cuarto sombrío / donde yo empecé a soñar" (LV); "Yo no conozco el hada de mis sue-



ños" (XXXIV); "Y yo sentí el estupor / del alma cuando bosteza" (LVI); "Si yo fuera un poeta / galante, cantarí" (LXVII); "Yo, como Anacreonte, / quiero cantar reír y echar al viento" (LXXV); "—Si, yo era niño, y tú mi compañera." (LXXVII); "Yo te he visto, aspirando distraído", (LXXXI); "Y no es verdad, dolor, yo te conozco, / ... / así voy yo, borracho melancólico", (LXXVII); "Yo vi en las hojas temblando / ... / ... yo he maldecido / mi juventud sin amor". (LXXXV); "Yo conocí, siendo niño / la alegría de dar vueltas" (XCII); "... piano / que yo de niño escuchaba / soñando" (XCIII); "en el salón familiar / ... / en que yo empecé a soñar! / ... / yo sé que os habéis posado" (XLVIII); "yo haré un ramito blanco" (XL).

No pretendo fatigar al lector con la lectura de citas aparentemente ociosas. Mi intención es tomar de estos versos un muestreo objetivo —que no ha sido seleccionado arbitrariamente, pues 'yo' está en todo el libro— de la forma en que Machado se concebía a sí mismo. El poeta alude (recuerda) 6 veces a su niñez; 6 veces sueña o empieza a soñar; 10 veces utiliza verbos de acción intelectual: saber, pensar, conocer o meditar; 7 veces camina o vuelve; escucha 3 veces y canta otras tantas, finalmente ve 2 veces. El retrato es completo: Machado sueña, recuerda, conoce, sabe, escucha, mira, canta, camina. He ahí las acciones que Machado efectúa a lo largo de su obra. Por otra parte, excepto un caso, todos los verbos citados son de percepción sensible o intelectual. La acción a que se refieren no trasciende el sujeto, permanece en él. Así, vemos que Machado no construye ni transforma; no efectúa acciones que mueven o afec-

tan el mundo exterior. Él sueña, camina, recuerda, piensa, mira. En una palabra, no hace, contempla. Y contempla sobre todo su interior.

18 El recuento del adjetivo posesivo de la primera persona singular tampoco es ocioso. Nos permite tomar nota de los objetos que Machado consideraba suyos, de un uso casi exclusivo. "Mi corazón" aparece 18 veces; "mi sueño", 16; "mi alma", 5; "mi sombra", 4; "mi pena" o "mi dolor", 6 veces. Menos utilizados aparecen una o dos veces, "mi camino", "mis lágrimas", "mi cantar", "mi quimera". Este pequeño inventario puede completar el que hicimos en la nota anterior, en el sentido de que sus propiedades son más bien del orden interno y espiritual.

19 Es conveniente señalar una característica del estilo de Machado que nunca he visto mencionada y que me parece importante, por mostrar un espíritu entregado a una manera paradójica de mirar el mundo. Me refiero al uso de oxímoros. Aquí la copla presente es lejana, pero en otras partes la soledad es compañía; la fuente "de risas eternas" tiene "lágrimas viejas"; la ausencia acompaña; se ve la ilusión; se recuerda el olvido; se canta en silencio; "El silencio me respondió"; se escuchan sollozos rientes; el ojo ciego mira; tú soy yo, etc.

20 Cf. Prólogo a Soledades, escrito en 1917 (OPP. p. 47).

21 Más abajo estudiaremos este 'tú' referido a seres femeninos. Por el momento adelanto que sus rasgos fundamentales pueden resumirse en la casi total espiritualización de las mujeres y, aún más, a las cuales llega a comparar con la muerte.

22 Si nos detenemos extensamente a explicar cómo debe ser entendida esta solear, es porque existe un gran número de autores que quieren hallar en ella una prueba de la preocupación machadiana por el 'tú' referido a otra persona. Machado sería entonces un hombre que en su poesía se preocupaba por los demás. Nuestro poeta se interesaría por "lo eterno humano", y sería un gran filántropo que había afirmado: "un corazón solitario no es un corazón".

23 La afirmación machadiana de que tenía la "costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y no leer nada de cuanto había escrito, una vez dado a la imprenta", se encuentra en el Prólogo a las Páginas escogidas de 1917 (OPP. p. 45). Sus palabras han sido refutadas varias veces. De una a otra edición obviamente se aprecian 'correcciones' que contradicen al propio Machado. Dámaso Alonso (1949) ha sido el primero en advertir el fenómeno ¿Por qué Machado dijo que no se corregía? La respuesta, creo, se halla en lo que hemos establecido en la nota 1: el poeta sabía que Soledades de 1902 no se había ni vendido ni leído.

Sobre la reelaboración de un mismo material poético debemos escuchar la opinión de su hermano y amigo íntimo, Manuel, quien contaba a Luis Rosales (1949 p. 444) que Antonio "a veces redactaba de primera instancia, algunas de sus composiciones en diferentes formas métricas, dándoles, por tanto, también desarrollo distinto".

24 Quisiera desde ahora dejar asentado que la crítica textual

de la obra poética de Machado se encuentra todavía en fase poco alejada del establecimiento de la evolución, historia y fijación de los poemas. Rafael Gutiérrez-Girardot (1969, p. 11) nos advierte de la falta de ediciones críticas. A pesar de las publicaciones de las obras machadianas emprendidas por Aurora de Albornoz (1964) y por Oreste Macrì (1969), falta bastante por hacer.

Ya hemos indicado que Soledades sufrió una gran evolución. La primera edición de Campos de Castilla, de 1912, difiere notablemente de la incluida en 1917 en Poesías completas. En las ediciones actuales de ese libro, como la de la "Colección Austral" de Espasa-Calpe, aparecen incluso poemas escritos después de 1917 y publicados por primera vez en 1955, como el poema CXXVII bis. Sin el consentimiento del autor, el libro ha incrementado su volumen por obra de una mano —¿amiga o enemiga?— cuyos motivos y autoridad me son desconocidos. Otras colecciones de poemas, como los de guerra, no fueron publicados en vida del poeta aunque algunas de esas poesías ya habían salido a luz. Los poemas póstumos nos hacen dudar de la 'completa' autenticidad que se les otorga. Fueron ciertamente escritos por Machado, pero me extrañaría mucho que él los hubiera publicado tal como fueron dados a luz. En "Poesías de guerra", hay al menos una pieza que parece inconclusa: empieza en verso y termina en una prosa cuyo ritmo inicial supone la intención de completar toda la obra en verso. Por otra parte, si observamos atentamente el estudio de Dámaso Alonso (1949) y las variantes de los poemas que señalan Aurora de Albornoz y Oreste Macrì, veremos que Machado tenía un espíritu excesivamente perfeccionista y meticoloso, pues se corregía cambiando incluso preposiciones. Volvemos entonces a

dudar de la 'completa' autenticidad de ciertos poemas. Machado sólo habría publicado y aceptado como tal lo que hubiese considerado imposible de corregir. Es cierto que pensaba que la poesía, el arte, era un juego, pero en ese juego le iba la vida (CLXI-XCIX). Había que jugar limpio conforme a ciertas reglas. Era muy importante conocer la teoría y ponerla en práctica. Había que reflexionar durante mucho tiempo la jugada que se emprendía. De otra forma nadie se puede explicar por qué en Los complementarios (OPP. p. 695) opinaba que "toda composición requiere, por lo menos diez años para producirse". Queda en pie, por tercera vez, la objeción de la 'completa' autenticidad de ciertos poemas póstumos. Debo asentar que algunos de los ejemplos utilizados para probar que Machado se repetía casi literalmente, están tomados de publicaciones póstumas.

Sin embargo, creo tener razón al apoyarme en ellos y otorgarles una autenticidad completa. Las dos versiones que se hayan publicadas de un poema, permanecen registradas en la memoria. No es posible borrar una de ellas. La obra del artista es extraña al destino del poeta, se convierte en 'cosa' y adquiere existencia autónoma. Ahora bien, una obra literaria empieza a existir en el momento en que el papel empieza a llenarse de grafías, tachones, correcciones. Por ejemplo, "El sueño de los guantes negros" de Ramón López Velarde, obra póstuma e inacabada, ha cobrado gran reconocimiento en los lectores, a pesar de haberse encontrado con correcciones y blancos.

Cuando Machado emprende la segunda versión de un poema dado, se convierte en padre de hijos mellizos. Que haya favorecido

a uno de ellos con la publicación, no significa la inexistencia del desheredado. En última instancia, él es el responsable de la publicación de sus manuscritos. Cuando digo que dio a luz poemas idénticos, quiero decir que de él salieron ambos poemas y que la publicación, en vida del autor, es una característica secundaria a la obra misma. Ésta existe desde el momento en que ha sido escrita y leída, en primer término, por el autor.

25 La segunda versión de los sonetos mencionados apunta a elementos más concretos y específicos que la primera. Así, "he de volver a ver" de la primera versión cambia, en la segunda, por "a pisar volveré": ver es sustituido por pisar; la expresión "de la tierra mía" es relevada por la más explícita "de mi Andalucía"; "Agua clara de mi huerta umbría" logra otra expresión en "agua santa de la huerta mía", más simple y clara, pues es difícil aceptar constantemente las oposiciones mechadianas: agua clara y huerta umbría. Además, "he de volver a ver", de la primera, definitivamente suena mal al oído por la aliteración de 4 es de las cuales dos están acentuadas.

26 Machado que dedica ambos poemas "A Juan Ramón Jiménez", los sitúa en el mismo espacio —jardín— y en el mismo tiempo —noche—. En los dos jardines, se escuchan violines y ruiseñores; en uno, la brisa, en otro, una racha de viento, entran, junto con la inevitable fuente, a formar parte del poema; la luna igualmente ilumina los dos surtidores; con cierta nostalgia se hace mención del amor joven y ambos terminan con parecidas frases: "Y en todo el aire sólo el agua suena"; "sólo la fuente

se oía".

27 Me permito desviar la atención del lector para dar ejemplo de una imagen 15 veces repetida. Traslado los versos donde aparece la cigüeña en un contexto donde la primavera está presente:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.  
Girando en torno a la torre y al cascarón solitario,  
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno  
de nevascas y ventiscas los crudos soplos del invierno".  
(IX)

El aire está encantado.  
La blanca cigüeña  
dormita volando,  
y las golondrinas se cruzan...  
... ..  
La blanca cigüeña,  
como un garabato,  
tranquila y disforme, ¡tan disparatada!,  
sobre el campanario. (LXXVI)

Mirad: el arco de la vida traza  
el iris sobre el campo que verdea.  
... ..  
Ya sus hermosos nidos habitan las cigüeñas,  
y escriben en las torres sus blancos garabatos.  
Como esmeraldas lucen los musgos de las peñas. (CXII)

Ya están las zarzas floridas  
y los ciruelos blanquean;  
... ..  
y en los nidos, que coronan  
las torres de las iglesias,  
asoman los garabatos  
ganchudos de las cigüeñas (CXIV, OPP. p. 155)

Y era allí donde los padres  
veían en primavera

... ..

..., la cigüeña.

... ..

que enseñaba a sus hijuelos  
a usar de las alas lentas. (CXIV OPP. p. 165)

En una tarde de otoño.

... ..

..., y las cigüeñas  
de sus nidos de retamas,  
en torres y campanarios  
huyeron. (CXIV, OPP. p. 166)

Y pienso: Primavera...

... ..

Tendrán los campanarios de Soria sus cigüeñas. (CXVI)

¿Está la primavera  
vistiendo ya las ramas de los chopos

... ..

Por esos campanarios  
ya habrán ido llegando las cigüeñas. (CXXVI)

Cual torna la cigüeña al campanario. (CXXXI)

Acacias con jilgueros.

Cigüeñas en las torres. (CLVI-IV)

Ya habrá cigüeñas al sol, (CLVIII-II)

—¡Oh anchas torres con cigüeñas!— (CLXI-X)

y en este claro día  
hay ciruelos en flor y almendros rosados  
y torres con cigüeñas, (CLXIV, en "Bodas de Francisco  
Romero" OPP. p. 251)

¿Faltarán los lirios

a la primavera,

... ..



Nunca desdeñéis las cúpulas  
fatales, clásicas, bellas,

... ..

la torre con la cigüeña. (OPP. p. 669)

"en torre, torre, y torre, el garabato  
de la cigüeña!...

el sueño verde de la tierra mía". (OPP. p. 649)

Al transcribir estos textos, deseo probar que la cigüeña es, por una parte, símbolo de primavera, de fertilidad y de floración. Este signo de eclosión maternal —emblema de primavera— representa la repetición cíclica en el tiempo. Asimismo, cabe considerarla símbolo de pureza en la poesía de Machado: la cigüeña vuela en el cielo azul, junto a la torre de la iglesia y se posa en los campanarios. Se trata pues de la reunión simbólica de la fertilidad y de la pureza en un ave que, por lo demás es poco elegante, es disparatada, y carente de sensualidad. Podría equivaler a la mujer manchega. Tengo, por otra parte, la impresión que Machado ha querido oponer la cigüeña de la iglesia al cisne modernista.

28 Entre los muchos ejemplos que se pueden ofrecer, propongo tan solo cuatro, de repetición casi literal de expresiones: "por donde traza el Duero / su curva de ballesta / en torno a Soria" forma parte de los poemas CXIII-VII y CXXI; la expresión: "En es tos campos de la tierra mía" se encuentra en CXXV y en CXXI; "Soria es una barbacana / hacia Aragón, que tiene la Torre Castellana" de (XCVIII) varía en "las murallas viejas / de Soria-barbacana / hacia Aragón, en Castellana tierra— (CXIII); "de viento y luz la blanca vela henchida" se encuentra en un poema que se

refiere a su hermano (I), y en otro que dedica a Darío (CXLVII)

29 No resisto la tentación de colocar delante del lector una al lado de otra, partes de dos poemas que pueden testimoniar lo que estoy tratando ahora. Ambas partes parecen depender a su vez de una tercera poesía que contiene el mismo sentimiento poético.

LIV

XCIV

á la plaza sombría;  
re el día.  
nan lejos las campanas  
balcones y ventanas  
iluminan las vidrieras,  
reflejos mortecinos  
o huesos blanquecinos  
orrosas calaveras.

La tarde está cayendo frente a los caserones  
de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras  
con ecos mortecinos de sol. En los balcones  
hay formas que parecen confusas calaveras.  
La calma es infinita en la desierta plaza,

X

A la desierta plaza  
conduce un laberinto de callejas.  
A un lado, el viejo paredón sombrío  
de una ruinoso iglesia;  
a otro lado, las tapias blanquecinas  
de un huerto de cipreses y palmeras,  
y, frente a mí, la casa,  
y en la casa, la reja,  
ante el cristal que levemente empaña  
su figurilla plácida y risueña.

Recordemos también que LIV se intitula "Los sueños malos", mientras que XCIV se llamó "Pesadilla", título que se perdió en la edición de 1907.

30 Reproduzco los dos poemas para que se pueda apreciar su semejanza temática. La estructura formal también es parecida. Son poemas formados por heptasílabos combinados con endecasílabos con asonancia en a-a en los versos pares, divididos en cuartetos, como si fueran una especie de silvas arromanzadas.

XXVI

XXXI

figuras del atrio, más humildes  
un día y lejanas:  
ligos y harapientos  
de marmóreas gradas;  
arables ungidos  
ternidades santas,  
os que surgen de los mantos viejos hasta un rincón de piedra... Allí aparece  
las rotas capas!  
só por vuestro lado  
ilusión velada,  
la mañana luminosa y fría  
las horas más plácidas?...  
de la negra túnica, su mano  
una rosa blanca...

Crece en la plaza en sombra  
el musgo, y en la piedra vieja y santa  
de la iglesia. En el atrio hay un mendigo  
Más vieja que la iglesia tiene el alma.  
Sube muy lento, en las mañanas frías,  
por la marmórea grada,  
hasta un rincón de piedra... Allí aparece  
su mano seca entre la rota capa.  
Con las órbitas huecas de sus ojos  
ha visto cómo pasan  
las blancas sombras, en los claros días,  
las blancas sombras de las horas santas.

31 En su afán de hablarnos constantemente de sí mismo, nos dejó un retrato de su yo fundamental:

No está mal  
este yo fundamental,  
contingente y libre, a ratos,  
creativo, original;  
este yo que vive y siente  
dentro la carne mortal  
¡ay! por saltar impaciente  
las bardas de su corral (CXXVIII)

Me parece que este texto es muy significativo. En él Machado se

distancia de su 'yo', dando la impresión de que ese 'yo fundamental' es un extraño. En otra parte (CLXIX) nuestro escritor dialoga con su otro yo, pero esta vez se trata de su cuerpo juvenil:

Hoy, con la primavera,  
soñé que un fino cuerpo me seguía  
cual dócil sombra. Era  
mi cuerpo juvenil, el que subía  
de tres en tres peldaños la escalera.  
-Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario  
trocaba el hondo espejo  
por agria luz sobre un rincón de osario.)  
-¿Tú conmigo, rapaz?

- Contigo, viejo.

32 El alma —la casa interna— tiene un espejo al fondo, cuyo azogue lo pone el propio poeta para mirarse a sí mismo. Pero alguien quita ese azogue, de manera que por el cristal pasa la luz. E espejo refleja la ilusión...

Ya noto, al paso que me torno viejo,  
que en el inmenso espejo,  
donde orgulloso me miraba un día,  
era el azogue lo que yo ponía.  
Al espejo del fondo de mi casa  
una mano fatal  
va rayendo el azogue, y todo pasa  
por él como la luz por el cristal. (CXXXVI-XLIX)  
Y en vuestro sabio espejo —luz y olvido—  
algo seré también vuestra criatura. (CLXIV, OPP. p. 273)  
En el silencio turbio de mi espejo  
miro, en la risa de mi ajuar ya viejo,  
la grotesca ilusión. (OPP. p. 39)

33 Quizás esa falta de identidad de la persona se refleje también en un poema que puede tener diversos sentidos:

Tres veces dormí contigo,  
tres veces infiel me fuiste,  
morena, conmigo mismo. (OPP. p. 757)

34 Machado distingue muy bien entre eco y voz. El primero sería una palabra falsa, mentirosa y externa, mientras que la voz correspondería a una palabra verdadera, auténtica e interna:

"A distinguir me paro las voces de los ecos / y escucho solamente, entre las voces, una (XCVII); los europeos han de decir, cuando resurja la España ideal de Machado: "es voz, no es eco" (CXLV); a los poetas se les aconseja que acaben los ecos y empiecen las voces (CLXI-XXIX). Si sólo tiene eco el poeta, no podrá cantar:

Si hablo, suena  
mi propia voz como un eco,  
y está mi canto tan hueco  
que ya ni espanta mi pena. (OPP. p. 745)

La preocupación machadiana por saber si su voz era una voz auténtica o un eco, proviene de que, como buen romántico, pensaba que la poesía tenía que brotar de vivencias auténticas, de una pasión vivida realmente, de una emoción interna verdadera. El poeta que cantase sin amor, engolaría la voz:

Que apenas si de amor el ascua humea  
sabe el poeta que la voz engola  
y, barato cantor se pavonea  
con su pesar o enluta su víola;  
y que si amor da su destello, sola

la pura estrofa suena,  
fuente de monte, anónima y serena, (CLXXIV-VII)

35 Hablo de la "Noche oscura del alma" porque uno de los grandes maestros de nuestro escritor fue San Juan de la Cruz. Cuando habla en alguna ocasión de él, cita expresamente el poema señalado: "En San Juan de la Cruz —acaso el más hondo lírico español— la metáfora nunca aparece sino cuando el sentir reboza del cauce lógico, en momentos profundamente emotivos. Ejemplo:

En la noche dichosa..." (OPP. p. 709)

CAPITULO II

Se ha pensado frecuentemente <sup>(1)</sup> que la poesía de Machado, al menos la de sus primeros libros, los de mayor renombre, no toca temas de interés específicamente amoroso. La verdad es que aunque el amor heterosexual <sup>(2)</sup> no llegue a ser una de sus preocupaciones mayores, se puede desgajar y configurar a partir de pequeños indicadores una noción más o menos precisa de él.

Si es verdad que el poeta tenía que hablar de sus experiencias internas, de las reacciones del alma al contacto con el mundo exterior <sup>(3)</sup>, no sería entonces arriesgado suscribir que sólo vivió el amor en una profundidad espiritual tan honda, en una dimensión tan sutil que de ella, por tan delgada y transparente, no queda casi nada. Si por amor entendemos el conocimiento de un ser con el cual entramos en comunicación e intercambio de bienes corporales y espirituales, debemos entonces concluir que no conoció esta clase de amor, o al menos no lo plasmó así en sus textos poéticos. Tampoco hay indicaciones de una tumultuosa pasión, pues este tipo de amor también está descalificado en su poesía. Empecemos por ver cómo, a través de su obra poética, pueden encontrarse dos posiciones aparentemente contradictorias con respecto al amor. En el 'Retrato' que hace de sí mismo (XCVII), donde, a nuestro gusto, se muestra demasiado retórico <sup>(4)</sup>, después de haberse negado la condición de seductor, matiza su actitud amorosa diciendo:

mas recibí la flecha que me asignó Cupido  
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.



El hecho de considerarse como una negación de Bradomín, nos permite pensar que desechaba la idea donjuanesca del amor, no sólo en lo referente a la cantidad de relaciones amorosas, sino en lo que tiene de sensual y superficial. Lejos de él queda el amor seductor, el lascivo o el juguetón. Su sed no se apaga con el agua de esos ríos (5). Hondo y profundo, Machado buscará por otras vertientes más espirituales. Esto no significa necesariamente que fuera partidario del amor matrimonial, hogareño, sin sobresaltos y monótono, pero encendido en su cotidiana frecuencia (6). Lo cierto es que los versos citados un poco más arriba, abrigan dos afirmaciones. Por una parte Machado dice haber frecuentado un cierto tipo de amor; por la otra, ese tipo de amor ya está implícito y revela parte de su naturaleza. En efecto, el amor es como una flecha que se recibe. Punzante y aguda espina (XI), el amor causa dolor y hiere. Es el mal de amor (XXXIX, XCV) lo que expresa esa metáfora (7). Sin embargo, nuestra tarea, por ahora, radica en averiguar qué significa 'hospitalario', pues eso fue lo que él amó en las mujeres. Al respecto he encontrado dos soluciones.

Creo que sería una torpeza interpretar la palabra 'hospitalario' como un símbolo centrado exclusivamente en lo sexual, ya que casi toda su poesía está exenta de tales símbolos. Esta interpretación iría, sobre todo, en contra de su concepción idealista del amor y antidonjuanesca, como apuntábamos hace un momento. Podría sostenerse, menos desatinadamente, que 'hospitalario' se refiere al hospicio por excelencia; al seno materno. Según esta interpretación, Machado amó en la mujer lo que tiene de ma-

ternal. La mujer que es madre, acapara en ciertos momentos su atención y su amor. Hemos dicho que nuestra interpretación sería menos desatinada porque Antonio recuerda a su madre hasta por el perfume de la hierbabuena y de la albahaca (VII), e invoca la figura materna para sentirse protegido e iluminado:

¡Ah, volver a nacer, y andar camino,  
ya recobrada la perdida senda!  
Y volver a sentir en nuestra mano  
aquel latido de la mano buena  
de nuestra madre... Y caminar en sueños  
por amor de la mano que nos lleva. (LXXXVII)

Sabemos también que recurre, algunas veces, a la imagen protectora de la madre. Ya sea en la muerte (OPP. p. 650), ya sea en la oscuridad (CLVI-III), o en el viaje, la madre es quien cubre, "ceño sombrío" (8), al niño desprovisto y dormido bajo su sombra bienhechora:

La madre lleva a su niño  
dormido, sobre la falda. (CLVIII-X)

Se puede rastrear la imagen de madre y descubrir que está intermitentemente esparcida en algunos de sus poemas. Por ejemplo, en la mención de la niebla maternal (CXVIII). La niebla es envolvente, húmeda, tibia, otoñal, hace descansar como una madre. Debemos sin embargo tener en cuenta que él mira en el fondo de la mujer admirada un reflejo de su propia madre. "Don Antonio Machado, nos dice un amigo íntimo suyo, sólo tuvo en su vida un amor y una estimación profundos: su madre, y, como prolongación natural de ella, su esposa" (9). Únicamente se encuentra un poema que pueda confirmar esta opinión. En él sólo se

mencionan los ojos de la mujer idealizada, partes del cuerpo a las que se les atribuye mayor nobleza y pureza:

Si yo fuera un poeta  
galante, cantarí  
a vuestros ojos un cantar tan puro  
... ..  
todo el cantar sería:  
"Ya sé que no responden a mis ojos,  
que ven y no preguntan cuando miran,  
los vuestros claros; vuestros ojos tienen  
la buena luz tranquila,  
la buena luz del mundo en flor, que he visto  
desde los brazos de mi madre un día". (LXVII)

En el poema "Sueño infantil" (LXV) Machado se representa como un niño ("No eran mis cabellos / negros todavía") y el hada ahí mencionada adopta una actitud verdaderamente maternal: lo lleva en brazos, le da besos en la frente y, siendo de noche ("de mis sueños"), parece que lo acomoda en la cuna para que el niño Antonio pueda dormir y soñar. Entonces en aquella noche "de fiesta y de luna", "todos los amores / amor entreabría". En otro lugar, las hadas son casi un sinónimo de desvelo maternal:

La cuna, casi en sombra. El niño duerme.  
Dos hadas laboriosas lo acompañan,  
hilando de los sueños los sutiles  
copos en ruelas de marfil y plata (LXXXII)

En este sentido, parece ser que la idea de perfecta felicidad que el hombre puede imaginarse, se encuentra en la contemplación del cuadro que, evocando a los renacentistas de la Madonna con el niño, representa al hijo en manos de su madre. Al-

vargonzález piensa de esta forma:

Cuando en brazos de la madre  
vio la figura risueña  
del primer hijo, bruñida  
de rabio sol la cabeza,  
del niño que levantaba  
... ..  
él pensó que ser podría  
feliz el hombre en la tierra. (CXIV OPP. p. 165)

Sería suficiente la lectura de poemas como "Pascua de Resurrección" (CXII) y "La mujer manchega" (CXXXIV) para percatarse de que el tipo ideal de mujer machadiana corresponde al de la madre pura, trabajadora, hacendosa, toda volcada a la crianza de los hijos: "La mujer vigila, cose / y, a ratos, sonríe y canta. / —Hijos, ¿qué hacéis?" (CXIV, OPP. p. 152). (10) Esta opinión podrá encontrar otro punto de apoyo en la oposición que se registra entre 'España madre' y 'España madrastra' en XCVIII. La primera sería la España heroica, laboriosa, conquistadora, generosa, dominadora, mientras que la segunda sería la España decadente, derrotada, dominada, y avara. Finalmente, en esa colección de poemas que se intitula "Poesías de guerra", hallamos no sin desconcierto que la madre de los traidores, permaneciendo en su estado de santidad (Sonetos, VIII. OPP. p. 652), piensa y reza como una republicana. La madre, que "engendró en el amor", es santa porque pide a Dios, a la vez, justicia y misericordia para su hijo traidor. Conocida la preferencia machadiana por la República y sabiendo el desprecio que le provocaban las reacciones que para él debían morir ahorcados, el argu-

mento cobra mayor peso: la varona fuerte, la madre española sale incólume de odios guerreros y guarda un profundo equilibrio entre venganza y perdón. La considera santa porque en definitiva, piensa que todas las madres son buenas. En ella cristaliza el tipo de mujer perfecta. No puede existir madre mala. Parecería que su noción de madre entraña la de piedad, desvelo y pureza. Fatalmente nunca faltará "al llanto del niño / la ubre materna" (OPP. p. 699), porque "Siempre el ceño materno espía" (CLIII). La madre está lista a remover aun los peligros lejanos que pudiesen perjudicar al niño. Cuando algún mal se aproxima, ella salta del lecho, corre y actúa como loba "herida en las entrañas" con tal de salvar a su hijo (CLIII).

Hablando otra vez del poema tan maniqueo de Alvargonzález, quisiera señalar una contraposición muy significativa. Mientras la madre de la familia recibe un tratamiento benévolo, las nueras ven caer sobre sus figuras el desprecio del autor. La razón es obvia: son estériles. No hay salvación para ellas. En consecuencia "trajeron cizaña" (OPP. p. 151) al recinto hogareño, sin que el poema justifique en algún punto por qué o cómo fue que sembraron cizaña. Es más, estériles, las nueras son mujeres que nunca se lograron:

Los Alvargonzález moran  
con sus mujeres en ellas.  
A ambas parejas que hubieron,  
sin que lograrse pudieran (CXIV, OPP. p. 164)

En estos breves renglones, Machado revela tener una mentalidad en la que la mujer se 'logra', cumple su vocación y alcanza

su plena dimensión en la maternidad. Las mujeres estériles se malogran. Tenemos no obstante que matizar esta última afirmación. Es la esterilidad de la casada o la de la soltera —"la turbia soltería" (CLXIV OPP. p. 282)— la que atraería sobre sí la censura machadiana, y no la que está condicionada por la virginidad puesta al servicio de los hombres. Percibimos así la admiración por la mujer que al mismo tiempo posee cualidades maternales y virginales, y cuyo emblema más logrado y extendido se halla en la tradicional imagen de la virgen María.

Es incuestionable que, en las rápidas y poco frecuentes apariciones de mujeres en su obra, destacan dos figuras femeninas. Una de ellas corresponde a la maternal; la otra, a la virginal. Así, niñas, doncellas y vírgenes son también las figuras femeninas que aparecen en la poesía de Machado. Del inventario de la forma en que se proyectan los hombres hacia la mujer, podemos sacar la conclusión de que éstos sólo tienen ojos para las 'niñas' y las 'doncellas', palabra que indudablemente llevan en su carga léxica la connotación de virginidad. Alvargonzález "prendóse de una doncella" (CXIV); el criminal parricida "enamórose de una hermosa niña" (CVIII); Don Guido (CXXXIII) se casa "con una doncella"; nuestro poeta mira una doncellita en la fuente (XIX); en el amplio rectángulo de la plaza, habla un grupo de vírgenes risueñas (CLVI-IV); se aconseja a las doncellitas buscar el amor donde brota la fuente (CXII); en "Campos de Soria" (CXIII-V), "la niña piensa que en los verdes prados / ha de correr con otras doncellitas"; en otra parte el poeta dice: "la niña que yo quiero" (CX); Leonor, su esposa, es una niña (CXXIII) y finalmente, en

Nuevas Canciones abundan las niñas: "—Niña, me voy a la mar" (CLXIII); "Se llevó a una mocita por el negro encinar". Debemos pensar por otra parte que adjetiva todo un conjunto de seres con calificativos como puro, casto, limpio, virgen. De la mitología clásica utiliza sólo símbolos virginales y maternales. No menciona<sup>a</sup>/Venus, pero recuerda a la "virgen Scyla" (XVIII), interpela a Diana en un poema entero (XLII), y Atenea y Deméter aparecen como símbolo de la conjunción de fertilidad y virginidad en el poema CLIII. La virgen María adquiere para él la categoría de madre de pecadores (CVIII), es modelo de bondad (CLIV-III, y -IV), o simple motivo estético (CLXVI-IV). De ninguna forma quiero decir que Machado fuera devoto de la virgen María, pero sí que en su concepción de mujer ella representa un ideal para las mujeres, y objeto de amor para los hombres ¿No será por ello que ocasionalmente llame a Guiomar "Madona del Pilar"? (OPP. p. 759).

Sabemos que la virgen María reúne dos cualidades opuestas —virginidad y maternidad— que, gracias a la religión y al milagro, coinciden en una sola persona. Veamos un ejemplo de unión entre virgen y madre dentro de una atmósfera religiosa:

¡Frente a mí va una monjita  
tan bonita!  
... ..  
Y yo pienso: tú eres buena;  
porque diste tus amores  
a Jesús; porque no quieres  
ser madre de pecadores.  
Más tú eres

maternal,  
bendita entre las mujeres,  
madrecita virginal. (CX) (11)

Aunque en este poema existen dos planos —belleza y virginidad en el físico, maternidad sublimada, en el espiritual— debemos reconocer que resulta sorprendente encontrar en la obra de alguien que se ha llamado jacobino, a una madre virginal. No se trata sin embargo, de un caso enteramente aislado. En otro contexto, ya no religioso, Machado vuelve a repetir que su imagen ideal de mujer corresponde a la yuxtaposición de virgen y madre:

¿No es el Toboso patria de la mujer idea  
del corazón, engendro e imán de corazones,  
a quien varón no impregna y aún parirá varones? (CXXXIV)

En esa igualación que hace entre virginidad y maternidad no deberíamos soslayar el acercamiento establecido entre primavera y virginidad. La primavera, eclosión, vitalidad, resurrección cíclica y fertilidad, es también niña (OPP. p. 648), es mística (IX) y pura. En la primavera aparecen las fragancias vírgenes y "su veste blanca flota en el aire". Una lectura atenta de XLII nos sugiere que Diana y primavera —la primavera es una dea para Machado— son las dos faces de una misma imagen femenina que personifica la floración virginal de una naturaleza inmaculada. Su concepción de la mujer se relaciona, por cierto, con el simbolismo de la cigüeña, antes mencionado. En la imagen machadiana de la cigüeña se reúnen de manera emblemática primavera, fertilidad y pureza. Finalmente se aprecia que la fuente —vida— y las doncellas o niñas —virginidad— están circunscritas en una



misma atmósfera (CXII, LXVI, CLIX-XV):

¡Verdes jardincillos,  
claras plazoletas,  
fuente verdinosa  
donde el agua sueña,  
... ..  
Linda doncellita  
... ..  
Tú miras el aire  
de la tarde bella,  
mientras de agua clara  
el cántaro llenas. (XIX)

¿No resulta acaso interesante, por el simbolismo que puede sugerir, que la doncellita en cuestión llene el cántaro de agua clara? No importa cuál sea la respuesta, puesto que en el ámbito de esa fascinación por la virginidad, cabe fijar la atención en otro fenómeno importante. En los poemas dedicados a Leonor (CXVIII a CXXV), en Campos de Castilla, Machado se refiere a su esposa fallecida pocos meses antes de la publicación de la primera edición del libro como si fuese ella una virgen que lo guiara maternalmente por la blanca senda. En ningún momento nos sentimos presentes en el desarrollo y desenlace de un amor conyugal. En vano buscaremos un rasgo o un leve indicio que reflejen una relación erótica. Ella, ciertamente, era "lo que más quería" el poeta (CXIX), pero era "mi niña" (CX XIII). En la parte del poema que a continuación transcribo, he subrayado algunas palabras que parecen confirmar lo que estoy diciendo:

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. (CXXII)

Uno de esos extraordinarios poemitas que forman el primer "Proverbios y cantares" (CXXXVI) ofrece un rastro utilizable para llegar a interpretar otros poemas machadianos. El poema en cuestión (-XXV) corre en su parte esencial así: "Dante y yo... / trocamos... / el amor en teología". Aunque sólo en tres ocasiones menciona al florentino y a su obra (12), se puede hallar una determinante influencia de Dante. Se podría ver con cierta objetividad en ese trueque de amor por teología y en la presencia sutil de Dante, la causa por la cual aparece un tipo de personaje femenino más o menos inspirado en Beatriz. En los sueños de Machado ella es la conductora del poeta por la vereda blanca, de veste pura vestida, mujer idealizada más que mujer real:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...  
Era la buena voz, la voz querida.  
- Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...  
Llegó a mi corazón una caricia.  
- Contigo siempre... Y avancé en mi sueño  
por una larga, escueta galería,  
sintiendo el roce de la veste pura  
y el palpitar suave de la mano amiga. (LXIV)

No es éste el único caso en que una figura femenina identificada en la literatura se aparece en la poesía de Machado como mujer ideal y amable. Dulcinea, también inaccesible a su amante es para nuestro poeta modelo ideal de mujer (CXXXIV). A pesar de que él mismo advirtió a los poetas que deberían buscar en la vida sus temas y tratamientos poéticos, y no en la historia de la literatura, debemos reflexionar, sin embargo, un momento sobre lo que el propio Machado nos sugiere de las mujeres de sus poemas: acaso sólo sean una "quimera / soñada en las trovas de dulces cantores" (LII). Uno de esos cantores fue indudablemente G. A. Bécquer. Aquella mujer que le dice a Bécquer: "Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte", es la que aparece y desaparece en los poemas de Machado. Las mujeres de la poesía machadiana, más que reflejar personas, reproducen "personajes" literarios. Con lo dicho, quiero reafirmar la idea de que Leonor, mujer casada, de carne y hueso, es trasladada al texto poético no como una cónyuge, sino como un fantasma 'beatificado', distante, inalcanzable.

Arriba señalábamos —en la p.53— que Machado, de alguna manera, había frecuentado un cierto tipo de amor. Encontramos, sin embargo, en otra especie de confesión —de las que era muy devoto nuestro escritor—, una afirmación que parece contradecir lo que ya había él asentado:

Desdeñad lo que soy; de lo que he sido  
trazad con firme mano la figura:  
galán de amor soñado, amor fingido,  
por anhelo inventor de la aventura. (CLXIV OPP. p. 27

La contradicción no puede ser más aparente. Aunque en una parte Machado dice que amó lo que hay de hospitalario en las mujeres, en otra afirma que sus amores fueron fingidos, sueños, fantasías. Para empezar a resolver el dilema, hemos hablado de la idealización que hace Machado de la mujer en el sentido de que se la ama y menciona en tanto que recuerdo de una madre hospitalaria; en tanto que es objeto puro, intacto, sagrado y en tanto que es conductora y estereotipo literario. Este primer esbozo no es evidentemente satisfactorio para solucionar la contradicción. Nos vemos, pues, precisados a ahondar en su concepción del amor que, provisionalmente, bautizamos de idealista. Consiste esta noción en la imposibilidad de amar, en la irrealidad del amor, en lo fantasioso del querer a otra persona. La causa de la imposibilidad de amar se debe hallar en primerísimo lugar en la falta de objeto real del deseo amoroso, en la irrealidad de la amada. El apócrifo Abel Martín (CLXXV) se tomará el trabajo de darnos la clave que nos permitirá interpretar correctamente algunos poemas de Soledades donde aparece la imagen de una mujer, acaso amada, probablemente admirada, a veces sólo mencionada, pero seguramente deseada y presentada como modelo ideal para Machado. Es ideal, entre otras razones, por la carencia casi total de rasgos concretos. El poema de Abel Martín a que me refiero en su tercera parte se lee así:

Y vio la musa esquiva,  
de pie junto a su lecho, la enlutada,  
la dama de sus calles, fugitiva,  
la imposible al amor y siempre amada.

Díjole Abel: Señora,  
por ansia de tu cara descubierta,  
he pensado vivir hacia la aurora  
hasta sentir mi sangre yerta.  
Hoy sé que no eres tú quien yo creía;  
mas te quiero mirar y agradecerte  
lo mucho que me hiciste compañía  
con tu fino desdén.

Quiso la muerte  
sonreír a Martín, y no sabía. (OPP. p. 346)

Ahora bien, sabemos que en algunos poemas de Soledades se habla de una mujer siempre fugitiva y siempre cercana (XVI), con el rostro mal cubierto en negro manto (XVI, XXVI), que no faltará a la cita (XXXV), de rostro pálido (XXXVIII), misteriosa (XXIX), virgen (XVI, XXIX), que vive en un laberinto de calles morunas (LII), esquiva y compañera (XXIX, XVI), sin características corporales y que finalmente con un gran desdén nunca responde a las preguntas que le formula el poeta (XXIX, XXXIII, XXXVIII). Más tarde, en CLXIV (OPP. p. 286), al percatarse de que nunca le hablan las mujeres de sus poemas, parece exasperarse: "Responde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?". A propósito, resulta extraño que Machado encuentre respuesta en algunos de los objetos inanimados que interpela, mientras que las mujeres que interroga se muestran mudas. Bien, comparando la mujer de Abel Martín con las que aparecen en los poemas señalados de Soledades, encontramos un parecido extraordinario. Se trata de un único personaje que es simultáneamente la amada y la muerte, la musa y el desdén. ¿No es entonces un mero fantasma, una personificación, una

idealización creada de pies a cabeza? Es claro que en el mismo libro, Soledades, aparecen otras 'mujeres'. Ellas también son ficciones y no representan ni quieren representar a ninguna persona de carne y hueso. El mismo poeta nos hace pensar de esa forma cuando nos dice en varias ocasiones (XXVI, XLII, LII) que la mujer que esboza en esos poemas es una ilusión: "fugitiva ilusión"; "blanca químera". Machado está enamorado de sus ilusiones: "Dime, ilusión alegre / ¿dónde dejaste tu ilusión hermana, / ... / Yo la amé como a un sueño / de lirio en lontananza"; (OPP. p. 35). Crea sus fantasmas en la soledad (OPP. p. 34). Ídolos del poeta, esas formas confusas se disipan con la luz (OPP. p. 36).

Al crear una 'ilusión' que representa a la mujer supuestamente amada, Machado revela en su obra un tipo ideal de mujer, que al reunir ciertas cualidades femeninas, las simboliza. Sus mujeres son una ilusión, pero esa ilusión tiene ligeros rasgos que representan un símbolo. Creo que en distintas partes de su obra, la muerte <sup>(13)</sup>, la esperanza y el destino están simbolizados en la mujer.

Tomemos el destino como ejemplo de una idea que ha sido posiblemente simbolizado en el elemento femenino. Es cierto que a veces nos habla directamente del destino, pero casi siempre lo hace de paso y sin mayor detenimiento. En cambio, la constante presencia de las hadas, nos permite deducir que ellas simbolizan algo. Sabemos que hada proviene del plural de fatum, destino. Ahora bien, el destino en la tradición grecolatina podía representarse por las moiras o las parcas. Se trata de tres deidades hermanas de las cuales una devana, la otra hila y la última cor-

ta el filamento de la vida. Machado coincide con la tradición grecolatina al presentarnos hadas que hilan, pero difiere de ella en que sólo menciona a dos hermanas y nunca las califica de divinas. Las hadas hermanas machadianas hilan y entretajan con elementos opuestos: negro y blanco (XXXVIII); copo dorado y copo negro (CLXI-LXIV); guedejas blancas y vellones de oro junto al mechón de negra lana (CXIV OPP. p. 152). Tales oposiciones, ausentes de la tradición grecolatina, son elementos que representan los dos motores de la actividad humana: temor y esperanza (CLXI-LXIV). Para Machado las hadas habitan en los sueños (CXIV). Es más, hilan sueños (CLXI-LXIV, LXXXII) que han de convertirse en realidad. Cuando dejan de hilar el lino de los sueños, se seca la fuente y se marchita el huerto (LXIX), dando la impresión de que la vida se apaga. Ellas guían al poeta al jardín de las delicias (LXX), y se comportan con él de manera maternal (LXV, LXXXII). Machado no es un poeta grosero ni su poesía está nutrida de obviedades. Encrucijada donde convergen alusiones, ilusiones, símbolos, referencias biográficas y literarias, realidades y caminos de vario sentido, su escritura revela un espíritu fino, sutil y difícil de entender (14). Hablar de destino no es lo mismo que hablar de las temibles parcas y menos aún de las hadas. Machado matiza el destino. Su característica fuerza atropelladora ha quedado relegada a un segundo plano. Nuevamente, las hadas evocan cierto tipo de mujer juvenil, distante, sonriente, presta a desaparecer y dotada de un corazón bondadoso y maternal. Apenas cabe en Machado la posibilidad de un destino que acecha la conducta humana para cas-

tigar las transgresiones efectuadas contra el principio que rige la armonía cósmica. Machado piensa en un destino poco preocupado por la conducta moral, pero interesado en conocer aquello que no puede alterarse. Hay castigo purificador, pero el acento está puesto en la conducción hacia un futuro conocido. Las hadas anuncian y conducen al 'jardín' de las delicias. Al ser símbolos, las hadas representan una imagen femenina ideal. Se podría decir que la mujer ideal es la que se aproxima a la figura de 'hada', destino del hombre, conductora, maternal, lejana y transparente.

Ya sean mujeres simbólicas, ya sea una simple quimera ilusoria, las mujeres que llegan a acompañar a nuestro sevillano en sus poemas son etéreas, puras, intocables y desencarnadas. Pero sobre todo son ideales —suprema aspiración, objetivo vital— más que otra cosa, incluso más que símbolo, pues las compara con las estrellas:

Tu hermana es un lucero  
en el azul lejano (XL)

¡Oh dulce señora, más cándida y bella  
que la solitaria matutina estrella  
tan clara en el cielo! (LII)

No resulta gratuito afirmar que sus mujeres son ideales porque las compara con estrellas. En la pluma de Machado "estrella" quiere decir modelo, guía, ejemplo: "que la estrella / que nadie toca, guía. / ¿Quién navegó sin ella?" (CLXXV-I). Todo parece indicar que el comportamiento amoroso debe renunciar desde el momento de su nacimiento, a la realización de la unión



erótica. Para Machado, el objeto amoroso es una ilusión, un ideal, una estrella, nunca una persona. Lo mejor que puede su cedernos es imitar a Don Quijote y a los caballeros andantes que amaban a una dama inalcanzable e idealizada que era llevada en la mente como pendón, para que guiase como estrella que conduce al puerto, por la senda de la justicia. Dulcinea es...

y tú, la cerca y lejos, por el inmenso llano  
eterna compañera y estrella de Quijano  
lozana labradora, fincada en tus terrones. (CXXXIV)

La mujer —Dulcinea— vive su vida verdadera cuando su amante se inspira en ella para actuar de esta o aquella forma. Ella, su persona, no cuenta en sí misma. Lo que vale es el efecto que produce en el poeta andante. Así, en el nivel emotivo y erótico, nuestro poeta se deja guiar efectivamente por una estrella que, al ser inalcanzable, vuelve fantasiosa la relación erótica.

Pero lo más curioso del proceso de idealización de la mujer radica en la reincidencia del tratamiento cuando se habla de la mujer que acaso mereciera palabras más realistas. Hablo de Guiomar. Ahora tenemos al alcance de las manos fragmentos de cartas que Antonio dirigió a quien con toda justicia debemos llamar Guiomar (15). Sabemos por ellas que entre destinataria y autor se desarrolló un amor ferviente que alcanzó profundos grados de intimidad. Guiomar estaba casada y las buenas costumbres imponían una pesada cuota de discreción y recato. Machado, por su parte, alimentó el equívoco porque había hecho público el juramento de amor eterno a la difunta Leonor. Acaso debi

do al remordimiento de haber quebrantado ese juramento escribió ese soneto que empieza: "¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!" (CLXV-III). El secreto amor a Guiomar y el seudónimo de la amada condujeron a muchos críticos a pensar que Guiomar era un ente creado e imaginado totalmente por nuestro poeta. El caso es que Guiomar existió y sostuvo relaciones amorosas con Machado, pero he aquí que ella pasa al texto poético por una aduana que retiene su carta de identidad, de realidad y corporeidad. Ella se pasará por las últimas poesías de Machado sin ninguna seña que permita identificarla. Solamente la conocemos como un nombre y como una mera invención:

Guiomar, Guiomar,  
mírame en ti castigado:  
reo de haberte creado,  
ya no te puedo olvidar. (CLXXIV-I)

La poesía de Machado no permite la entrada a mujeres reales. La amada es ficción, fantasía creada por aquello que se llama sueño. El sueño es una actividad cuyo objetivo es desmaterializar e idealizar las cosas transportándolas a un mundo tan estático como el de las ideas. Aún antes de que Machado conociese a Guiomar, la mujer y el amor eran sueños, <sup>(16)</sup> como lo pueden atestiguar estos versos de Campos de Castilla:

Pero el niño se hizo mozo  
y el mozo tuvo un amor,  
y a su amada le decía:  
¿Tú eres de verdad o no?  
Cuando el mozo se hizo viejo  
pensaba: Todo es soñar. (CXXXVII-I)

Leamos ahora otros versos dedicados a Guiomar:

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. (CLXXIV—II)

El principio metafísico que pone en juego Machado aquí —difícilmente sostenible—, es la negación de la otredad en el amor, el destierro del otro, del amado, del mundo erótico. "El objeto erótico, última instancia de la objetividad, es también, en el plano inferior del amor, proyección subjetiva" (OPP. p. 302). En tanto que ser humano tampoco existe el ser amado porque "Abel Martín no ha superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo, considera toda objetividad propiamente dicha como una apariencia, un vario espejismo y una varia proyección ilusoria del sujeto fuera de sí mismo" (OPP. p. 305). En un panteísmo donde "todo es por y en el sujeto", donde "todo es actividad consciente, y para la conciencia integral nada es que no sea la conciencia misma", donde "sólo lo absoluto puede tener existencia y todo lo existente es absolutamente en el sujeto consciente", no puede existir el amor. En la metafísica subjetiva de Machado fracasa el amor. "El amor, como tal, no encuentra objeto; dicho líricamente: la amada es imposible" (OPP. p. 306).

Sin embargo no todo ser humano apega su conducta a las ideas

metafísicas que profesa. Si metafísicamente es imposible el amor, debemos preguntarnos si era posible el amor como vivencia psicológica y cuáles serían sus etapas y fenómenos concomitantes. Pero para Machado parece que tampoco existe el amor desde el punto de vista psicológico: hay engaño colorido, representación falsa. Cuando amamos nos amamos a nosotros mismos. Heterogéneos, divididos, el amor nos hace tomar conciencia del desdoblamiento de nuestro yo. Nunca amamos a otra persona, sino la idea de mujer que anteriormente teníamos. Amamos nuestra idea femenina de nosotros mismos. Amamos aquello que resultaría de la pregunta hipotética que indagase cómo sería la mujer ideal que en definitiva está y es nosotros. Recordemos que el verdadero ser amado está representado y se presenta en el espejo interno. Así, Machado dice a Guiomar: "Te pintaré solitaria / ... / en el fondo de un espejo, / viva y quieta" (CLXXIV—V); y a la mujer a quien envía su retrato le dice: "Pero si os place amar a vuestro poeta, / ... / Y en vuestro sabio espejo —luz y olvido— / algo seré también vuestra criatura" (CLXIV, OPP. p. 273). La amada es, en cierta medida, nuestra imagen reflejada en el espejo que somos nosotros mismos. Al comentar una frase poética de Abel Martín, afirma: "El espejo de amor se quebraría... Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podrá reflejar su propia imagen" (OPP. p. 300). Acabado el amor, se acaba la imagen reflejada: "Roto en tu espejo tu mejor idilio" (OPP. p. 27). No se puede, pues, percibir objetivamente a la amada, sino que la vemos a través de nuestra propia imagen. De ahí que Machado hable de narcisismo y de

onanismo con alguna frecuencia. "El harén mental del hombre moderno —en España, si existe—, (es) marcadamente onanista"; "Que fue Abel Martín hombre mujeriego lo sabemos y, acaso, onanista". Incluso se ha hablado de un "onanismo trascendental" (17) en esta "la más alta poesía del siglo XX". No se trata del acto masturbatorio que se complace en el cuerpo propio, sino del amor a nosotros mismos, en tanto que sólo amamos en la amada nuestra propia idea de mujer. Incluso el coito mismo es producto en una gran parte de nuestra imaginación: "La imaginación pone mucho más en el coito humano que el mero contacto de los cuerpos" (OPP. p. 302).

Trataré ahora de dilucidar cómo se realiza para Machado el amor cotidiano. "La amada acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio" (OPP. p. 297). La amada nos acompaña al principio porque es una idea. Esta mujer ideal, supongo, la concibe Machado a partir de las primeras percepciones o 'recuerdos' de nuestra madre, como ya se vio más arriba. Recordemos que una madre, ideal de mujer, es intocable, y carece acaso de atracción sexual para el hijo: la mujer ideal debe ser pura, 'niña', 'doncella' según Machado. Tenemos pues una idea de mujer. En nuestras relaciones eróticas, lo que hacemos es acercarnos a un cuerpo femenino que revestimos con esa idea. Lo que amamos no es la mujer sexuada, de carne y hueso que tenemos junto a nosotros, sino la quimera que ha formado nuestra mente infantil y que nuestra edad erótica, recordándola, ha colocado entre el ser

supuestamente amado y nosotros. Al besar, besaríamos nuestro re flejo, nuestro otro yo, pero no a una mujer. Nuestra idea de mujer prevalece sobre la mujer objetiva. La mujer, como el prójimo en general, es una imagen reflejada de nosotros mismos. "La mujer es el anverso del ser" (OPP. p. 395). Al conocer nuestra imagen de mujer, nos conocemos a nosotros mismos, nuestra concepción ideal de mujer, es el inicio del proceso amoroso.

La mujer en sí, su corporeidad y materialidad, su persona, nos separa de esa idealización. Y viceversa, la idealización bloquea y borra la imagen percibida de la mujer real. Mientras más lejana se encuentra la mujer real, mejor podemos amarla en lo que tiene de quimérica. La presencia de la mujer real, pseudoamada, interfiere la imagen ideal, opaca su espiritualización: "La ausencia tiene también su encanto, porque, al fin, es un dolor que se espiritualiza con el recuerdo de la presencia". Recordemos que la mujer debe ser una estrella lejana, una Beatriz, una virgen María. Si el cuerpo humano está en litigio con el espíritu y éste confisca el valor supremo en las relaciones, cabe suponer que en el fondo hay una convicción misogénica. Ignoro si invado los límites de la temeridad, pero creo que subyace en Machado la convicción de que la mujer real es sucia, es tentadora, sensual y desencamina al hombre de sus altos propósitos (18). Ella sólo es amable cuando se idealiza, cuando se le quita cuer po y presencia, cuando se convierte en sueño, en estatua de cera, o de mármol, cuando está paralizada, fijada de una vez por todas, "cuajadita de frío" o "figura de cera" (CLXXII-XI).

Hemos dicho que, en un primer momento, la amada nos acompaña como una ausencia y que, en un segundo tiempo encontramos una mujer real, que hemos arropado con una idea. Pero el amor se realiza plenamente cuando nos separamos de esa mujer para poder amarla como recuerdo, como distancia. El recuerdo machadiano, sin embargo, no es ni quiere ser objetivo. Para recordar es preciso haber olvidado, pero si hemos olvidado ¿cómo sabemos que 'recordamos' a la mujer real con la que convivimos?. Pareciera que hay una paradoja en la expresión: "te quiero para olvidarte, / para quererte te olvido" (CLXXIV-III), porque el olvido es carencia total de capacidad de identificación. Y en Machado así sucede. La paradoja se resuelve entonces diciendo que lo que se recuerda es una posibilidad del pasado, no el pasado mismo. Recordamos un 'futurible'. Y amamos una posible amada que pudo haber existido en un mundo irreal, pero que no existió en la realidad.

Entre el primer momento del amor y el último, ambos unitivos, habría un movimiento pendular: los amantes se acercan en tanto que almas ilusionadas y se rechazan en tanto que cuerpos que no corresponden a la ilusión o idea prefabricada. El conflicto suscitado entre mujer idealizada y mujer real produciría un movimiento de atracción y repulsión:

Así un imán que, al atraer, repele  
(¡oh claros ojos de mirar furtivo!),  
amor que asombra, aguija, halaga y duele  
y más se ofrece cuanto más esquivo. (OPP. p. 300)

De ello resulta que en el espacio real y conmensurable, los

amantes no pueden acompañarse. Ahí permanece infranqueable la soledad de ambos. Esferas celestes, la soledad de los amantes queda intacta, inviolada:

...: No puede ser  
amor de tanta fortuna:  
dos soledades en una,  
ni aun de varón y mujer (CLXXIII-II)  
... .. y compañía  
tuvo el hombre en la ausencia de su amada (CLXVII, p.311)  
Acaso a ti mi ausencia te acompaña (OPP. p. 651).

Sin embargo, en el jardín ilusorio de las delicias, en el espacio creado por el sueño, donde la fantasía pondría todos los elementos decorativos —sacándolos de un deseo soteriológico—, sí es posible el encuentro entre los amantes y la consumación de la compañía:

En un jardín te he soñado,  
alto, Guiomar, ...  
... ..  
En ese jardín, Guiomar,  
el mutuo jardín que inventan  
dos corazones al par,  
se fundan y complementan  
nuestras horas. (CLXXIII-II)

Porque piensa que ama, Machado canta, a medio tono, a la mujer, y lo mejor que puede decir de ella es que no existe. Para él, ella es pura idealización en tanto que objeto amado. En este sentido, es coherente y lógica la carencia casi total de corporeidad en las mujeres de sus poemas. Del vocabulario suyo,



están ausentes las palabras que designan partes del cuerpo femenino, así como las que se refieren al contacto entre hombre y mujer. El roce, el tacto, la posesión o la lucha erótica desaparecen por completo. Por otra parte, en los nichos de aquello que él llama su 'retablo', abundan las hadas (XXXIV, LXV, LXIX, LXX, LXXXII), las mujeres de pura veste blanca (X, XII, LXIV), las niñas, las doncellitas, las vírgenes y los fantasmas (XXX, XXV, XXXVII). En su obra aparecen las "nebulosas amadas", todas ellas dentro de un "templo" o en "galerías" que el mismo Machado se aboca a calificar de "encantado" y "mago", producto de una ilusión, de una quimera (XXII, XXXVI, L, LII, XLIII). Ese mundo mágico y encantado no es otra cosa que la duplicación del mundo físico en la esfera del de las ideas.

Es quizás de la desigualdad que existe entre la mujer ideal y la mujer real de donde podría surgir su noción de que el amor es doloroso. El amor nos invita engañosamente a romper la soledad en que nos hallamos al principio. Pero su incitación es un fraude. Al final del camino estrecho por donde nos introduce con halagos, encontramos sólo nuestra imagen desolada y solitaria, reflejada en el espejo de nuestra conciencia. Es justamente en el momento en que siente haber alcanzado a la amada cuando invade a Machado un sentimiento agudo de soledad:

¿No ves, Leonor, los álamos del río  
con sus ramajes yertos?  
Mira el Moncayo azul y blanco; dame  
tu mano y paseemos.  
Por estos campos de la tierra mía,

bordados de olivares polvorientos,  
voy caminando solo,  
triste, cansado, pensativo y viejo. (CXXI)

Cabe sin embargo otra explicación que puede aclarar por qué Machado se duele del amor. Él pensaba que el amor debía ser apasionada locura, incendio total que no deja ni siquiera cenizas de la combustión que produce. "En amor locura es lo sensato" (CLXV-V) y "A las palabras de amor / les sienta bien su poquito / de exageración" (CLIX-XI). En el soneto V de CLXV nos aconseja asumir una actitud 'loca' cuando se deba tomar una decisión erótica. El poema, empero, es engañoso; se podría pensar que el poeta, basado en la experiencia propia, nos propone seguir sus huellas, amando totalmente, como si él hubiera hallado calor en la presencia de la amada. La lectura debe ser distinta. "Sombra del amor" (LII), Machado, porque no supo amar, nos está sugiriendo no seguir sus pasos y actuar de manera diferente a la suya: "Yo he maldecido / mi juventud sin amor" (LXXXV); "Hay amores extraños en la historia, / de mi largo camino sin amores" (OPP. p. 32).<sup>(19)</sup> Porque no se trata de un gusto por lo bonito, por el poema bien hecho, sino de una constante de su obra, debemos tomar en serio a Machado cuando canta con cierta melancolía que logró arrancarse "la espina de una pasión" (XI) y que, aunque quiso sentirla de nuevo clavada en su corazón, nunca lo logró: "Este amor que quiere ser / acaso pronto será; / pero ¿Cuándo ha de volver / lo que acaba de pasar?" (LVII). Así pues, en la segunda versión del soneto señalado, se nos aconsejaría que nos entreguemos indefensos, con las manos atadas, al ciego



amor para que no nos pase lo que a él le sucede:

Con negra llave el aposento frío  
de su cuarto abrirá. Oh, desierta cama  
y turbio espejo. ¡Y corazón vacío! (OPP. p. 731)

En definitiva, Machado no encontró compañía en la amada porque sus ideas —y acaso su vida— lo obligaron a idealizarla, a transportarla a un mundo inaccesible. Ante su soledad, ante su fracaso amoroso, querrá renunciar a sus ideas para poder amar como lo hace la gente del pueblo:

¡Ay, quién fuera pueblo  
una vez no más!  
Y una vez —¿quién lo sabría?—  
curar esta soledad  
entre los muchos amantes  
como a las verbenas van  
... ..  
con el sueño de una  
vida elemental. (OPP. p. 750)

NOTAS AL 2o. CAPITULO

<sup>1</sup> Cf. Ramón de Zubiría (1956, pp. 113-152). En el capítulo dedicado al tema del amor, Zubiría se basa fundamentalmente en la prosa para exponer las ideas de Machado sobre el amor y las extiende a la poesía. Este método, además de ser anacrónico —pues la prosa corresponde a una etapa posterior al de la poesía—, traiciona el título de la obra del propio Zubiría.

<sup>2</sup> Hablo de amor heterosexual en contraposición al amor casi pan-teísta por la naturaleza. Curiosamente Machado estaba habituado a establecer, literariamente hablando, relaciones amorosas con las cosas y rara vez con las personas. La insistencia de su estilo por aplicar el verbo amar, y sus participios, a objetos y no a personas, lo denuncian: "¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja, /... / dime si sabes, vieja amada, dime /... / Dije a la noche: Amada mentirosa" (XXXVII); "Leyendo un claro día / mis bien amados versos" (LXI); "Te he visto, por el parque ceniciento / que los poetas aman" (LXXXI); "mi juventud bien amada" (XCV); "¡Oh soledad, mi sola compañía, /... / sino el misterio de tu voz amante" (CLXIV, OPP. p. 286); "Hay amores extraños en la historia, / de mi largo camino sin amores, / y el mayor es la fuente" (OPP. p. 32); "Y el solo amado enjambre de mis sueños, / que labra miel al corazón sombrío" (OPP. p. 26); "La hermosa luna, amada del poeta" (CII); "Feliz vivió Alvargonzález / en el amor de su tierra" (CXIV OPP. p. 150). Recordemos, en fin, la gran admiración y el profundo deseo que siente Machado de comunicarse con la naturaleza florida y primaveral. Es a ella a

quien pide confianza, paz, alegría y olvido (CXXIV). Para mantener un justo equilibrio debemos añadir que se llama también amada a alguien que no siempre se identifica con una persona en concreto, pero que tiene rasgos de mujer. Se trata de la muerte, la musa o la soledad, como sería el caso de los personajes femeninos de XII y CLXXV-III. Los poemas XLIX y CLXII, que guardan gran parentesco entre sí, mencionan a mujeres amadas, pero a quienes la muerte ya les ha cegado la vida. Cuando no se habla de la amada muerta, es porque la amada parece ser un sueño:

En sueños se veía  
reclinado en el pecho de su amada.  
Gritó, en sueños: "¡Despierta, amada mía!"  
Y él fue quien despertó; porque tenía  
su propio corazón por almohada. (OPP. p. 306)

<sup>3</sup> Para Machado el mensaje poético debía basarse en "una honda palpitación del espíritu", en "lo que pone el alma... con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo" (OPP. p. 47).

<sup>4</sup> El poema me parece retórico porque quiere ser el resultado de un esfuerzo voluntarioso por crear la contrapartida del que escribió Manuel Machado en su poema "Adelfas", de Alma en 1901.

<sup>5</sup> Machado relaciona varias veces al amor, la oposición agua-sed:

¡Ay del que llega sediendo  
a ver el agua correr,  
y dice: la sed que siento  
no me la calma el beber! (XXXIX)

A pesar del aparente carácter gnómico, sentencioso, abstracto y universalista que puede tener todo el poema que contiene estos versos, creo que su análisis detenido nos dirá que la sed de que habla es la sed de amor. Se trata de uno de los poemas de Soledades que tiene mayor número de vocablos y referencias al amor. Si me fuese permitido parafrasear los versos citados, para exponer el sentido que les doy, diría: ¡Ay de mí, que veo la posibilidad de amar y al mismo tiempo la rechazo, porque el amor humano no me puede saciar el deseo metafísico que me acicatea! Es de notar que también en prosa, amor y sed tienen un mismo significado: "Podemos llamar romántico ese amor que se define a sí mismo como sed insaciable, como sed del agua que nunca mojará nuestros labios" (OPP. p. 838).

En otro poema anterior, ya había referido el agua y la sed a la mujer buscada, acaso símbolo de la muerte:

- ¿Eres la sed o el agua en mi camino?  
Dime, virgen esquiva y compañera. (XXIX)

Machado "supo cuánto es la vida hecha de sed y dolor" (XVIII) y la fuente del poema VI le recuerda que: "tus labios que ardían; / la sed que ahora tienen, entonces tenían". La sed, pues, es una sed de amor:

Dí; ¿por qué acequia escondida,  
agua, vienes hasta mí,  
manantial de nueva vida  
de donde nunca bebí? (LIX)

Pero Machado no bebió en el amor. Alguna vez dirá. "De tu

mirar de sombra / quiero llenar mi vaso" (XL). Y parece que si de algo llenó su vaso fue justamente de sombras, porque el amor fue una sombra para él. Él mismo fue una sombra del amor (LII) y en realidad nunca se abrevó del amor:

Crear fiestas de amores  
en nuestro amor pensamos,  
... ..  
porque en las bacanales de la vida  
vacías nuestras copas conservamos,  
... ..  
Nosotros exprimimos  
la penumbra de un sueño en nuestro vaso... (XXVIII)

Si consideramos la "Muerte de Abel Martín" como una visión premonitoria de su propia muerte, debemos tener en cuenta que

Luego llevó, sereno,  
el limpio vaso, hasta su boca fría,  
de pura sombra —¡oh pura sombra!— lleno. (CLXXV-V)

Si el amor es una sed, Machado quedó sediento siempre pues sólo bebió sombras.

<sup>6</sup> El poema "Bodas de Francisco Romero", (CLXIV, OPP. p. 281-2), bien puede ser un epitalamio. Pensemos que no es él quien se casa. Por los símbolos, sugerencias y referencias empleados ahí, estamos convencidos/<sup>de</sup>que para él, ni el matrimonio ni las nupcias comportaban en su esencia una actividad específicamente erótica. La mención de la lectura de la Epístola de San Pablo en la liturgia de los esponsales es reveladora. En efecto, la Iglesia católica acostumbra en tales circunstancias leer la Epístola a los efesios en el Cap. V, vrs. 23 y sgs: "Maridos, amad a vuestras

mujeres como Cristo amó a su Iglesia". Se trataría de un amor contaminado de ideas místicas. La exhortación a cantar con el poeta el Gaudeamus, de profundos ecos litúrgicos, vuelve a sumergir el poema citado en un ambiente religioso. En fin, los novios sabrán ahora "cuántos / son minutos de paz, si el ahora vierte / su eternidad menuda grano a grano". No deseo dar la impresión de sostener que el matrimonio no implicaría para Machado el amor erótico entre los desposados. Solamente hago notar que en el poema no aparece en primera fila. Por otra parte también es significativo que las bodas están insertadas en un marco de primaveral florecimiento: "Y en este claro día / hay ciruelos en flor y almendros rosados / y torres con cigüeñas", etc. Las bodas serían el instrumento para que el nivel humano, la ley de la naturaleza cíclica se cumpliera. No es tanto el amor carnal lo que canta Machado en ese poema, sino la religiosidad de un rito que obedece al ciclo ineludible de la fertilidad primaveral.

<sup>7</sup> Para ver más ejemplos de la idea amor-flecha, véanse los poemas (CLXIV-I, II OPP. p. 271-72), XLII, CLXVII (OPP. p. 300):

"Nel mezzo del camin pasome el pecho  
la flecha de un amor intempestivo.

El V soneto de CLXV menciona también la misma imagen. Mucha agua puede arrastrar esta imagen clásica del amor-flecha. Encierra la implícita noción de dolor que causa la flecha, y sugiere el desenlace fatal que provocaría su herida. El esquema completo podría ser el siguiente: el amor es como una flecha que produce



dolor y acaso la muerte en quien la recibe. Así, amor y muerte tienden a emparentarse. Aunque en "Cante hondo" (XIV), la muerte y el amor están vinculados, debemos pensar que se trata de una cita que no asume del todo Machado. Pero se deduce que el amor y la muerte de uno de los amantes son inseparables, de la lectura de los poemas donde se menciona el deceso de algunos de ellos (Cf. XLIX, CLXII). Consideremos también que Leonor no emerge de las poesías de Antonio hasta el momento en que se nos comunica que está muerta. Las hermanitas del poema XXXVIII aparecen como el recuerdo que se tiene de los muertos. A la mujer muerta, el poeta "besar quisiera la amarga, / amarga flor de tus labios" (XVI), como si se tratase de una amada fallecida. El jinete de "El amor y la sierra" (CLXIV OPP. p. 273) vio el rostro de su amada e invoca la muerte.

Hay, pues, un amplio margen de probabilidad para sostener que el núcleo de la idea del amor está formado por la noción de destrucción. El amor destruye porque, siendo flecha, es también una llama que consume a los amantes, los mata:

... Y era Amor, como roja llama..." (XIV)

Ese que el pecho esquivaba al niño ciego,  
y blasfemó del fuego de la vida. (CLXV-V)

Aquel amor de fuego era por ti y contigo (CXXIV)

Con el incendio de un amor, prendido  
al turbio sueño de esperanza y miedo,  
yo voy hacia la mar, hacia el olvido. (CLXIV, Sueños  
dialogados, III OPP. p. 285)

El amor es doloroso y mata, pero sólo a uno de los amantes.

No se asumió pues totalmente la noción romántica en que la muerte sería el supremo punto de incidencia de los amantes. En Machado, la muerte de uno de los amantes parece condicionar el amor del sobreviviente. La muerte permitiría la distancia y la ausencia necesarias para que el adolorido amante llevase en el alma la imagen del fallecido. La muerte de la amada hace posible buscar indefinida e infinitamente lo perdido. Ese deseo de buscar lo inalcanzable y lo remoto, y ese afán por crear una imagen ideal de la amada muerta y llevarla en el alma, serían la esencia del amor adolorido.

<sup>8</sup> El ceño sombrío y las arrugas en la frente son signos, reiterados, de una gran sabiduría y de un espíritu vigilante: "Poeta, que declares arrugas en tu frente" (CXLI X); Unamuno "quiere enseñar el ceño de la duda" (CLI); "Mas siempre el ceño maternal espía" (CLIII). Machado bendice a España, idealmente resurgida, si refleja "un ceño que medita" (CXLV).

<sup>9</sup> Cf. Manuel Cardenal de Iracheta, 1949, p. 302.

<sup>10</sup> No solamente en poesía, sino también en prosa, Machado piensa que el verdadero papel de la mujer es el maternal, cerca de los hijos: "Donde la mujer suele estar, como en España —decía Juan de Mairena—, en su puesto, es decir, en su casa, cerca del fogón y consagrada al cuidado de sus hijos, es ella la que casi siempre domina, hasta imprimir el sello de su voluntad a la sociedad entera" (OPP. p. 408-409).

<sup>11</sup> Con el epígrafe "Ofelia, vete a un convento" de Shakespeare,

Machado escribe un poema llamado "Soledades" en 1909 que incluye como parte esencial de CX. en Campos de Castilla (1912). El hecho que haya insertado "Soledades" en CX es ejemplo de la falta de unidad que se observan en algunos de sus poemas. En ocasiones Machado escribía poemas distintos que después reunía en uno solo. Varios poemas suyos llevan ese sello de yuxtaposición. Esta falta de unidad está presente en CX, donde los versos: "Y la niña que yo quiero, / ¡ay! preferirá casarse / con un mocito barbero", no tienen nada que hacer en ese poema. Quisiera mencionar tres casos de poemas 'mosaicos' donde no se logra unidad temática. Coloca, en CVII, la quinta estrofa de tal manera que interrumpe acaso artísticamente, la descripción, que une la cuarta con la sexta. En "Iris de la noche" (CLVIII-X), el último cuarteto viene a encajarse, como una banderilla, en el cuerpo del poema que lejos de asimilarlo lo deja bailando. Transcribo el último ejemplo para que pueda apreciarse como los tres primeros versos poco tienen que ver con los restantes:

Nunca perseguí la gloria  
ni dejar en la memoria  
de los hombres mi canción;  
Yo amo los mundos sutiles,  
ingrávidos y gentiles  
como pompas de jabón.  
Me gusta verlos pintarse  
de sol y grana, volar  
bajo el cielo azul, temblar  
súbitamente y quebrarse. (CXXXVI-I)

12 Supongo que tres menciones son suficientes para no pasar por

alto la influencia de Dante. Las otras referencias al florentino se encuentran en "De un cancionero apócrifo" y en "Recuerdo de sueño, fiebre y dormivela" (CLXXII). José María Valverde (1971, pp. 25-30) estudia tal influencia, pero no señala la que hemos encontrado respecto a Beatriz.

13 La mujer en algunos poemas de Soledades simboliza incuestionablemente a la muerte. En el XII, a la amada de pura veste blanca le dice: "No te verán mis ojos; / ¡mi corazón te aguarda!". La presencia del ataúd, de la fosa, de los golpes de la azada y de las campanas en sombrías torres indica que la amada es la muerte. En el XVI, el negro manto, el rostro pálido, el lecho inhospitalario, la virgen belleza, la noctámbula andanza y el misterioso personaje nos hacen pensar también que con esas características, Machado simboliza a la muerte en la mujer. Esquiva y compañera, virgen misteriosa con aljaba negra, la mujer-muerte irá con Machado mientras proyecte sombra su cuerpo (XXIX). El poeta la aguarda y "ella no faltará a la cita" (XXXV). Nuestro autor preguntará: "-¿Eres tú? Ya te esperaba..." (LIV); y en otra parte grita: "¡Mi hora!" (XXI) y en ambos casos la respuesta es casi la misma: tu hora todavía no ha llegado. Busca a la muerte, pero ella no viene, esquiva al poeta. En la "Muerte de Abel Martín (CLXXV) la muerte también está personalizada en la figura de una mujer. Finalmente no puedo dejar de referirme al poema "El crimen fue en Granada" que escribió con motivo del asesinato de Federico García Lorca. La muerte es nuevamente un ser femenino:

"Porque ayer en mi verso, compañera,  
sonaba el golpe de tus secas palmas,

y diste el hielo a mi cantar, y el filo  
a mi tragedia de tu hoz de plata,  
te cantaré la carne que no tienes,  
los ojos que te faltan,  
tus cabellos que el viento sacudía,  
los rojos labios donde te besaban...  
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,  
qué bien contigo a solas,  
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!" (OPP. p.646)

Segundo Serrano Poncela (1954, p. 132) piensa que "la presencia directa de la muerte o bien su alusión metafórica son constantes en la poesía machadiana" y nosotros no podemos menos que suscribir esa opinión, pero añadimos que Machado representa a la muerte como mujer amada e imposible.

Por otra parte no veo por qué haya que establecerse, en ciertos casos, una relación de exclusión entre símbolo e imagen. Una mujer que simboliza la muerte puede, al mismo tiempo, representar un tipo ideal de mujer. Si se ha de 'copular' con la muerte, al menos tiene el derecho de revestirla con aquellos rasgos que se imaginan indispensables en la mujer definitiva y total. Machado busca la muerte —a tal punto que podría afirmarse que hay en él un cierto gusto necrofílico—. Para expresar este deseo simboliza la muerte en la mujer, de manera que lo que busca es la mujer-muerte. Pero ¿busca a una "putilla de rubor helado?" No, jamás. Él buscará una mujer niña, virgen; por eso creo que símbolo e imagen no deben disociarse en la poesía de Machado.

14 El propio Machado era consciente de que su poesía era di-

fácil y sutil. Una prueba de ello son las siguientes palabras irónicas: "Sigámosle (a Abel Martín), por ahora, en sus rimas, tan sencillas en apariencia, y tan claras que, según nos confiesa el propio Martín, hasta las señoras de su tiempo creían comprenderlas mejor que él mismo las comprendía" (OPP. p. 297). Por otra parte dio a los poetas un consejo sobre las características que debían tener los poemas: "Da doble luz a tu verso, / para leído de frente / y al sesgo". (CLXI-LXXI). Es obvio que Machado aconsejaba a los nuevos poetas que utilizaran un lenguaje 'omnibus', de circulación corriente; escribir como el pueblo habla, etc., pero la utilización que él hace de palabras ambiguas, las connotaciones que les atribuye, los símbolos que incluye, las referencias a que alude hacen de su poesía un verdadero enigma difícil de descifrar. Como prueba de ello debemos pensar que los autores que hablan de la temática de su poesía se contradicen a menudo. "Nos parece, con respecto a él, que se ha exagerado su claridad hasta querer presentar la poesía de Machado como una especie de campo soleado, sin sombras y sin nieblas, en donde las cosas aparecen con sus perfiles delineados en esplendorosa nitidez, dice Ramón de Zubiría (1955, p. 170), y continúa: Y esa poesía no es así; porque, aunque nunca oscura, es verdad, no es, en todo caso, una poesía con claridad de evidencia."

<sup>15</sup> Concha Espina (1950) editó cartas y fragmentos de comunicaciones que Antonio dirigió a alguien (¿Pilar Valderrama?) a quien llama con toda claridad Guiomar. Me detengo un momento en decir

que Miguel Pérez Ferrero, Segundo Serrano Poncela, Ramón de Zubiría y Roberto Murillo Zamora critican acremente esa publicación. ¿Cómo es posible que un poeta que pareciera tan ascético y retenido, se viese en tales líos? ¿Cómo es posible que Leonor fuese sustituida? ¿Cómo es posible que se publiquen líneas tan mal escritas? Parece que esgrimen el argumento apologético y tienen pocas ganas de corregir la imagen tradicional que se ha tenido del poeta.

<sup>16</sup> La afirmación de que el amor y todo lo que implica son un mero sueño y "una sombra" no debe catalogarse como tardía. Desde Soledades, en "Fantasía de una noche de abril", Antonio Machado dice ser "una sombra del amor". Expresiones tales como "mientras la sombra pasa de un santo amor (XX), "la blanca sombra del amor" (LXXVIII) y "la sombra del amor te aguarda" (LXXX), anuncian ya claramente la teoría de que el amor es una sombra, una ilusión. Recordemos por otra parte que su juventud fue sin amor (LXXXV). Desde entonces él aspira a un amor que quiere ser y que acaso pronto será (LVII), pero que nunca existió.

<sup>17</sup> Cf. Roberto Murillo Zamora (1975, p. 81.).

<sup>18</sup> El poema XL se intitula sugestivamente "Inventario galante". Machado hace pues un inventario pero sólo encuentra dos tipos de mujer, que son dos hermanas. En el poema, nuestro autor dialoga con una de ellas, morena, cuyos ojos le recuerdan "las noches de verano, / negras noches sin luna". De su mirar de som-

bra, Machado quiere llenar su vaso y embriagarse "una noche / de cielo negro y bajo, / para cantar... / una canción que deje / cenizas en los labios". Es la mujer cercana. ¡Por fin encontramos una mención de la carne: "Y tu morena carne"! ... Pero sucede que Machado prefiere a la hermana ausente, que es clara y alba. Para la hermana ausente, rubia y linda, que es un lucero en el azul lejano", Machado arrancará los ramos "de florecillas nuevas / en los almendros blancos", para hacerle un ramo blanco.

El poema transluce una oposición entre mujer cercana y lejana. Aquella es morena, recuerda noches negras e invita a que uno se embriague en las noches de cielo negro y bajo, mientras que la mujer lejana es blanca, es lucero que guía y sugiere la idea de mansedumbre y paz. La oposición señalada invita a pensar en un contraste más amplio. La mujer cercana está relacionada con la idea de negrura que a su vez está ligada con la idea de mal; la mujer lejana es blanca, y luminosa, es decir, es buena.

19 Otra manera de indicar que no supo amar consiste en utilizar varias veces la metáfora del ruiseñor, el propio poeta, que ya no canta por haber sanado del mal de amor:

No canta ya el ruiseñor  
de cierta noche serena;  
Sanamos del mal de amor  
que sabe llorar sin pena. (XCV)



¡Ay de nuestro ruiseñor  
si en una noche serena  
se cura del mal de amor  
que llora y canta sin pena! (XXXIX)

Sin querer insistir más en este tema, quisiera tan sólo mencionar la frecuencia con que Machado habla de la vegetación yerba cuando habla de amor. Cf. XXXIII.

**CAPITULO III**

Preguntamos ahora cómo y dónde se coloca Machado para expresar su mundo poético. Con la respuesta quizás se podrá averiguar por qué ese sentimiento de soledad arraigó con tanta fuerza en él, y qué lugares le parecían particularmente agradables. Nos apoyamos en la idea general de que es importante conocer la región donde se coloca un poeta que habla demasiado de sí. Pensamos por una parte, que todo poeta crea un lugar donde se coloca para encontrarse más cómodo y obtener con facilidad las circunstancias necesarias para alcanzar su finalidad vital. Si 'su lugar' no corresponde totalmente a una suerte de 'centro del mundo', casi siempre equivale a un 'locus amoenus', a un paraíso. Quiero decir que existe en cada poeta un intento por trazar las coordenadas de una utopía. Machado diría que cada poeta tiene una metafísica. Por otra parte, la perspectiva desde la cual un poeta mira el mundo, depende del lugar donde se ubica. Por ello sostenemos que la actitud del poeta frente a las cosas y los hombres está condicionada por el espacio que lo envuelve. Este poeta se sitúa frente al mundo como si fuera un espectador; su visión del mundo resultará distinta a la de aquel otro que se estima actor en medio del escenario. Las concepciones del mundo de ambos poeta supuestos difieren de la del que se siente tramoyista o de la del que se cree estar por debajo del foro. El poeta que se ubica en la 'selva' verá en los ciudadanos, seres raquíuticos; el que se sitúa en la corte pensará que los campesinos son rústicos ignorantes, incapaces de alcanzar los refinamientos del 'espíritu' civilizado.

Es fácil sorprender a nuestro poeta varias veces aislado y

solitario en un cuarto. Aquí y allá sale a nuestro encuentro la imagen del escritor arrinconado en el momento de escribir. Hemos de suponer que la mayoría de los autores escriben aislados, encerrados en sus gabinetes de trabajo, pero es raro que comuniquen esta circunstancia a sus lectores. Machado, en cambio, sí nos informa que está en un cuarto, en su rincón. Su situación física de estar, al escribir, en un estudio, condiciona en parte su punto de vista. Su particular manera de mirar el mundo arranca del rincón de su habitación. Desde ahí, Machado observa el exterior a través de la ventana. Su aislamiento del mundo resulta patente; su distanciamiento, obvio. No sale él al exterior; el mundo llega a su 'rincón' y en él lo reelabora.

Con la inevitable repetición del lugar común, casi todos los autores coinciden en que el autor de Campos de Castilla es por antonomasia el poeta del recuerdo, del sueño y del distanciamiento. Por nuestra parte añadimos que tanto el recuerdo como el sueño y el distanciamiento son debidos a la conciencia de sentirse colocado físicamente en un cuarto. Los acontecimientos vividos en el exterior han pasado, las sensaciones y emociones han quedado grabadas en el alma. Ahora, en el cuarto, las recuerda y las plasma en tanto que 'sueños' en el texto literario, porque en Machado recuerdo y sueño tienden a confundirse: "De toda la memoria, sólo vale / el don preciado de evocar los sueños" (LXXXIX). Así, su rincón se convierte en santuario del 'sueño', en el espacio del 'recuerdo' donde no tienen acceso las perso-

nas ni los seres reales. En el gabinete es posible tomar distancia, soñar, volver a vivir el pasado, seleccionar de éste los elementos pertinentes y borrar los insignificantes. En la soledad del cuarto puede crear un mundo para sí.

Una frase de sus primeros poemas, casi siempre pasada por alto, indica que nuestro poeta se definía como "rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa" (XIII). Sin amigos y sin amada, se complace en mencionar el rincón en que se halla en el momento de escribir:

Con este libro de melancolía,  
toda Castilla a mi rincón me llega (CXLIH)

Hoy te escribo en mi celda de viajero,  
a la hora de una cita imaginaria. (CLXXIII-III)

En mi rincón moruno, mientras repiquetea  
el agua de la siembra bendita en los cristales,  
yo pienso en la lejana Europa que pelea (CXLV)

Tus versos me han llegado a este rincón manchego (CXLIX)

Al principio de "Poema de un día" (CXXVIII), Machado empieza por colocarse "en un pueblo húmedo y frío, / destartalado y sombrío", para concretizar un poco más tarde el lugar que lo rodea: "Fuera llueve una agua fina"... "En mi estancia, iluminada / por esta luz invernal /... / sueño y medito". Machado concibió su habitación como un refugio que lo protegía de los elementos naturales (1) y le permitía soñar:

Hoy la carne aterida  
el rojo hogar en el rincón oscuro  
busca medrosa. El huracán frenético

ruge y silba, y el árbol esquelético  
se abate en el jardín y azota el muro. (OPP. p. 32)

El rincón de Machado también tiene una significación cargada de emotividad porque le recuerda la estancia familiar donde gastó innumerables horas de 'hastío'. Su rincón actual le evoca emociones vividas durante su infancia en la estancia familiar. En ésta tuvieron lugar sus primeros sueños y reflexiones, actividades que fundamentaban lo más profundo de su ser poético. Su cuarto le provocaba un sentimiento básico: hastío. Se trata de un rincón monótono donde nada sucede. La monotonía y el hastío se vuelven condiciones para soñar, que es lo propio del poeta. Junto al famoso verso que pinta con magistral trazo su infancia transcurrida en un patio ("Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla"), Machado menciona un mayor número de veces, en "Recuerdo infantil" (V) por ejemplo, la querida estancia familiar donde desde niño empezó a soñar:

Pasan las horas de hastío  
por la estancia familiar,  
el amplio cuarto sombrío  
donde yo empecé a soñar. (LV)

¡Moscas del primer hastío  
en el salón familiar,  
las claras tardes de estío  
en que yo empecé a soñar! (XLVIII)

El recuerdo del adulto se centra en esa estancia familiar de la infancia. El mencionado patio de Sevilla, entonces, parece ser uno que se mira desde la ventana del salón familiar. Tenga-

mos en cuenta que Miguel Alvargonzález, cuando entra de nuevo en la casa patriarcal, después de hacer fortuna en América, recuerda la estancia familiar de otro tiempo y, como lo pudiese hacer el propio Machado, recuerda que miraba a través de la ventana:

Era una estancia olvidada  
donde hoy Miguel se aposenta.  
Y era allí donde los padres  
veían en primavera  
el huerto en flor (CXIV OPP. p. 164-65)

Se trata de un salón "que tiene luz al huerto" y que parece identificarse con el mencionado en el soneto IV de CLXV donde Machado se empeña en recordar una estancia con puerta al jardín. Creo, sin embargo, que para nosotros debe tener un interés más particular aquel poema perdido en Juan de Mairena, intitulado también "Recuerdo infantil" (OPP. p. 372). Ese poema traza un rasgo importante para la biografía de Machado. Su madre lo encerraba en un cuarto oscuro para castigarlo. Allí aprendió a escuchar "la carcoma en el armario / y la polilla en el cartón", es decir, a considerar el transcurso de su tiempo personal:

El niño está en el cuarto oscuro,  
donde su madre lo encerró;  
es el poeta, el poeta puro  
que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo! (2)

Si es cierto que son relativamente pocas las veces en que con toda claridad se coloca o se recuerda en un rincón, en una estancia o cuarto, no es menos cierto que infinidad de veces in sinúa estar ahí. Su obra abunda en elementos que nos hacen pen

sar que el poeta está "arrinconado". No me refiero al distanciamiento con que habla del mundo, sino a elementos literarios muy concretos, como la oposición dentro-fuera o la expresión "desde mi ventana":

Desde mi ventana,  
¡campe de Baeza,  
a la luna clara! (CLIV-I)

Fuera, la luna platea  
cúpulas, torres, tejados;  
dentro, mi sombra pasea  
por los muros encalados. (CLVII-I)

Pensemos que utiliza reiteradamente la imagen de la ventana para que imaginemos al autor en una alcoba. La ventana, canal de comunicación entre poeta y mundo externo, obliga a Machado a describir un mundo que se consume casi en su visibilidad (3). Olores, ruidos y texturas han sido sacrificados casi totalmente en favor del órgano espiritual por excelencia: la vista. Por la ventana vemos el exterior, aunque ocasionalmente puedan entrar ruidos y música cuando la abrimos:

Yo meditaba absorto, devanando  
los hilos del hastío y la tristeza,  
cuando llegó a mi oído,  
por la ventana de mi estancia, abierta (XIV)

Como sonreía la rosa mañana  
al sol del oriente abrí mi ventana;  
y a mi triste alcoba penetró el oriente (XLIII)

Tras la tenue cortina de la alcoba  
está el jardín envuelto en luz dorada (LXXXII)



Cuando duerman todos,  
saldré a la ventana. (CLIX-VI)

Expresiones como "monotonía / de la lluvia en los cristales" (V); "tras la persiana, / música y sol" (OPP. p. 651); "Abrió la ventana" (OPP. p. 759); "miras mi ventana abierta" (OPP. p. 748) y "con el sol de la tarde en mis balcones" (OPP. p. 737), vienen a reforzar la imagen del autor mirando a través de los cristales, devanando los hilos del hastío en la soledad de su rincón. Podemos encontrar, finalmente, numerosos "frente a mi ventana" que irremediablemente lo ubican en un espacio cerrado que sólo se abre en el hueco llamado ventana.

En la representación del hombre que mira a través del cristal, descubro una sugerencia que no quisiera pasar por alto. Parece que el hombre no puede conocer la realidad objetiva, porque el cristal obstaculiza la comunicación directa entre ojo y objeto visto: "Tras el cristal de la ventana, / turbio, la tarde parda y rencorosa / se ve flotar en el paisaje yerto" (OPP. p. 32); "La tarde gris tamizada / por la lluvia y el cristal" (CXXVIII); "Tras la turbia ventanilla" (CXXVII); "¿Quién enturbia / los mágicos cristales de mi sueño?" (LXII). El objeto llega deformado por la acción separadora del cristal. Me arriesgaría a formular interpretaciones vulnerables si afirmase que el mito platónico de la caverna está sosteniendo esta representación (4). Sin embargo, acepto el riesgo porque el propio Machado se vale de un léxico que habilita la sospecha y nos hace hurgar por ese filón: Machado escucha 'ecos' y el mundo que mira

está poblado por fantasmas, sombras, ilusiones y 'recuerdos'. Desde la ventana, más que conocer, soñamos o recordamos la realidad. La realidad filtrada por el cristal parece evocar un sueño.

Otra forma de referirse a su rincón consiste en hablar del reloj y al hacerlo, da la impresión que el tiempo interior cobra un valor subjetivo, vital, superior al tiempo exterior:

Senaba el reloj la una,  
dentro de mi cuarto. Era  
triste la noche. La luna,  
reluciente calavera (LVI)

Del reloj arrinconado,  
que en la penumbra clarea,  
el tic-tac acompasado  
odiosamente golpea. (LV)

Clarea

el reloj arrinconado,  
y su tic-tic, olvidado  
por repetido, golpea.  
Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído.  
Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,  
monótono y aburrido (CXXVIII)

El espejo también sirve a Machado para indicar que su escenario ha de ser un cuarto en penumbras. Su rincón debía tener un espejo por ser necesario para la reflexión del 'yo':

Y en la oscura sala  
la luna del limpio  
espejo brillaba (XXVIII)

La tarde, tras los húmedos cristales,  
se pinta, y en el fondo del espejo. (I)

¡Amarga luz a mi rincón oscuro!  
Tras la cortina de mi alcoba, espera  
la clara tarde bajo el cielo puro.  
En el silencio turbio de mi espejo  
miro, en la risa de mi ajuar ya viejo,  
la grotesca ilusión. (OPP. p. 39)

Dada la insistente referencia al rincón, creo que se puede pensar que Machado se ha valido de esa imagen para simbolizar el ser humano. El hombre sería un ser arrinconado, un prisionero de los muros que forman su rincón-cuerpo. Hemos dicho que el rincón es un espacio que condiciona la perspectiva desde la cual Machado ve el mundo. Desde el rincón mira sus campos de Castilla, toma distancia ante el paisaje, se separa de los hombres para poder crear recuerdos olvidados, iniciar sueños y mirarse en el espejo. Cuando decimos que el rincón es a la vez un espacio que condiciona y un símbolo del hombre, queremos formular dos afirmaciones complementarias. Machado escoge para sí un lugar privilegiado, el rincón, porque piensa que el hombre es un ser enclaustrado:

Este yo que vive y siente  
dentro la carne mortal  
¡ay! por saltar impaciente  
las bardas de su corral. (CXXVIII)

Ya habíamos anotado que se llamó a sí mismo "rincón que piensa". Sin embargo, una sola frase no es una prueba suficiente para apoyar una interpretación simbólica como la que damos del rin

cón. Debemos, pues, examinar otros poemas. Y encontramos que alguna vez habló de su corazón como si fuese un cuarto cerrado por puertas que al abrirse permiten la entrada de la luz al alma: "Se abrió la puerta que tiene / gonces en mi corazón, /.../ Otra vez la plazoleta / de las acacias en flor, / y otra vez la fuente clara / cuenta un romance de amor" (CLVIII-III). Escribiendo de su galería desierta, dice a Xavier Valcarlos (CXLI) que abrió con "diminuta llave el ventanal del fondo que da a la mar sombría". En otra ocasión, cuando habla a una "enjauladita como las fieras, / tras los hierros de tu ventana", le dice que "aunque me ves por la calle, / también yo tengo mis rejas, / mis rejas y mis rosales" (CLV-II). Viene al caso traer otra vez el soneto ya citado donde Machado afirma que el hombre que no sabe amar, en la vejez "con negra llave el aposento frío / de su cuarto abrirá. Oh, desierta cama / y turbio espejo. ¡Y corazón vacío!" (OPP. p. 731). La igualación metafórica del corazón con el cuarto, del corazón con rejas, de la prisión en el cuerpo, hacen pensar que el hombre es visto como una construcción cerrada: (5)

Cuando murió su amada  
pensó en hacerse viejo  
en la mansión cerrada,  
solo, con su memoria y el espejo  
donde ella se miraba un claro día (CLXII-I).

Hay que encerrarse en el cuarto para vivir de recuerdos. Cerrar la mansión equivale a no querer tener más sensaciones ni percepciones nuevas que nos distraigan de nuestro pasado. Amor

es olvidar o inventar un recuerdo de la amada, pero no volver a ver ni tocar (6): es preciso encerrarse. En el corazón, por otra parte, hay galerías, criptas, espejos donde vagan en sus túnicas las amadas ilusorias. No deben sobrecargarse de 'fantasmas' ni de ilusiones esas criptas que no son precisamente un campo abierto, sino un lugar cerrado.

El simbolismo que vemos en el rincón puede sostenerse también en el frecuente empleo del balcón cuando se habla del amor. La estancia tiene una ventana, hay cristales y rejas; la imagen del balcón resalta por sí sola. Ahora bien, en las considerables veces donde aparece un enamorado que ronda el balcón de la amada, encontramos casi siempre un hecho significativo: el acercamiento más estrecho a que llegan los amantes, consiste en mirar a través de los cristales formas confusas, a veces semejantes a calaveras (LIV, XCIV). Parece que, en la poesía de Machado, el cristal de la ventana rechaza la mirada curiosa de quien desearía ver hacia el interior de la amada, es decir, de su cuarto. El cristal refleja luces exteriores y no permite la entrada de la mirada al cuarto de la amada: "La imagen, tras el vidrio de equivoco reflejo, / surge o se apoya como daguerrotipo viejo" (XV); "el cristal que levemente empaña / su figurilla plácida y risueña" (X). En última instancia, sólo se ve a las mujeres cuando aparecen en la ventana (CLXII, XXXVIII). El 'rincón' es inviolable, sagrado. El balcón de la amada sería también el lugar donde se verifica el endeble y frustrado encuentro entre amantes: "Ante el balcón florido / está la cita de un amor amargo"

(XXX); "No quiero / llamar a tu ventana" (X). Lugar de amoríos irrealizables, el balcón es, finalmente, testigo de celos vanos: "¡Y en esta "Calle Larga" / con reja, reja y reja, / cien veces, platicando / con cien galanes, ella!" (CLXXII-XII). Pero nadie penetra por el balcón en la habitación de la persona amada (7). Machado identifica tanto el balcón con la amada que así como es imposible encontrar su persona, es imposible hallar su balcón. Quien pierde de vista el balcón, no sabrá donde está su amada:

Para tu ventana  
un ramo de rosas me dio la mañana.  
Por un laberinto, de calle en calleja,  
buscando, he corrido, tu casa y tu reja.  
Y en un laberinto me encuentro perdido  
en esta mañana de mayo florido.  
Dime dónde estás.  
Vueltas y revueltas. Ya no puedo más. (OPP. p. 304)

Creo que estamos ya en posibilidades de contestar una de las preguntas iniciales de este capítulo. Machado se siente, en parte, solo porque como escritor tomó conciencia de que escribía en una estancia, en su rincón, solitariamente; porque recordó su niñez como un espacio cerrado; porque en el rincón vivió y forjó sueños e inventó recuerdos y porque concebía el ser humano como un ser arrinconado, enclaustrado:

En el gris del muro,  
cárcel y aposento (CLXXIV-I)

Tratemos ahora de responder la pregunta sobre los lugares que se pueden identificar con el hipotético paraíso machadiano.

Creo, sin embargo, que para adentrarnos en el tema, conviene primero hablar sobre un lugar que nuestro poeta consideraba antípoda de ese paraíso.

Existen en la poesía y prosa de Machado líneas que revelan una decidida fobia por la ciudad, espacio donde germina el mal. Sin apelación posible, Machado la condena a la infame tarea de alimentar vicios:

Huye de la ciudad... Pobres maldades  
misérrimas virtudes y quehaceres  
de chulos aburridos, y ruindades  
de ociosos mercaderes.  
... ..  
Huye de la ciudad. ¡El tedio urbano!  
—¡carne triste y espírita villano!— (CVI)

Para Machado, como para la generalidad de los escritores del '98,<sup>(8)</sup> Madrid de ninguna manera favorece la actividad espiritual. "Hoy vive usted en una tierra tan profundamente poética... —dice a Gerardo Diego en una carta (OPP. p. 932), y continúa:— Trabaje usted ahí —en Segovia— y no cambie ese rincón por ningún otro. Huya usted de ese ambiente madrileño, tan profundamente beocio, donde la poesía se asfixia en un aire cargado de vulgaridad y cosmética. Sobre todo, no olvidemos que el poeta necesita para producir, oír la lengua pura y viva, y no puede trabajar en un aire lleno de cacofonías". Madrid es también la ciudad del 'cucañista' y del 'pretendiente' (CLXIV OPP. p. 277) y representa lo que los antiguos entendían por vida cortesana (CIII). Sin embargo, no solamente Madrid merece

su desprecio <sup>(9)</sup>. Toda ciudad es corruptora. Son "Londres, Madrid, Ponferrada / tan lindos... para marcharse" (CX). En otro poema dirá que deja "la estúpida ciudad" (OPP. p. 952), y en el soneto dedicado a Pío Baroja escribe de este autor que:

En Londres o Madrid, Ginebra o Roma,  
ha sorprendido, ingenuo paseante,  
el mismo taedium vitae en vario idioma,  
en múltiple careta igual semblante (CLXIV, OPP. p. 274)

En la fiesta de Grandmontagne habla de la ciudad, pero específica: "—no en el hampa—"; porque para Machado ciudad y hampa parecen estar íntimamente asociadas, la aclaración resulta importante. Inscrito en la tradición romántica que veía en la ciudad un símbolo de la sociedad corruptora de la naturaleza humana, Machado huye de la vida urbana, como si con ello pudiese evitar el taedium vitae y el roce de hombres de espíritu villano. La ciudad congraga lo peor de la naturaleza degradada: el hombre social. Sabemos que es una tesis romántica considerar la vida social como generadora de males morales. Pero no solamente debemos hallar una influencia romántica. Alejarse de la ciudad supone vivir más hondamente la soledad. Fuera de ella, su rincón estaría con mayor certeza a salvo de la contaminación cortesana. En el campo podrá disfrutar más fácilmente las condiciones apropiadas a la reflexión y al ejercicio del espíritu poético. Son pues, la influencia del pesimismo moral romántico y su anhelo de soledad y pureza los que le hacen ver vicios y maldades donde normalmente crecen juntos trigo y cizaña.



Creo, sin embargo, que también entra en juego un cierto misoneísmo que lo impulsa a salir de la ciudad. Machado, entre los opuestos viejo-nuevo, muestra una debilidad irrefrenable por lo antiguo. La tradición comprobada goza de todo su beneplácito, y generalmente canta los objetos venidos de épocas anteriores. La ciudad, en este caso, motor de innovaciones, no puede ofrecerle más que novedades sospechosas de querer suplantar a la tradición. Se perciben, pues, dos polos que corresponden, el uno, a la ciudad iconoclasta de tradiciones venerandas y, el otro, al campo y la aldea, defensores de costumbres y valores acrisolados. Para mi gusto podrían encontrarse otras preferencias machadianas que se oponen a la significación de ciudad. Esta era ya entonces un lugar que implicaba dinamismo, velocidad, pragmatismo, sensualidad, mientras que el campo representa un movimiento lento y reflexivo <sup>(10)</sup>, ensimismado y ascético, cualidades éstas que deben considerarse buenas, aunque en la poesía de Machado, el campo tampoco se salva de una crítica negativa.

Pienso que convendría detenernos un momento a examinar uno de los aspectos mencionados en el párrafo anterior y que necesita ser analizado más cuidadosamente. Me refiero al misoneísmo. Para su estudio deseo, en un primer movimiento, mostrar el poco aprecio que tiene Machado por su siglo; después veremos, en un segundo tiempo, la veneración que profesaba por el pasado.

El desafecto por lo nuevo es obvio desde varios puntos de vista. Destacamos únicamente tres. Desde el ángulo que podríamos llamar español, Machado con justa razón aprecia en la Espa-

ña de otros siglos un estadio superior al de la España que por destino le tocó vivir:

Castilla miserable, ayer dominadora,

... ..

La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,

madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes. (XCVIII)

A medida que pasa el tiempo, España se ha degradado. Incluso la España de hoy es peor que la del pasado inmediato, de hace apenas unos años: "Y es hoy aquel mañana de ayer... Y España toda, / con sucios oropeles de Carnaval vestida / aún la tenemos: pobre y escuálida y becada; / mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida" (CXLIV).

Creemos, en segundo lugar, que parte de su poética y estética de alguna forma es reaccionaria. Machado no acepta plegar su poesía a las exigencias de las corrientes literarias que estuvieron en auge durante su vida. "Mas no amo los afeites de la actual cosmética, / ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar" (XCVII). En efecto, ni modernismo <sup>(11)</sup> ni simbolismo ni poesía pura fueron corrientes literarias que despertaran en él algún interés por renovar los cauces poéticos. La actitud con que habla de la poesía coetánea —salvo en contados casos particulares— cuando no es polémica, es irónica: "O renovarsi o perire... / No me suena bien" (CLXI-XXXIV). Su propósito al escribir se dirige, en algunos momentos, a rendir tributo a los poetas antiguos: "Entre los poetas míos / tiene Manrique un altar" (LVIII), y en "Mis poetas", "El primero es Gonzalo de Berceo"

(CL). En un contexto donde aconseja sobre poética escribe: "—Ya se oyen palabras viejas. / —Pues aguzad las orejas" (CLXI-XLI) y "Bueno es recordar / las palabras viejas / que han de volver a sonar" (CLXI-LXV). Cuando dio una explicación de los propósitos que se había propuesto al escribir Campos de Castilla, dijo en su prólogo de 1917 que: "Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romanero" (OPP. p. 47). Junto a estas palabras (que deben leerse en su contexto) cobra una singular importancia el hecho de que casi toda su poesía se ciñe formalmente a cánones de corte clásico español; Sonetos, <sup>(12)</sup> coplas, romances, romancillos, liras, redondillas, quintillas, etc., son moldes tradicionales en los que vierte su emotividad lírica. El estilo de Machado también es conservador, porque su vocabulario poético carece de innovaciones. Nadie podrá enjuiciar a Machado por haber acuñado neologismos ni por abrir las puertas de la poesía a palabras que no hubieran sido antes sancionadas por la tradición poética. Tampoco podemos descubrir vestigios de un laboratorio gramatical o retórico donde hubiera ensayado nuevos caminos poéticos. En sus mismas palabras, propias de un abogado de la tradición, el valor de su obra es de contrapeso y consiste en "haber contribuido... a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española (OPP. p. 46). Estamos convencidos de que la poesía de Machado no trata de continuar la tradición lírica española, sino de resucitarla.

El último punto que demuestra el desdén de Machado por su época, es moral. La conducta de sus coetáneos lo hace pensar

que la humanidad ha dado un paso más hacia el vicio. Si el hombre siempre se ha comportado mal, su conducta, en la época de Machado, es peor:

La envidia de la virtud  
hizo a Caín criminal.  
¡Gloria a Caín! Hoy el vicio  
es lo que se envidia más. (CXXXVI-X)

El alma, "¡la pobre cenicienta, / que en este siglo vano, crüel, empedernido, / por esos mundos vaga escuálida y hambrienta" (CXLIX), porque vive en un mundo que cada vez le es más adverso: "Que se divida el trabajo: / los malos anten la flecha; / los buenos tiendan el arco" (CLXI-LX). El mundo antiguo no habría tenido pecado original (OPP. p. 751). Casi con certeza se puede decir que Machado pensó que su época había heredado y prolongado parte de aquellos defectos que padeció el siglo XIX: "Siglo struggle-for-lifista, / cucañista, / boxeador más que guerrero", "siglo de masa y tropa", "que inventó la soledad" (OPP. p. 755-756).

Pasemos ahora a estudiar el amor machadiano por lo viejo. El cariño por lo antiguo es a toda luz evidente y puede hallarse en cualquier época de su producción poética. El adjetivo "viejo" es como una de esas briznas de papel que se enredan fatalmente en su pluma y dejan su huella en todas partes. En las fichas tomadas, he comprobado que Machado recurre en su poesía, cerca de 160 veces al adjetivo "viejo", utilizado esporádicamente como sustantivo. Ciertamente nuestro autor gustaba mucho lacrar con

el sello de viejo casi todos los objetos que pasaron a formar parte de su léxico poético. La mala, las calles, la tarde, la alegría, la ilusión, las cadencias, las lágrimas, los amores, la plaza, la angustia, el infinito, la iglesia, la campana, el sueño, el dolor, el alma, los cantos, España, la amargura, el olmo, las encinas, el camino, etc., tienen pegado en una u otra parte el calificativo de viejo. Curiosamente los únicos objetos relevantes de su lenguaje que no reciben directamente el troquel de viejo son la primavera y la fuente. Sin embargo, la fuente, sin ser calificada de vieja, se convierte en una especie de surtidero de viejas historias. La fuente dice:

—Yo no sé leyendas de antigua alegría,  
sino historias viejas de melancolía. (VI)

El agua clara corría,  
sonando cual si contara  
una vieja historia... (CXIV)

Al adjetivo 'viejo' habría que añadir el de antiguo —utilizando una docena de veces— y otras palabras que connotan vejez, como decrepitud, anciano y sus respectivos adjetivos.

Machado manifiesta también su apego por lo viejo empleando en varias ocasiones la imagen de la vegetación marchita y la del hombre canoso: "Hoy tiene ya las sienes plateadas" (I). Vale la pena, pues, recordar el título del poema LXXXI: "A un viejo y distinguido señor". Al respecto es importante mencionar la intermitente aparición de los ancianos, y señalar de paso una interesante oposición. Machado casi siempre coloca a los niños

que menciona, en un escenario antiguo y decadente, o los hace acompañar a un anciano. El contraste entre niñez y ancianidad le fascinaba sin duda:

Un viejecillo dice,  
para su capa vieja:  
"¡El sol, esta hermosura  
de sol! ..." Los niños juegan. (XCVI)

Con timbre sonoro y hueco  
truena el maestro, un anciano  
mal vestido, enjute y seco,  
que lleva un libro en la mano.  
Y todo el coro infantil  
va cantando la lección. (V)

¡Alegria infantil en los rincones  
de las ciudades muertas!...  
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía  
vemos vagar por estas calles viejas! (III) (13)

Pero donde insinúa más claramente que su poesía es un verdadero canto a la vetustez, está en el recurso frecuente a la imagen de la ruina y del abandono. Machado se preocupa por advertir que todo es vanidad de vanidades. (14) Todo pasa y, destruido, nos avisa que nosotros también hemos de perecer. Anotemos el notable sentimiento con que Machado mira las cosas, porque adivina en ellas su finalidad última: ser ruina. Entre los escombros, está la ceniza ya apagada de nuestro amor y el polvo de nuestro cuerpo. Nuevo Don Juan, el propio Machado hablará de su propia muerte (CLXXV, CLXXVI) y de su descenso a los infiernos (CLXXII). Pero conviene recordar por el momento algunas

representaciones de ruinas:

El casco roído y verdoso  
del viejo falucho  
reposa en la arena ...  
La vela tronchada (XLIV)

Tocados de otros días,  
mustios encajes y marchitas sedas;  
salterios arrumbados,  
rincones de las salas polvorientas (LXXI)

La casa tan querida  
donde habitaba ella,  
sobre un montón de escombros arruinada  
o derruida, enseña  
el negro y carcomido  
mal trabado esqueleto de madera. (LXXII)

Tampoco faltan, en la poesía de Machado, las arruinadas iglesias, los castillos derruidos, el olmo en su mitad podrido, los limoneros marchitándose en macetas, las ciudades decrepitas, las encinas en ruinas, el musgo creciendo sobre piedras, etc.

Delante de estos amores por lo antiguo y olvidado, buscaremos una explicación que dé cuenta de porqué Machado prefirió lo antiguo a lo nuevo. Desde luego se podría recordar la influencia que ejerció a finales del siglo pasado y a principios del presente la poesía decadente, llamada también neogótica, como la de Poe. Se pueden hallar, sin embargo, argumentos más internos al pensamiento de nuestro autor. En este sentido, he encontrado una primera tentativa de explicación de or-

den anecdótico. Machado, en efecto, desechó la idea de autorretratarse joven. Casi siempre que habló de sí, se nimbó con un aire de vejez. Desde que publicó Soledades, cuando apenas contaba con unos 27 años de edad, se oye su voz, imberbe él aún, hablar de la juventud perdida. Ya en el segundo poema de ese libro aparece el tema. Desde entonces, Machado se adueña de la tonalidad del hombre que ha alcanzado sabiduría a golpe de experiencia y se pinta cargado por el peso de los años. El timbre es propio de quien ha envejecido:

He andado muchos caminos,  
he abierto muchas veredas;  
he navegado en cien mares,  
y atracado en cien riberas. (II)

Es natural que un hombre entrado en años diga que su corazón tuvo "cien caminos" y haya hecho "a los cuatro vientos su jornada" (CLXV-I), o que, imitando a Ronsard, se mire con la "sumida boca" y "el estrago del tiempo en la mejilla", "la mirada tan desvalida" etc. (CLXIV), pero cuando es un hombre que no tiene edad suficiente para hablar 'realísticamente' de su vejez, el fenómeno resulta extraño:

Tarde tranquila, casi  
con placidez de alma,  
para ser joven, para haberlo sido  
cuando Dios quiso, para  
tener algunas alegrías... lejos,  
y poder dulcemente recordarlas. (LXXIV)

Desde muy joven, Machado se vierte en su obra como una perso-



na que con nostalgia añora la juventud perdida. Su juventud "pasó como una quimera", "sin placer y sin fortuna", "como un torbellino, / bohemia y aborascada" (XCV) y la maldice porque nunca fue vivida (LXXXV) y quedó lejos como pobre loba muerta. Recordemos, entre otros detalles, que las "viejas moscas pertinaces" se posaban sobre su "calva infantil" (XLVIII). El mismo tema de niño prematuramente envejecido brota en aquel soneto, especie del recuerdo del futuro, en el que Antonio recuerda a su padre aún joven mirando, desde la ventana de la biblioteca, al propio poeta ya envejecido:

Sus grandes ojos de mirar inquieto  
ahora vagar parecen, sin objeto  
donde puedan posar, en el vacío.  
Ya escapan de su ayer a su mañana;  
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,  
piadosamente mi cabeza cana. (CLXV-IV) (15)

Creo que nunca encontraremos la referencia a la juventud, positivamente vivida, del escritor, pero sí a la del anciano cansado y pensativo y triste: "Mal vestido y triste, / voy caminando por la calle vieja" (LXXII); "Yo en este viejo pueblo peseando / solo, como un fantasma" (CXI); "voy caminando solo, / triste, cansado, pensativo y viejo" (CXXI); "También yo paso, viejo y tristón" (CLV-I). Al subir algún monte irá apoyado en un bastón (XCVIII). Sintiendo anciano, Machado expresará su sentimiento de que ya es demasiado tarde para empezar a buscar amor, energía y esperanza:

—No tengo rosas; flores  
en mi jardín no hay ya; todas han muerto  
... ..  
Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto? (LXVIII)

¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?  
La tarde de abril sonrió: la alegría  
pasó por tu puerta— y luego, sombría:  
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa. (XLIII)

Voy recordando versos juveniles...  
¿Qué fue de aquel mi corazón sonoro? (XCI)

A pesar de ese sentimiento de haber envejecido antes de tiempo, brilla una tenue luz extraña, una esperanza sorprendente y expresada en el deseo de recuperar la juventud perdida: "Ah, volver a nacer" es una expresión que se halla en uno de esos raros poemas que en Soledades llevan título, "Renacimiento" (LXXXVII). En otra parte exclama: "Juventud nunca vivida, / quién te volviera a soñar!" (LXXXV). En el último cuarteto del poema L podemos detectar con mayor claridad el deseo de un hombre que busca volver a vivir la juventud:

—¿Cuán tarde ya para la dicha mía!—  
Y luego, al caminar, como quien siente  
alas de otra ilusión: —Y todavía  
¡yo alcanzaré mi juventud un día!

Sin embargo, el deseo —ilusión— de recuperar la juventud resulta vano y Machado es consciente de ello: "Alma, que en vano quisiste ser más joven cada día" (XVIII); "¿Cuándo ha de volver / lo que acaba de pasar? / Hoy dista mucho de ayer. / ¡Ayer es nunca jamás!" (LVII). Colocado por decisión en la vejez, (16)

nuestro poeta compara varias veces su ayer infantil con su hoy envejecido. El ayer adquiere, entonces, los rasgos característicos de una gran felicidad, de una época de bondad y sinceridad, de una duración donde reinaban la pureza y la transparencia. Su día de hoy, al contrario, es un día nublado, de adjetivaciones negativas:

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

¡Apenas soy aquel que ayer soñaba! (OPP. p. 30)

Eran ayer mis dolores  
como gusanos de seda  
que iban labrando capullos;  
hoy son mariposas negras.  
... ..  
¡Oh, tiempo en que mis pesares  
trabajaban como abejas!  
Hoy son como avenas locas,  
o cizaña en sementera.(LXXXVI) (17)

Sin juventud vivida, nuestro poeta envejecido prematuramente recordará la felicidad inenarrable de su infancia: ¡Ah, volver a sentir la mano buena de nuestra madre! En este mirar su niñez como una época de dicha colmada, radicaría la explicación anecdótica del misoneísmo. Cualquier tiempo pasado es mejor, pero sobre todo el de la infancia propia. No en vano nos hablará de una época dorada: "Jardines de mi infancia/de clara luz" (OPP. p. 747); "Yo conocí, siendo niño / la alegría de dar vuel

tas" (XCII); "¡Alegría infantil...! (III); "El querido hermano / que en un sueño infantil de un claro día / vimos partir" (I); "El jardín encantado / del ayer ¡cuán bello era!" (XVIII); "fresco naranjo del patio querido, / del campo risueño y el huerto soñado, / siempre en mi recuerdo" (LIII); "Tengo recuerdos de mi infancia, tengo / imágenes de luz" (CXXV); "Era luz mi alma / que hoy es bruma toda" (LXV). Los niños juegan y cantan en un patio o en un jardín encantado... ¡Ah, volver a encontrar la ingencia de la infancia!

Estatua de sal con el rostro vuelto hacia el pasado, Machado, por otra parte, vincula a su poética el amor que profesaba a lo antiguo. Y esto sí puede ser una razón seria que pueda explicar su misoneísmo. En efecto, desprende su interés por mencionar objetos viejos, de sus ideas sobre lo que debía ser la poesía. Para él, poesía es, entre otras cosas, recordar. Cantar es contar una historia sucedida: "Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia, / contando su melodía" (CLXIV, OPP. p. 286). La verdadera poesía sería la que tiene la capacidad de trasplantar el pasado en el presente, para volver a vivirlo. La poesía auténtica cumple su fin cuando rescata el pasado y lo presenta como algo que todavía puede ocasionar vivencias. Su efecto consiste en resucitar una emoción pasada. Por medio de ella, podemos sentir la misma emoción que sentimos ayer, o que sintió el poeta. <sup>(18)</sup> De ahí que sus objetos poéticos deban ser antiguos: ellos ocasionaron la emoción pasada. No se recuerda el presente y la actualidad no tiene

valor poético: se canta lo que se pierde, lo que sucedió: Se canta el recuerdo y la historia pasada: "Del pretérito imperfecto / brotó el Romance en Castilla" (OPP. p. 713).

Pero la verdadera explicación del misoneísmo machadiano debe hallarse en una concepción del tiempo que llamaríamos degradante. Más que ser una condición del progreso humano, hablando individual y colectivamente, el tiempo sería el inevitable instrumento de aniquilamiento. Su idea de transcurso y de cambio, va de lo más a lo menos, de la construcción a la destrucción. El tiempo separa las cosas de su verdadero origen y las aproxima a su propia ruina. A mayor tiempo correspondería una mayor distancia de la matriz vivificadora y pura. Acción corruptora, la del tiempo machadiano hace del presente una sombra indigna de su pasado: "ayer lo más noble, / mañana lo más plebeyo" (CLXI-XXXI). El tiempo, carcoma infatigable, disuelve así, lenta y eficazmente, nuestra idea de evolución y de progreso.

Y el corazón del hombre se angustia... ¡Nada queda!  
El tiempo rompe el hierro y gasta los marfiles.  
Con limas y barrenas, buriles y tenazas,  
el tiempo lanza obreros a trabajar febriles,  
enanos con punzones y cíclopes con mazas.  
El tiempo lame y roe y pule y mancha y muerde;  
socava el alto muro, la piedra agujerea;  
apaga la mejilla y abrasa la hoja verde;  
sobre las frentes cava los surcos de la idea, (CXLIX)

Machado, a través de ciertas metáforas y expresiones, manifiesta que su concepto de vida humana participa de la idea ge-

neral del cambio destructor. Todo se mueve y transcurre hacia su propia desaparición. Las ruinas machadianas han revelado que las cosas están ligadas a un proceso de erosión que las llevará indefectiblemente a su desmoronamiento total. El sentimiento del poeta que observa cómo se pasa la vida y todo se destruye, queda plasmado en frases muy bien acuñadas, como "el tiempo, el homicida". No resulta, entonces, ocioso que se mencione aquí y allá a Heráclito y su panta rhei: "Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira; / cambian la mar y el monte y el ojo que los mira" (XCVIII); "Todo llega y todo pasa. / Nada eterno" (CXXVIII); "¡No mires: todo pasa; olvida: nada vuelve" (CXLIX).

El cambio es como la espina dorsal de la vida porque lo es del ser mismo. Se trata, sin embargo, de una transformación corrosiva. Ahora bien, la fluidez cambiante de la vida adopta una expresión poética en la imagen del río, de hondos ecos heraclitianos. Nuestra vida es un río que no puede detenerse y que al pasar canta, y al cantar cuenta, como una fuente, su propia historia hacia el mar. Leamos algunos ejemplos donde vida y río tienen una mutua equivalencia:

La vida hoy tiene el ritmo de los ríos (XLII)

...El alma mía era,

..., un ancho y terso río (XLIX)

La vida baja como un ancho río (CLXV-III)

Bien, la vida es río. Lógicamente, el mar que prolonga la imagen, es símbolo de la muerte:

Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera. (XIII)

Dulce goce de vivir:  
mala ciencia del pasar,  
ciego huir a la mar.(LVIII)

Pero aunque fluya hacia la mar ignota,  
es la vida también... (CLXV-III)

Mas, si vamos  
a la mar,  
lo mismo nos han de dar (CXVIII)

Debo confesar, no obstante, que pueden surgir serias dudas sobre el verdadero simbolismo y significación del mar, porque si es cierto que en algunas partes funciona como claro emblema de muerte, no es menos verdadero que, en otras ocasiones, parece simbolizar el más allá considerado no tanto como algo luctuoso y destructivo, sino como fusión con Dios. Al utilizar el símbolo del mar, Machado parece recurrir a un más allá unitivo, donde todo sería instantáneo y sin historia: un pasado detenido. El mar, inmóvil, inmenso, cumplimiento y perfección es el punto de partida y llegada: "De arcano mar veremos, a ignota mar iremos" (CXXXVI-XV). El mar no cambia. Ahora somos gotas de mar, pero más tarde nos reintegraremos a la totalidad oceánica. Me parece que existen varios textos donde la igualdad entre mar y el Dios panteísta quiere emerger:

Y me detuve un momento,  
en la tarde, a meditar...  
¿Qué es esta gota en el viento  
que grita al mar: soy el mar? (XIII)

El sabe que un Dios más fuerte  
con la substancia inmortal está jugando a la muerte,

cual niño bárbaro. El piensa  
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,  
antes de perderse, gota  
de mar, en la mar inmensa. (XVIII)

Dios no es el mar, está en el mar; riela  
como luna en el agua, o aparece  
como una blanca vela;  
en el mar se despierta o se adormece.  
Creó la mar, y nace  
de la mar cual la nube y la tormenta;  
es el Criador y la criatura lo hace. (CXXXVII-V)

Al Dios...

... .. la plena mar... (CLXX)

Tengamos en cuenta también que andamos sobre el mar, como Jesús (CXXX, CXXXVI-II, -XXIX) y que el mar es Dios; "es Dios sobre la mar camino" (CI). Pensemos también en esa frase tan rara por la posible hondura de significado: "todo el mar en cada gota". El mar de Machado es además rutilante, ríe, canta y hierve (XLIV), y como si fuera una masa viva e informe, está en ebullición (CLIX-I): "sólo si viene un corazón al mundo / rebo- sa el vaso humano y se hincha el mar" (CXXXVI-XXXII). Creo que lo que acabamos de exponer, puede permitirnos responder parcial- mente a la pregunta sobre la imagen de 'paraíso' que tenía en mente Machado. El oscuro rincón que piensa, imagina que el mar espacio abierto y luminoso, es el lugar donde el hombre viviría en el más allá, en completa felicidad, como cuando era niño (19). El mar, siendo Dios, inmovilidad y apertura, representa en Ma- chado el lugar opuesto al río y al rincón.



Quisiera volver a considerar la idea machadiana de vida-cambio, porque me parece que su noción de transcurso vital cristaliza de manera más auténtica y persistente en la imagen del camino. Para Machado, hombre de tierras altas <sup>(20)</sup>, la vida es camino, y vivir, caminar. Homo viator <sup>(21)</sup>, a nuestro escritor de "corazón viajero", le complace deambular tanto que es difícil encontrar una página suya sin que lo veamos haciendo camino. Pero 'caminar' en su pluma adquiere esa apertura de significaciones que permite la entrada a la polisemia y a la dificultad de la lectura:

He andado muchos caminos,  
he abierto muchas veredas. (II)

Yo voy soñando caminos  
de la tarde...

... ..

¿Adónde el camino irá?

Yo voy cantando, viajero  
a lo largo del sendero... (XI)

¡Agrios caminos de la vida fea! (CLXVII, OPP. p. 299)

Amargo caminar, porque el camino  
pesa en el corazón. (LXXIX)

Todo pasa y todo queda,  
pero lo nuestro es pasar,  
pasar haciendo caminos,  
caminos sobre el mar. (CXXXVI-XLIV)

Muchas leguas de camino  
hizo mi canción. (OPP. p. 747)

Es obvio, pues, que su noción de vida está presente en el símbolo del camino. No obstante, camino y todas aquellas pala-

bras que pertenecen al mismo campo semántico (viaje, sendero, romero, etc.) no se quedan con la exclusiva significación de vida. Esas palabras tienen un valor léxico y matices especiales. El camino se refiere al camino real, pero también a una suerte de ruta que conduce al interior. En este caso último, se trataría de un viaje hacia el recuerdo. El poeta camina por los paisajes del alma y por los corredores del castillo interior. El camino son laberintos psicológicos, imprevistos, propios a cada personalidad. Machado camina por las galerías del alma, va y viene por recovecos mentales. Así, caminar equivale a recordar y recordarse, a reconocerse entre los pliegues del olvido; a ir caminando por la galería de espejos interiores para mirar sus distintas imágenes. Caminar significa, en fin, soñar:

Y avancé en mi sueño  
por una larga, escueta galería (LXIV)

Caminos tiene el sueño  
laberínticos, sendas tortuosas,  
parques en flor y en sombras y en silencio;  
criptas hondas, escalas sobre estrellas;  
retablos de esperanzas y recuerdos. (XXII)

Y hoy miro a las galerías  
del recuerdo (XCV)

Tú sabes las secretas galerías  
del alma, los caminos de los sueños (LXX)

En esas galerías,  
sin fondo, del recuerdo (LXI)

Ahora bien, cree ver que esos caminos del alma están trazados

sorpresivamente por la mente de un urbanista. En efecto, en oposición a la ciudad real y repulsiva, Machado habla esporádicamente de una ciudad interior <sup>(22)</sup> moruna, formada por callejas angostas y entrecruzadas <sup>(23)</sup>, por plazoletas con fuentes, templos y nichos. La ciudad interior que inventa Machado es silenciosa y sus calles están deshabitadas. Causa sorpresa observar que sus plazas también son desérticas, <sup>(24)</sup> porque en general la gente acostumbra congregarse en plazas para comerciar o realizar actos de índole social. ¿No corresponden pues esas ciudades con palacios de mármol, con calles estrechas y revueltas, con plazas deshabitadas, a sus galerías internas?

Si entendiésemos por utopía una concepción imaginaria de una organización social perfecta, la ciudad inventada por Machado, la de sus galerías, no es una utopía. Aunque traza un ideal de ciudad, en contraposición a la del cucañista y del pretendiente, esta ciudad interior, de sus sueños, parece tener como requisito indispensable la ausencia total de hombres:

¡Oh maravilla  
Sevilla sin sevillanos,  
la gran Sevilla!  
Dadme una Sevilla vieja  
donde se dormía el tiempo  
con palacios con jardines,  
bajo un azul de convento.  
Salud, oh sonrisa clara  
del sol en el limonero  
de mi rincón de Sevilla,  
... ..  
Sevilla y su verde orilla,

sin toreros ni gitanos,  
Sevilla sin sevillanos  
¡oh maravilla! (OPP. p. 733)

Ya sea que se camine por galerías internas que asemejan ciudades interiores, ya sea que se camine por viejas calles de algún pueblo rancio de Castilla o por caminos campiranos, lo que más interesa retener de la noción de vida-camino, es la velada afirmación de que este mundo no está diseñado para permanecer en él. La vida, así, sería una peregrinación a través de un mundo que no nos pertenece y que se muestra la mayor de las veces, inhóspito. En efecto, la imagen de vida-camino parece decirnos que nuestra tierra no es habitable, sino transitable; no evoca el camino la idea de mansión o de residencia. El mundo y nuestro cuerpo dentro de él, serían una estación o más bien, conforme a su vocabulario, una venta o un mesón del camino. La muerte deberá poner fin al camino: ahí está nuestra verdadera residencia. Y ella es un jardín, un locus amoenus. El peregrino que vivió en Machado, encuentra en la muerte, la tierra prometida, un cielo propio que consiste en un jardín florido:

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. (XXVII)

Tú sabes las secretas galerías  
del alma, los caminos de los sueños,  
... Allí te aguardan  
las hadas silenciosas de la vida,

y hacia un jardín de eterna primavera  
te llevarán un día.(LXX)

...¿No tiembles, andante peregrino?  
Pasado el llano verde, en la florida loma,  
acaso está el cercano final de tu camino. (LXXXIV)

En resumen, frente a una concepción de la vida actual del hombre, simbolizado en el rincón, el río o el camino; frente a la creencia de que el transcurso de esta vida se desenlaza en una ciudad pecaminosa o en un campo yermo, maldito, seco y estéril (campos de Caín), Machado opone la idea de que la muerte y el más allá son un mar, una ciudad encantada o un jardín florido. El rincón pensante se refugia desde ahora en estos espacios paradisiacos porque siendo símbolos de una infancia feliz, lo hacen huir de un presente que sin duda le fue adverso y doloroso:

Un día tornarán con luz del fondo ungidos,  
los cuerpos virginales a la orilla vieja (CXXV)

NOTAS AL CAPITULO TERCERO.

<sup>1</sup> Machado relaciona con frecuencia la ventana y la lluvia. El cristal del rincón serviría para protegerlo del agua y la tormenta. En CXXVIII, "la tarde (es) gris y tamizada / por la lluvia y el cristal". En V, hay una "monotonía / de lluvia tras los cristales". Veamos otros ejemplos:

La lluvia da en la ventana  
y el cristal repiquetea . (CV)

—está el salón oscuro—...  
¡Oh cerrado balcón a la tormenta!  
El viento aborascado y el granizo  
en el limpio cristal repiquetean . (CLVI-III)

<sup>2</sup> En la obra de Machado existen dos poemas llamados "Recuerdo infantil". Uno de ellos forma parte de Soledades (V), y el otro es el que cito, incluido en Juan de Mairena. Ambos tienen por escenario un cuarto pardo, frío y monótono.

<sup>3</sup> Cf. Bartolomé Mostaza (1949, p. 626).

<sup>4</sup> Acerca de la idea platónica de que este mundo 'desustanciado' es una sombra, sería conveniente leer algunos versos de un poema escrito en 1915 (OPP. p. 746):

PENSAR el mundo es como hacerlo nuevo  
de la sombra o la nada, desustanciado y frío.

... ..

Una neblina opaca confunde toda cosa:  
el monte, el mar, el pino, el pájaro, la rosa.

Recordemos a este respecto que nuestro mundo, opacado por una

neblina, más que sombra, es nada, y que el hombre camina entre tinieblas:

Dijo Dios: Brota la nada...  
Y alzó la mano derecha,  
hasta ocultar su mirada.  
Y quedó la nada hecha. (CLXVIII, OPP. p. 323)

Un hombre a tientas camina;  
lleva a la espalda un farol. (CXXXVI-LI)

Por otra parte me pregunto si no tendrán mucho que ver con las ideas platónicas, las nociones de que este mundo es un sueño y de que el conocimiento se resuelve en una especie de 'recuerdo': "Y podrás conocerte, recordando / del pasado soñar los turbios lienzos" (LXXXIX). Consideremos, acerca del recuerdo, que a veces Machado lo concibe como si fuese una entidad independiente de la memoria, como si fuese una substancia, y no una acción accidental del hombre. Acaso se trataría de una idea que tuviese existencia propia en un mundo semejante al de las ideas:

I

Cuando recordar no pueda,  
¿dónde mi recuerdo irá?  
Una cosa es el recuerdo  
y otra cosa es recordar.

II

Cuando la tierra se trague  
lo que se traga la tierra,  
habrá mi recuerdo alzado  
el ancla de la ribera.

III

Recuerdos de mis amores,  
quizás no debéis temblar:  
cuando la tierra me trague,  
la tierra os liberará. (OPP. p. 744)

Asimismo me parece tener un posible origen platónico, la idea de que la carne pesa: "esta que pesa en mí carne de muerte" (OPP. p. 653). También en prosa Machado expresa el sentimiento de que la carne pesa: "He pasado algunos días enfermo con fiebres gástricas, con lo cual he aligerado un poco esta too solid flesh. Siempre que se pierde en peso, se gana en energía y en propósitos de porvenir. Nunca me siento peor que cuando estoy saludable y robusto", Los complementarios (OPP. p. 701).

Finalmente creo que pueden leerse, sobre un trasfondo platónico, algunos versos suyos, como los escritos, al interpelar los campos de Soria, en la forma siguiente: "Me habéis llegado al alma, / ¿o acaso estabais en el fondo de ella?" (CXIII-IX); o cuando dice que: "copiaban el fantasma de un grave sueño mío / mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano" (XVII) —¿la realidad es copia del sueño grave del poeta?—; o al momento de decir a la rosa carmín y a la blanca arrebolera que también ellas salen del fondo de su sueño (OPP. p. 739), etc.

<sup>5</sup> Recordemos que en prosa, Machado habla irónicamente del alma como si ésta fuera una mónada al estilo de Leibnitz, sin ventanas: "El alma de cada hombre —cuenta Mairena que decía su maestro— pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni



ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías", Juan de Mairena, I (OPP. p. 354). Pensemos, sin embargo, que en Los complementarios (OPP. p. 703), Machado habla con bastante entusiasmo, y acaso con adhesión, de la mónada: "Para Leibnitz el ser pensante, ente de razón, está esparcido por todo el universo; no hay un rincón del mundo que no albergue una conciencia... Para Leibnitz lo elemental es el espíritu, su átomo es un ojo que ve y aspira a ver más: la mónada que se basta a sí misma, ojo, luz e imagen en una misma realidad integral".

<sup>6</sup> Machado parece renunciar a un nuevo encuentro con la amada porque prefiere la nostalgia del pasado (CLXXIII-III). En el rincón nunca se recibe a la amada, sino que se la recuerda, con la ventana cerrada. Por ejemplo, en un poema dedicado a Guiomar (OPP. p. 759), después de haberle dicho adiós, siente su co razón:

¡Con qué divino acento  
me llega a mi rincón de sombra y frío  
tu nombre... ..  
... ..  
Adiós: cerrada mi ventana siento  
junto a mi corazón... ¿oyes el mío?

<sup>7</sup> Sobre la imposibilidad de penetrar en el rincón de la amada por el balcón, cito parte del poema "Tierra baja", de Los complementarios (OPP. p. 704-5).

Por esta tierra de Andalucía,  
¿no arrancan rejas los caballeros,  
como Paredes, el gran forzado,  
dicen que hacía?

... ..

¡Oh, enjauladitas hembras hispánicas,  
desde que os ponen el traje largo,  
cuán agria espera, qué tedio amargo  
para vosotras, entre las rejas  
de las ventanas,  
de estas morunas ciudades viejas,  
de estas celosas urbes gitanas!

Hay, sin embargo, un poema en que algún conde sí entra en la alcoba de la 'niña'. El balcón ahí inicia un exitoso encuentro entre los amantes, Cf. OPP. p. 735-36).

<sup>8</sup> Cf. Pedro Laín Entralgo (1947, pp. 79-88). El propio Machado se percató de la aversión que sus amigos escritores tenían por la ciudad. En sus 'elogios', ellos se dirigen al campo, a la aldea, al jardín o al mar, pero nunca a la ciudad. Giner de los Ríos debe ser inhumado en la "montaña, / a los azules montes / del ancho Guadarrama, / ... / Su corazón repose / bajo una encina casta" (CXXXIX); Azorín vino "al ancho llano / en donde el gran Quijote, el buen Quijano" (CXLI); R. Pérez de Ayala, "gran poeta, el pacífico sendero / cantó que lleva a la asturiana aldea" (CLXIV, OPP. p. 275), etc.

<sup>9</sup> Respecto al desafecto que sintió Machado por Madrid, debemos tener en cuenta un pequeño matiz. Cuando la capital española se convierte en la ciudad que resiste heroicamente el empuje fascis-

ta, Machado trueca su casi desprecio por amor. Al Madrid de la resistencia responde una admiración machadiana antes desconocida (Cf. pp. 672-679). Las circunstancias históricas cambiaron los sentimientos de nuestro poeta, pero aún quedan expresiones que delatan la antigua y sustancial devaluación: "Madrid, el frívolo Madrid, nos reservaba la sorpresa de..." (OPP. p. 678).

<sup>10</sup> Cf. Gerardo Diego (1949, pp. 421-426).

<sup>11</sup> Se puede calibrar la fuerte oposición de Machado al movimiento modernista leyendo el siguiente poema titulado "Salutación a los modernistas":

Los del semblante amarillo  
y pelo largo lacio,  
que hoy tocan el caramillo,  
son flores de patinillo,  
lombrices de caño sucio. (OPP. p. 729)

Hacemos notar que, aunque estos versos son tardíos, varios estudiosos han destacado las palpables influencias modernistas en la poesía joven de nuestro autor, como Gabriel Pradal-Rodríguez (1951, pp. 67-69).

<sup>12</sup> A pesar de su opinión acerca del soneto, según la cual "no es composición moderna" y cuya emoción ya se ha perdido, quedando "sólo el esqueleto demasiado sólido y pesado para la forma lírica actual" Cf. Los complementarios (OPP. p. 711), Machado escribe más de treinta. Los sonetos machadianos corresponden a una época tardía, y creo que casi todos ellos carecen de alto valor poético, pues la oscuridad, los ripios y forzamientos lin-

güísticos les quitan merecimiento.

13 Otros ejemplos que contienen el mismo contraste entre niñez y ancianidad, pueden encontrarse en CXIII-V y CLXXV-I. Me parece que lo más significativo de la oposición niño-anciano, estriba en el gran hueco que deja Machado al pasar por alto al hombre viril y maduro, de la misma forma que con respecto a los seres femeninos, no menciona sino a madres, doncellitas y niñas.

14 Sobre la vanidad de vanidades, es preciso recordar el constante pesimismo de nuestro escritor:

Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades,  
todo es negra vanidad (XVIII)

¿Dónde está la utilidad  
de nuestras utilidades?  
Volvamos a la verdad:  
vanidad de vanidades (CXXXVI-XXVII)

¿Todo es  
soledad de soledades,  
vanidad de vanidades,  
que dijo el Eclesiastés? (CXXVIII)

Apenas desamarrada  
la pobre barca, viajero, ...  
se canta: no somos nada (XIII)

15 El poema CLXV-IV, publicado en Nuevas Canciones, también parece tener un antecedente temático en un poema escrito anteriormente, en 1916 (OPP. p. 738).

16. Creo que para Machado la vejez es una opción y no una etapa biológica de la vida humana, no sólo porque siempre quiso presentarse como un anciano, sino porque "cuando murió su amada / pensó en hacerse viejo" (CLXII-I).

17. Cabe notar que Machado también recurre, para oponer su mala vejez de ahora a la buena infancia de ayer, a la metáfora de la vida-río. La infancia, por una parte, será pura como el agua cristalina y clara del manantial, y la vejez, por la otra, cuando el río entrega su caudal al mar, estará formada por aguas turbias, salobres. Infancia y vejez irrumpen, así, casi sin explicación, en la esfera de valores éticos: el niño —el ayer— es bueno, en tanto que el anciano —el hoy— es malo:

¡Oh Guadalquivir!  
Te vi en Cazorla nacer;  
hoy, en Sanlúcar morir.  
Un borbollón de agua clara,  
debajo de un pino verde,  
eras tú, ¡qué bien sonabas!  
Como yo, cerca del mar,  
río de barro salobre,  
¿sueñas con tu manantial? (CLXI-LXXXVII)

La vida baja como un ancho río,  
y cuando lleva al mar alto navío  
va con cieno verdoso y turbias heces.  
Y más si hubo tormenta en sus orillas,  
y él arrastra el botín de la tormenta,  
... ..  
Pero aunque fluya hacia la mar ignota,

es la vida también agua de fuente  
que de claro venero, gota a gota,  
o ruidoso penacho de torrente  
bajo el azul, sobre la piedra brota (CLXV-III)

18 Machado define la poesía como "palabra en el tiempo" (CLXIV, OPP. p. 286). Para descifrar este acertijo debemos recurrir a la prosa de Machado:

"La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Ese diálogo, esa palabra, es lo que el poeta pretende eternizar sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone", Juan de Mairena, IX (OPP. p. 380); "Todas las artes —dice Juan de Mairena en la primera lección de su Arte poética— aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica" (CLXVIII, OPP. p. 315); "Es precisamente el flujo del tiempo uno de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende intemporalizar" Los complementarios (OPP. p. 704).

19 En el poema "A Julio Castro" (CLXIV, OPP. p. 279), nuestro

poeta manifiesta un particular interés por el mar porque, habiendo sido su infancia marinera, le recuerda su antiguo deseo de ser pastor de olas.

20 Por doble motivo pienso que Machado es hombre de tierras altas. Con respecto a Andalucía, su tierra natal, nuestro escritor prefiere las tierras altas de Castilla. Basten dos citas:

¿Por qué, decíme, hacia los altos llanos  
huye mi corazón de esta ribera,  
y en tierra labradora y marinera  
suspiro por los yermos castellanos? (CLXIV, OPP. p. 285)

Allá, en las tierras altas,  
... ..  
mi corazón está vagando, en sueños... (CX XI)

Dentro de los campos castellanos, Machado también prefiere subir y observar el paisaje desde la altura. En XCVIII, poema que inicia de modo propio, la descripción de los campos de Castilla, Machado "trepaba por los cerros que habitan las rapaces / aves de altura", y desde ahí, como un visionario, describe el paisaje físico y traza un bosquejo del espíritu castellano. Sólo una persona que se sitúa en la cumbre, en el monte, en las altas mesetas del santo y el poeta, puede hablar en este tono: "Si trepáis a un cerro y veis el campo / desde los picos donde habita el águila" (CXIII-III) "veréis llanuras bélicas y páramos de asceta" (XCIX). Las menudas sementeras, las figurillas plebeyas de los baturros, y el paisaje, en general, son observados desde la altura: "Por el fondo / del valle el río el agua turbia lleva" (CXXIX); "Las tierras labrantías, / como re-

tazos de estameñas pardas, / el huertecillo, el abejar, los trozos / de verde oscuro en que el merino pasta" (CXIII-II)

21 Podría existir una contradicción entre la idea del hombre arrinconado y la del homo viator. Reconozco la dificultad de interpretar ambas imágenes de hombre en un mismo poeta. Sin embargo, el propio Machado parece reconciliar la contradicción cuando nos dice estar en su "celda de viajero" (CLXXXIII-III), o en la "Blanca hospedería, / celda de viajero, / con la sombra mía!" (CLIX-IX). Acaso la síntesis machadiana se encontraría en la idea del viajero aprisionado dentro de sí mismo.

22 La ciudad donde desciente Machado cuando baja a los infiernos, como Dante, recuerda mucho a la Sevilla de su infancia:

Palacios de mármol, jardín con cipreses,  
naranjos redondos y palmas esbeltas.

Vueltas y revueltas,  
eses y más eses.

"Calle del Recuerdo". Ya otra vez pasamos (CLXXII-X).

Hago notar que los naranjos redondos, los palacios, los jardines con cipreses son elementos que, en su poesía, evocan recuerdos de su infancia. Veamos el caso del Palacio y de los naranjos redondos.

Esta luz de Sevilla... Es el palacio  
donde nací, (CLXV-IV)

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo  
imágenes de luz y de palmeras,

... ..

donde crecen naranjos encendidos  
con sus frutas redondas y bermejas (CXXV)



¡Gloria de los huertos, árbol limonero  
que enciendes los frutos de pálido oro  
y alumbra del negro cipresal austero  
las quietas plegarias erguidas en coro;  
y fresco naranjo del patio querido,  
del campo risueño y el huerto soñado,  
siempre en mi recuerdo maduro o florido  
de frondas y aromas y frutos cargado! (LIII)

23 Sobre las calles angostas, oscuras, viejas, morunas y revueltas, que forman parte de la ciudad machadiana, destacamos los siguientes versos con el propósito de ayudar a configurar la imagen de ciudad 'soñada' por Machado:

Angosta la calle, revuelta y moruna,  
de blancas paredes y oscuras ventanas.  
Cerrados postigos, corridas persianas...

... ..

Como un laberinto mi sueño torcía  
de calle en calleja. Mi sombra seguía  
de aquel laberinto la sierpe encantada,  
en pos de una oculta plazuela cerrada.

... ..

por la retorcida, moruna calleja. (LII)

A la revuelta de una calle en sombra,  
un fantasma irrisorio besa un nardo, (XXX)

Todavía

se oyen entre los cipreses  
de tu huerto y laberinto  
de tus calles —eses y eses—  
trenzadas, de vino tinto—  
tus pasos (CLXVIII, OPP. p. 314)

24 Sobre las plazas desérticas, la insistencia machadiana es

clara:

A la desierta plaza  
conduce un laberinto de callejas.  
A un lado, el viejo paredón sombrío  
de una ruinoso iglesia (X)

En el amplio rectángulo desierto (CXI)

de ciudades con calles sin mujeres  
bajo un cielo de añil, plazas desiertas  
donde crecen naranjos encendidos  
con sus frutas redondas y bermejas (CXXV)

La calma es infinita en la desierta plaza,  
donde pasea el alma su traza de alma en pena (XCIV)

¡Oh loma de Santana, ancha y maciza;  
placeta del Mirón, desierta plaza (OPP. p. 737)

En el grave silencio de tu plaza (OPP. p. 32)

CAPITULO IV

No me parece desajustado pensar que Machado en parte se sienta solo porque recorta la imagen que hace de sí mismo tomando modelo en una cierta concepción de poeta. Tengo la convicción de que para él, ser poeta equivalía no tanto al hecho mismo de escribir poemas cuanto a estar destinado a llevar una vida aislada, poco común al resto de los mortales e interiormente intensa. No deja de ser interesante que en una casi definición del oficio lírico, haya afirmado que "el poeta" es quien "admira y calla" (CXXXVI-XXVI). Extraña definición sería ésta, si lo fuese, pues encaja el silencio en la esencia del quehacer poético. Creo, sin embargo, que no se nos acusará de audaces si sostenemos que la poesía se opone justamente al silencio. No obstante, para Machado, ser poeta no significaba en primer término mover la pluma hilvanando versos. "Pensaba yo —nos dice— que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu" (1). No me gustaría aparentar que hago trampa. Es evidente que para nuestro poeta la poesía era palabra comunicativa; debía utilizar palabras llanas y sencillas, y su mensaje, estar al alcance del mismo Perogrullo (2), pero esa 'palpitación del espíritu' y ese admirar y callar constituirían su justificación esencial: "Imágenes, conceptos, sonidos, nada son por sí mismos; de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia" (3). Para justificar ese subjetivismo propio al poeta, dirá que "lo más individual era lo más universal y que en el corazón de cada hombre canta la humanidad entera" (4). Tratemos, pues, de averiguar en qué consiste esa

honda palpitación del espíritu y esos hondos estados de conciencia que son como el meollo de la poesía.

Partiremos de la incuestionable premisa de que Machado es entrañablemente religioso, lo que no quiere decir católico ni cristiano (5). Pienso que se debe a su religiosidad la manera con que aprecia y ve su labor poética. Poeta sería quien responde afirmativamente al destino que Dios ha trazado sobre él, destino personal y radicalmente distinto al del resto de los hombres (6). Dios escogería a alguien, lo separaría de la multitud, y lo ungiría en la soledad con el óleo de la poesía. Según este esquema, el poeta, elegido de Dios, está destinado a llevar en su seno el peso de la palabra divina y, al aceptar llevarla en su interior, tiene la conciencia de ser distinto, porque sabe que Dios lo ilumina y lo hace mirar el mundo con ojos de 'vidente' (7). El poeta vería el mundo desde el ángulo que Dios lo mira: desde esa honda palpitación del espíritu. El poeta se dirige hacia el fondo del alma donde brilla Dios. La poesía, entonces, equivale a una suerte de manifestación divina, a una revelación (8). Siendo la poesía palabra externa provocada por la luz divina interna, el ser humano se convierte en poeta por una doble vía: por participar de esa luz y por manifestarla a los hombres. De la lectura de algunos poemas que más abajo cito, se puede deducir que, en cierta medida, su concepción de poeta se aproxima a la noción de profeta (y en consecuencia de santidad, de 'separatividad') utilizada en la Biblia. En ésta, el profeta es un enviado de Dios que trata de

rescatar a un pueblo infiel; en Machado, el poeta es un privilegiado de Dios, encargado de ilustrar a un pueblo plebeyo, superficial e inconsciente de su destino espiritual. Ambos desempeñan el papel de pregoneros de una verdad que les ha sido manifestada solamente después de un penoso proceso de introspección, y que se alcanza en el sueño, la soledad y la oración.

Para que no parezca que sacamos las afirmaciones anteriores de nuestra imaginación, empecemos por recordar el principio del poema intitulado "El poeta" (XVIII) y dedicado significativamente, en su primera edición, al libro Epifanías, de Martínez Sierra:

Maldiciendo su destino  
como Glauco, el dios marino,  
mira, turbia la pupila  
de llanto, el mar...

El poeta maldice su destino como Glauco, es decir, como el hombre mítico que sin haber gozado el amor terrestre, se convirtió en un dios que posee el don de la profecía. "Tu profecía, poeta", exhortará en algún lugar a los poetas (CLXI-XCVIII). Pero preguntemos cuál será el destino nefasto que el poeta maldice ¿No será aquél del hombre prudente y sabio que no encuentra acomodo en este mundo alocado, insensato y vacuo?

Como perro olvidado que no tiene  
huella ni alfato y yerra  
por los caminos, sin camino, como  
el niño que en la noche de una fiesta  
se pierde entre el gentío  
y el aire polvoriento y las candelas

chispeantes, atónito, y asombra  
su corazón de música y de pena  
así voy yo, borracho melancólico,  
guitarrista lunático, poeta,  
y pobre hombre en sueños,  
siempre buscando a Dios entre la niebla. (LXXVII)

Destacamos la cercanía apreciada entre las aposiciones del último cuarteto. Borracho, guitarrista, poeta, hombre en sueños parecen redondear una sola idea: el poeta —Machado— pasa por este mundo como un melancólico, como un lunático, como un sonámbulo. Machado se cree poeta y, al adjudicarse el oficio, dice que es un loco por buscar a Dios entre la niebla de este mundo fantasmal. Al respecto, conviene tener en cuenta la particular idea de locura que tiene nuestro escritor. En CVI dice que "a solas con su sombra y su locura / va el loco, hablando a gritos". El loco, voz que clama en el desierto, habla a gritos. El mismo poema sugiere que "la cordura, / la terrible cordura del idiota" es la causa de que haya personas llamadas locas. El conciliábulo de los supuestos doctos y cuerdos llama loco a quien seguramente posee más sabiduría que ellos. El esquema bíblico se repite: la sabiduría de Dios es locura para los hombres. Además, el Quijote es un loco, según la terrible cordura del idiota. Unamuno, según Machado, pertenecería a la lista de sabios considerados locos por la cordura de los doctos: "Don Miguel camina, / jinete de quimérica montura, / metiendo espuela de oro a su locura, / sin miedo de la lengua que malsina." (CLI). Pues bien, el poeta es un loco para los demás, porque

siendo hombre de Dios, se siente perdido en este mundo, caminando sin rumbo fijo. El artista está casi ausente a la vida social festiva y no le interesan los llamados de la materia. Estar tenso entre este mundo y el de los sueños divinos, constituye su actitud fundamental. Machado huye del mundo, en parte, por sentirse poeta. Andar desubicado, como un prófugo que se aísla en la región más recóndita de su interior, parece ser el sello distintivo del poeta: "Las almas huyen para dar canciones" (OPP. p. 737).

Huir, peregrinar, escapar para cantar son imágenes que en Machado cubren parcialmente la del poeta-trovador que no tiene residencia en ninguna parte: "Yo voy cantando, viajero / a lo largo del sendero" (XI). Gonzalo de Berceo, tan apegado a la vida monacal, es "poeta y peregrino" (CL) que "nos cuenta el repaire del romero cansado" (9). Ese reconocerse peregrino y extranjero —aún en su propia tierra (CXXV)—, acaso provenga también de la idea de que el poeta debe renunciar al fasto mundanal, al tráfago de la vida, para mejor poder sumergirse en las galerías del alma y buscar ahí a Dios:

Cantores, dejad  
palmas y jaleo  
para los demás. (CLXI-XXVIII)

El corazón del poeta vigila y, vuelto hacia el más allá, "está despierto, despierto. / Ni duerme ni sueña, mira, / los claros ojos abiertos, / señas lejanas y escucha / a orillas del gran silencio" (IX). El alma del poeta aúlla, como loba famélica



ca, sobre una tierra desnuda, buscado algo en el ocaso (LXXIX).

En fin,

El alma del poeta  
se orienta hacia el misterio.  
Sólo el poeta puede  
mirar lo que está lejos  
dentro del alma, en turbio  
y mago sol envuelto.  
... ..  
Poetas, con el alma  
atenta al hondo cielo... (LXI)

El poeta huye del mundo buscando a Dios, y su búsqueda no es infructuosa porque oye la palabra divina. Dado que el mundo es engañoso, ruidoso y hueco; dado que Dios no es propiamente dicho el creador del ser, sino de la nada que nada puede reflejar de Él; dado que el hombre dista mucho de ser un asomo de la semejanza divina, el poeta encuentra la palabra de Dios fuera de este mundo, en su interior (10), en sueños:

En sueños oyó (el poeta) el acento de una palabra divina  
en sueños se le ha mostrado la cruda ley diamantina  
(XVIII)

Anoche cuando dormía  
soñé, ¡bendita ilusión!,  
que era Dios lo que tenía  
dentro de mi corazón. (LIX) (11)

Se puede decir que en general el sueño es el espacio preferido por Machado para verificar el encuentro consigo mismo y con Dios (12). Saber soñar equivaldría a buscar a Dios, quien nunca se entrega del todo (13). Es importante destacar que el poe-

ta encuentra a Dios sin necesidad de una acción propiamente moral, lo que aleja a nuestro escritor, considerablemente, de la tradición mística cristiana. La soledad, empero, sí parece ser un requisito para arder en la santa hoguera de amor con Dios. El poeta es "el hombre solitario" (CLXXVI) que busca la soledad con la intención de encontrar en ella los páramos y ardientes desiertos donde está escondido Dios:

Converso con el hombre que siempre va conmigo  
—quien habla solo espera hablar a Dios un día— (XCVII)

Observando el mismo fenómeno desde otro ángulo, se puede percibir que la soledad es necesaria también para la creatividad poética. La soledad es "la musa del portento" que da el vocablo a la voz (CLXIV, OPP. p. 286). Ella es "la musa que el misterio / revela al alma en sílabas preciosas / cual notas de recóndito salterio" (OPP. p. 34).

Tenemos, pues, cuatro elementos que se unen entre sí y que difícilmente podrían subsistir separados unos de otros. Poesía, sueño, soledad y Dios forman una especie de columna salomónica que sostiene la concepción de su poética. Dios se manifiesta en el sueño y la soledad, la cual proporciona la clave para encontrar la poesía que no parece ser otra cosa que un sueño donde Dios, suprema soledad, silencio infinito e inefable, se manifiesta. Es preciso huir del mundo porque Dios se contrapone a él: "Sólo el silencio y Dios cantan sin fin" (CLXXII-VIII). Para cantar debemos recurrir a Dios:

No desdeñéis la palabra;  
el mundo es ruidoso y mudo,  
poetas, sólo Dios habla. (CLXI-XLIV)

Honremos al Señor

... ..

que ha dictado el silencio en el clamor. (CLXX)  
ahógame esta mala gritería,  
Señor, con las esencias de tu Nada. (CLXXV-I)

Porque Dios es el gran silencio, la poesía —canción— se canta, se dice "o, mejor, se calla" (CLIX-VI). Nada tiene de extraño, entonces, que a veces la poesía de Machado sea una alabanza al silencio. Dios es el silencio, o si se quiere, la Palabra inefable. Según mi opinión, Dios sería la verdadera musa que tiene el poder de dar al poeta el hálito que lo empujaría a escribir. Dios en el principio es el Verbum, la Palabra que se comunica y manifiesta, sin necesidad de palabras, en la intimidad del alma. Así, la creatividad del poeta solo consiste en participar e imitar la palabra de Dios revelada:

Tal vez la mano, en sueños,  
del sembrador de estrellas,  
hizo sonar la música olvidada  
como una nota de la lira inmensa,  
y la ola humilde a nuestros labios vino  
de unas pocas palabras verdaderas. (LXXXVIII)

Para encontrar poesía, soledad, sueño y Dios, el poeta, "divino poeta, corazón maduro de sombra y de ciencia" (XLVI), debe marginarse del mundo y ausentarse de la ruidosa mascarada, por-

que, por otra parte, parece ser que la actividad poética penetra en esa esfera sagrada de actos humanos que llamamos oración. Para Machado, poesía y oración se entremezclan sin diferenciarse bien. En efecto, puede rastrearse la utilización de un vocabulario religioso, litúrgico, o simplemente que puede ser un primer indicio importante. Alguna vez nuestro escritor se mira "como fraile viejo" (CXLI); en otra ocasión propone que su habitación ha de ser una "ermita junto al manso río" (XXVII). Campanas, campanarios, iglesias, templos, atrios aparecen con cierta frecuencia en su poesía. Recordemos también que en Castilla están los lares. Pero para nosotros es más importante la equivalencia que Machado hace entre salmo y poesía, entre rezo y canto. En XX menciona su deseo de poner "un salmo" en el viejo "atril" y luego confía en que "la razón de mí rezar / levantará su vuelo de suave paloma, / y la palabra blanca se elevará al altar". En otra parte

El salmo verdadero  
de tenue voz hoy torna  
al corazón, y al labio,  
la palabra quebrada y temblorosa. (XXIII)

En otras, escribe que "se apaga el canto de las viejas horas / cual rezo de alegrías enclaustradas" (CLXXVI) y "Mi corazón también cantaría el almo / salmo" (OPP. p. 39). El rezo es tanto o más profundo que la poesía misma. Por ello, el rezo, llamado también salmo, es hondo, lo más hondo que puede existir en el alma (XXXVII), de manera que cuando cantar no se puede, queda

el rezo: "ya sólo reza el corazón, no canta" (CXLI); "Ya no puedo cantaros, / no os canta ya mi corazón, os reza..." (OPP. p. 744). Pero si no es suficiente llamar rezo o salmo al canto o poesía, para convencernos de que ésta está contenida en el ámbito de lo sagrado, consideremos, entonces, que unos cuantos poemas son una auténtica plegaria, pues la persona interpelada es Dios:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.  
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.  
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.  
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar. (CXIX)

En la misma línea hemos de colocar poesías claves como "El Dios ibero" (CI) y otras (CXXXVII-V, CLXVIII OPP. p. 323). Quizás tenga tanta importancia como este fenómeno, el hecho de que en otros poemas Machado rompa el ritmo propio de la descripción y abra un paréntesis para incluir una plegaria que, a veces, corona el poema:

Y tú, Señor, por quien todos  
vemos y que ves las almas,  
dinos si todos, un día,  
hemos de verte la cara. (CLVIII-X)

Se puede confirmar ese tipo de plegarias 'interruptoras' en otros poemas (CXXVIII, OPP. p. 652, CLXXV-I, -V). Si este tipo de poemas no se interrumpe con una plegaria, es porque hacia su final, Machado pide a Dios una bendición, o simplemente exhorta al lector a formular una alabanza divina:

¡Venga Dios a los hogares  
y a las almas de esta tierra

de olivares y olivares! CXXXII)

Dios a tu copla y a tu barco guarde (CLXIV, OPP. p. 279)

...Que Dios os dé su mano (CLXIV, OPP. p. 277)

¡Te colme Dios de luz y riquezas! (OPP. p. 760)

Honremos al Señor que hizo la nada

y ha esculpido en la fe nuestra razón. (CLXX)

Con los elementos que hemos señalado en este capítulo, no quisiéramos dar la impresión de sostener que la poesía de Machado es esencialmente religiosa. Tan sólo trato de apuntar que sus frecuentes elementos religiosos, incuestionablemente claros y olvidados por la crítica, podrían ayudarnos a comprender el conjunto de su poesía. La religiosidad de Machado, creo, nos explicaría por qué su mundo poético está atravesado por la presencia sutil de seres espirituales y fantasmales; por qué se prefieren ilusiones, la distancia y la ausencia a realidades físicas y corporales; por qué este mundo es un sueño; por qué ciertos adjetivos como santo, puro, mágico, encantado, místico, divino, mal dita, y sustantivos como alma, espíritu, lar, etc. aparecen con alguna frecuencia en sus poemas; por qué les niega valor a los sentidos, a la sensualidad y al erotismo. Su religiosidad podría explicarnos finalmente su sentimiento de soledad: Dios basta para estar acompañado.

#### NOTAS AL CAPITULO IV.

<sup>1</sup> Cf. Prólogo a Soledades escrito en 1917 (OPP. p. 46-47).

<sup>2</sup> "Rehabilitemos la palabra en su valor integral. Con las palabras se hace música, pintura y mil cosas más; pero sobre todo se habla. He aquí una verdad de Perogrullo que comenzábamos a olvidar", Cf. "El simbolismo" (OPP. p. 809); "Mas reparemos que la lírica "creacionista" surge en el camino de vuelta hacia la poesía integral, totalmente humana, expresable en román paladino que fue en todo tiempo, la poesía de los poetas". Cf. "Gerardo Diego, poeta creacionista" (OPP. p. 811); "Se ignoraba, o se aparentaba ignorar, que un poema es... antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo", Cf. "Reflexiones sobre la lírica" (OPP. p. 823). Creo que bastan estas tres citas para diagnosticar que, en Machado, la función comunicativa a través de palabras sencillas, constituía una parte importante --la exterior-- de la poesía. Esta opinión machadiana se dirige contra los simbolistas, quienes llegaron a creer que había "una inconmensurabilidad entre el sentir individual y el lenguaje omnibus, el lenguaje como moneda circulante para uso de todos". Machado es bastante enérgico cuando critica la lírica simbolista porque en ella "se advierte la creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma... Pueden, sí, fabricarse misteriosas baratijas, figurillas de bazar que lleven en el hueco vientre algo que, al agitarse, suene;... Sólo un espíritu trivial, una inteligencia limitada al radio de la sensación, puede recrearse enturbiando conceptos con metáforas, creando oscurida-

des por la supresión de nexos lógicos, trasegando el pensamiento vulgar para cambiarle los odres sin mejorarle de contenido. Silenciar los nombres directos de las cosas cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez!" Cf. Los complementarios, (OPP. p. 709).

<sup>3</sup> Cf. "Gerardo Diego, poeta creacionista" (OPP. p. 811). La misma idea abunda en otras partes: "La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es el sentimiento" (CLXVIII, OPP. p. 324). En la nota anterior hemos podido observar que Machado criticó a los simbolistas porque no utilizaron un lenguaje sencillo y llano. Ahora, apoyado en la idea de que la poesía debe ser producto del sentimiento más profundo que pueda existir, criticará a los poetas 'puros', sobre todo a Paul Valéry. La poesía pura no brota de esa 'zona central y profundísima del alma'. Por eso "su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella zona cálida de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al margen de la vida cósmica y universal. Esta zona media que fue mucho, si no todo, para el poeta de ayer, tiende a ser campo vedado para el poeta de hoy", Cf. "Proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la Lengua" (OPP. p. 853). Del mismo tenor son las palabras que escribe en contra de la nueva generación (del '27): "Esta lírica —si así puede llamarse— a nada puede aspirar



tanto como a ser comprendida, porque engendrada en la zona del puro intelecto, se dirige más a la facultad de comprender que a la de sentir", Cf. "¿Cómo veo la nueva juventud española?" (OPP. p. 835).

<sup>4</sup> Cf. "Proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la Lengua" (OPP. p. 848). Machado expresa esta misma idea en varias ocasiones como en su comentario a Arias tristes, de Juan Ramón Jiménez: "Creo, sin embargo, que una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal" (OPP. p. 763).

<sup>5</sup> Quisiera detenerme un momento para señalar algunos puntos sobre religiosidad, catolicismo y cristianismo en Machado.

Machado confiesa llevar, aunque con cierta serenidad, gotas de sangre jacobina (XCVII). Si el jacobinismo connota una actitud anticlerical, nuestro poeta adoptó esa conducta toda su vida. Las sotanas negras le eran repugnantes por el simbolismo mortuorio que encierran. A veces el ataque, en poesía, es directo y violento: "Aquí vive un cura loco / por un lindo adolescente" (CLXXII-XII). Pero en general, su actitud crítica ante el clero español sólo es irónica e indirecta. En la segunda parte de CXXXII, frente a la "orgía de harapos" que mira en un sórdido y triste burgo de España, nos pregunta, hermanos suyos, qué es lo que guarda el convento de la Misericordia, "amurallada / piedad, erguida en este basurero". Algunas veces, más que anticlerical, Machado se muestra poco amable hacia las manifestacio-

nes religiosas de los españoles. Con una buena dosis de ironía escribe que la mujer castellana, "devota, sabe rezar con fe / para que Dios nos libre de cuanto no se ve", y cuenta garbanzos como quien cuenta las cuentas del rosario (CXXXIV). Además de que nunca faltará "la bruja con el rosario" (OPP. p. 699-700), su querida España es "de charanga y pandereta / cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María". Se trata de una España que "ora y bosteza", "ora y embiste / cuando se digna usar de la cabeza" (CXXXV). El pueblo español, "impío", a la vez "ayuna y se divierte", "ora y eructa" (CXLIII).

El anticlericalismo, en el caso de Machado, es signo claro de no pertenencia al catolicismo. Entre muchos escritos, la carta dirigida a Unamuno hacia 1913, nos hace pensar así: "¿c<sup>ó</sup>mo vamos a sacudir el lazo de hierro de la Iglesia católica que nos asfixia? Esta Iglesia espiritualmente huera, pero de organización formidable, sólo puede ceder al embate de un impulso realmente religioso. El clericalismo español sólo puede indignar seriamente al que tenga un fondo cristiano... La religión del pueblo es un estado de superstición milagrera que no conocerán nunca esos pedantones incapaces de estudiar nada vivo. Es evidente que el Evangelio no vive en el alma española, al menos no se le ve en ninguna parte" (OPP. p. 916).

Si Machado no fue católico —su biografía corrobora el dato—, bien pudo ser cristiano. Sin embargo, en ninguna parte se puede encontrar una decidida adhesión a los principios dogmáticos específicamente cristianos. En su "Profesión de fé"

(CXXXVII-V y sgs.) no hay rastros de creencias cristianas. Es claro, sin embargo, que en su obra habla de Cristo, pero nos da la impresión de que lo coloca a la misma altura que cualquier gran hombre y nunca pensará que era un ser divino:

Responde al hachazo

—ha dicho el Buda ¡y el Cristo!—

con tu aroma, como el sándalo.(CLXI-LXV)

Han tomado sus medidas

Sócrates y el Cristo ya:

el corazón y la mente

un mismo radio tendrán. (OPP. p. 756 Cf. Juan de Mairena, XVI.)

En otras partes, sobre todo en la prosa, su Cristo es solamente el predicador universal sin distinciones de raza o nacionalidad, del amor, de la concordia y de la paz. En su poesía aparece varias veces la imagen medio romántica de Cristo que camina sobre las aguas del mar. La caridad, fundamento moral del cristianismo, no sería esencial a la doctrina de Cristo, según estos versos machadianos:

¿Cuál fue, Jesús, tu palabra?

¿Amor? ¿Perdón? ¿Caridad?

Todas tus palabras fueron

una palabra: Velad.(CXXXVI-XXXIV)

La falta de asentimiento al cristianismo y su anticlericalismo, no son elementos válidos que autoricen a varios críticos a sostener que Machado fue "peor que irreligioso, laico". En efecto, P. Laín Entralgo (1947, pp. 61-68 ), José Luis Arangu-

ren (1949, pp. 383-397) y José María Valverde (1949, pp. 399-414) afirman que Machado fue irreligioso. Por mi parte, creo que nuestro poeta tuvo un alma profundamente religiosa, aunque anticlerical. Los textos que menciono en este capítulo hablan por sí mismos. Supongo que el error de los mencionados críticos, que han hecho escuela al difundir la imagen, ya aceptada, de un Machado ateo e irreligioso, se basa en su estrecha definición —católica— de religión.

<sup>6</sup> Cuando digo que el poeta es un ser distinto, me baso en varios poemas (retratos) sobre hombres de letras. Sabemos que Machado elaboró poesías que tratan de literatos, como Azorin, Unamuno, Xavier Valcarce, Gonzalo de Barceo, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Julio Castro, Francisco A. de Icaza, etc. También existen retratos de pensadores o filósofos, como Eugenio D'Ors, Ortega y Gasset, o de artistas de otra bella arte (Emiliano Barral). Es sintomático que escriba solamente sobre hombres de letras o artistas. Al suprimir de su interés elogioso iconográfico al hombre vulgar, al hombre del pueblo, inclinándose únicamente por artistas e intelectuales, se podría deducir que nuestro poeta consideraba a las actividades que resultan de un esfuerzo espiritual e intelectual, como superiores a las realizadas por hombres comunes. "Elogios" es el subtítulo de un significativo apartado de una serie de retratos de hombres de letras. El que colocara a ese nivel aparte, en esa suerte de atmósfera privilegiada, acaso retablo de santos laicos, a esos artistas, me hace pensar que Machado mitificaba el oficio del inte-

lectual. Su sabiduría, que no es ciencia en el sentido actual de la palabra, consiste en una conciencia de la raza y del destino cultural españoles, o su 'intuición poética', les ha valido ser colocados en ese espacio sagrado. Su característica específica es la luz, es decir, la enseñanza: son maestros de 'españolidad' para españoles. A Gonzalo de Berceo "le sale afuera luz del corazón" (CL); Miguel de Unamuno "a un pueblo de arrieros, / lechuzos y tahúres y logreros / dicta lecciones de Caballería" (con mayúscula) y "es tan bueno o mejor que fue Loyola" (CLI); Francisco Giner de los Ríos, "el viejo alegre de la vida santa", es el maestro, es alma, hermano de la luz que por una senda clara se fue hacia una luz aún más clara (CXXXIX); Ortega y Gasset es dilecto de Sofía (CXL); nuevo Ulises, Azorín tiene corazón de fuego (CXLIII); Rubén Darío nos trae el oro de su verbo divino y —acaso seamos indignos de tocar lo sagrado— Machado nos aconseja que "nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo / nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan (CXLVIII), etc.

Me ha llamado la atención, por otra parte, ver cómo muchos de estos personajes están idealizados. Casi todos ellos terminan por ser armados caballeros. Recordemos que hablando de los poetas, dice:

la nueva miel labramos  
con los dolores viejos  
la veste blanca y pura  
pacientemente hacemos,  
y bajo el sol bruñimos  
el fuerte arnés de hierro. (LXI)

Así, Unamuno lleva el arnés grotesco e irrisorio casco, dicta lecciones de caballería y "tiene el aliento de una estirpe fuerte" (CLI); Azorín, alma ibera, tiene "la espada / ceñida a la cintura / y con santo rencor acicalada", lista para la nueva aventura (CXLIII); a Xavier Valcarce se le exhorta en términos extraños: "Y cíñete la espada rutilante, / y lleva tu armadura, / el peto de diamante / debajo de la blanca vestidura (CXLI); Grandmontagne ("ayant pour tout laquais votre ombre seulement") es también caballero y capitán (CLXIV OPP. p. 277). Rubén Darío también es capitán como los que se aventuraron a conquistar la Florida (CXLVIII). El propio Machado se imagina "galán caballero; / espada tendida, calado sombrero" (LII) y su verso ha de quedar como la espada que deja el capitán: "famosa por la mano viril que la blandiera" (XCVII). Todo parece indicar, pues, que los poetas son mitificados y representados como caballeros y guerreros luminosos que han de batallar —nuevos conquistadores— contra un pueblo oscuro de ganapanes, trabucaires y lechuzos.

Recordemos finalmente que sólo los poetas vencen al tiempo. Su tarea consiste, otra vez, en luchar, pero ahora contra el flujo del tiempo:

Pero el poeta afronta el tiempo inexorable,  
como David al fiero gigante filisteo;  
... ..  
Vencer al tiempo quiere. ¡Al tiempo! (CXLIX)

7 Transcribo tres textos de prosa machadiana para confirmar la idea de que el poeta es una especie de vidente profeta: "Todos

hemos oído alguna vez que es el poeta quien suele ver más claro en lo futuro, into de seeds of time, que dijo Shakespeare. Esto se afirma generalmente pensando en Goethe, cuya prognosis sobre lo humano y lo divino ya fatiga de puro certera. Pero no es Goethe el único poeta; otros mayores que Goethe han sido, sobre todo, grandes videntes de lo pasado. En verdad, lo poético es ver" Cf. Juan de Mairena, XV (OPP. p. 397); "Pensaba mi maestro que la poesía, aún la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire" Cf. Idem, XXX (OPP. p. 449); "Sólo en el silencio, que es, como decía mi maestro, el aspecto sonoro de la nada, puede el poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías. Por eso el poeta huye de todo quirigay y aborrece esas máquinas parlantes con que se pretende embargarnos el poco silencio de que aún pudiéramos disponer".

Si en su teoría poética Machado piensa que el poeta es un vidente, un descubridor, en sus poemas escribirá que una verdad a la que no tendrían acceso los hombres se le revela al poeta:

Desde la cumbre vio (el poeta) el desierto llano  
con sombras de gigantes con escudos,  
y en el verde fragor del oceano  
torsos de esclavos jadear desnudos  
y un nihil de fuego escrito  
tras de la selva huraña,

en áspero granito,  
y el rayo de un camino en la montaña... (CLXXVI)

8 Machado, al leer sus amados versos, ve "en el profundo / espejo de los sueños / que una verdad divina / temblando está de miedo" (LXI). Es obvio, pues, que leer poesía, al menos en este caso, equivale a mirar una verdad divina.

9 Como nunca he visto citado este poema (CL) en los estudios especializados que conozco sobre poética machadiana, pienso que ha sido subestimado. En efecto, el poema en cuestión más que ser un elogio a Gonzalo de Berceo, refleja el ideal poético que Machado quiso poner en práctica. Parte de los dos últimos cuartetos, esbozan el modelo de su poesía en Campos de Castilla. La poesía sustantiva, ascética, regular, luminosa, recia, sin artificio sería el modelo que supuestamente descubre en Gonzalo de Berceo, pero que, en realidad, es la que él practica:

Su verso es dulce y grave; monótonas hileras  
de chopos invernales en donde nada brilla;  
renglones como surcos en pardas sementeras,  
y lejos, las montañas azules de Castilla.  
El nos cuenta el repaire del romero cansado;  
leyendo en santorales y libros de oración,  
copiando historias viejas, nos dice su dictado,  
mientras le sale afuera la luz del corazón.

El mismo proceso de proyectarse en la escritura ajena, se halla en "Soledades a un maestro" (OPP. pp. 282-283), donde Machado en vez de elogiar o describir la poesía de Francisco A. de Icaza, parece exponer su ideal poético:



No es profesor de energía  
Francisco de Icaza,  
sino de melancolía.

---

De su raza vieja  
tiene la palabra corta,  
honda la sentencia.

---

Como el olivar,  
mucho fruto lleva,  
poca sombra da.

---

En su claro verso  
se canta y medita  
sin grito ni ceño.

---

Y en perfecto ritmo  
—así a la vera del agua  
el doble chopo del río—

---

Sus cantares llevan  
agua de remanse  
que parece quieta.

---

Y que no lo está;  
mas no tiene prisa  
por ir a la mar.

---

Tienen sus canciones  
aromas y acíbar  
de viejos amores.

Quiero señalar que, en mi opinión, estos poemas valen tanto como la enorme cantidad de palabras que Machado escribe para explicarnos cuáles eran sus intenciones al escribir.

10 La afirmación de que en el fondo del corazón brilla una luz que parece ser Dios, se encuentra en varias partes: "Sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad" (XVIII); "Luz del alma, luz divina, / faro, antorcha, estrella, sol (CXXXVI-LI); "Yo

he visto mi alma en sueños, / como un estrecho y largo / corredor tenebroso, / de fondo iluminado... / Acaso mi alma tenga / risueña luz de campo, / y sus aromas lleguen / de allá, del fondo claro... (OPP. p.28). Recordemos que nuestro poeta sueña tener en su corazón un sol y a Dios (LIX) y que sólo el poeta puede mirar lo que está lejos, dentro del alma, envuelto en mago sol (LXI). En fin, el alma de poeta tiene un crisol (CXXXVII-VIII).

<sup>11</sup> Este poema (LIX) también me parece decisivo para la formulación de una teoría poética machadiana. Formalmente el poema está compuesto por tres coplas de arte menor y la redondilla final citada. Los versos 1, 2 y 4 de cada una de estas cuatro partes son idénticos: "Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión!, /... / dentro de mi corazón". Los elementos soñados son, sucesivamente, una fontana, una colmena, un ardiente sol y Dios. Ahora bien, es ya sabido que fuente y fontana son utilizados frecuentemente como símbolos de poesía (la fuente, en la obra de Machado, casi siempre canta). En lo que respecta a la colmena, señalanos que tanto abejas como miel y colmena son símbolos del proceso poético. "Abejas, cantores, / no a la miel, sino a las flores" (CLXI—LXVII), quiere decir que los poetas deben buscar su inspiración en la naturaleza y no en las obras literarias; "los poetas"... "la nueva miel labramos" (LXI). Machado, pues, sueña que en su alma hay abejas y fuentes, un sol y Dios: su corazón tiene símbolos de poesía y a Dios. Dios sería la fuente, las abejas y el sol de su corazón, es decir, la verdadera fuente de inspiración.

12 Ofrezco unas pocas muestras para comprobar que el sueño es la actividad más idónea para encontrar a Dios. Las citas están tomadas de "Proverbios y cantares" (CXXXVI) de Campos de Castilla:

Ayer soñé que veía  
a Dios, y que a Dios hablaba;  
y soñé que Dios me oía...  
Después soñé que soñaba. (XXI)

Soñé a Dios como una fragua  
de fuego, que ablanda el hierro,  
como un forjador de espadas. (XXXIII)

Todo hombre tiene dos  
batallas que pelear;  
en sueños lucha con Dios;  
y despierto, con el mar. (XXVIII)

Anoche soñé que oía  
a Dios, gritándome: ¡Alerta!  
Luego era Dios quien dormía,  
y yo gritaba: ¡Despierta! (XLVI)

13 El Dios de Machado, como el de la tradición mística cristiana, es un Dios que se encuentra al buscarlo y se esconde al encontrarlo:

Creo en la libertad y en la esperanza,  
y en una fe que nace  
cuando se busca a Dios y no se alcanza,  
y en el Dios que se lleva y que se hace. (CXLI)

O tú y yo jugando estamos  
al escondite, Señor,  
o la voz con que te llamo  
es tu voz.

Por todas partes te busco  
sin encontrarte jamás,  
y en todas partes te encuentro  
sólo por irte a buscar. (OPP. p. 745)

B I B L I O G R A F I A

ALBORNOZ, Aurora de, "Paisajes imaginarios en la poesía de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, XIV, N° 158, p 9 y 18.

\_\_\_\_\_ "Un poema poco conocido de Antonio Machado" ("El quinto detenido"), en Ínsula, Madrid, 1961, XVI, N° 170, p.3.

\_\_\_\_\_ " El olvidado otoño de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1962, XVII, N° 185, p. 13.

\_\_\_\_\_ "La presencia de Segovia en Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1964, XIX, N° 212-213, pp. 9-10.

\_\_\_\_\_ " Notas preliminares", en Antonio Machado, Antología de su prosa, I. Cultura y sociedad. Madrid, 1971, pp. 7-51.

\_\_\_\_\_ "Notas preliminares", en Antonio Machado, Antología de su prosa, II. Literatura y arte. Madrid, 1972, pp. 7-34.

\_\_\_\_\_ " Notas preliminares", en Antonio Machado, Antología de su prosa, III. Decires y pensamientos filosóficos, Madrid, 1971, pp. 7-35.

\_\_\_\_\_ "Notas preliminares", en Antonio Machado, Antología de su prosa, IV. A la altura de las circunstancias. Madrid, 1972, pp. 7-37.

ALONSO, Dámaso, "Poesías olvidadas de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 335-381; y en Poetas españoles contemporáneos. Madrid, Gredos, 1969, pp. 97-147.

ARANGUREN, José Luis, "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, 383-397.

AVELEYRA ARROYO, Teresa, "El sentido de lo añoso y de lo nuevo en la poesía de Antonio Machado", en Filosofía y Letras, México, UNAM, 1957, N° 63-65, pp. 279-305.

AZORÍN, "El paisaje en la poesía", en Clásicos y modernos. Madrid, Renacimiento, 1913, pp. 117-124.

BECEIRO, Carlos, "El poema "A José María Palacio" de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1968, XXIII, N. 137, p. 5.

\_\_\_\_\_ "Una frase de Juan de Mairena", en Ínsula, Madrid, 1960, XIV, N° 158, pp. 13 y 15.

\_\_\_\_\_ "Notas para la poética machadiana", en Ínsula, Madrid, 1964, XIX, No° 212-213, pp. 23-24.

BO, Carlo, "Observaciones sobre Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 523-539.

BOUSOÑO, Carlos, "El símbolo bisémico en la poesía de Antonio Machado", en Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 1952, pp. 155-158.

BRATTON, Jean, "Antonio Machado y el lenguaje de la intuición", en Ínsula, Madrid, XIV, 1960, N° 158, p.8.

CABRAL, Manuel del, "Hojeando a Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 427-434.

CANO, José Luis, "Antonio Machado, hombre y poeta en sueños", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 653- 665.

\_\_\_\_\_ "Cartas de amor de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1950, V, N° 56, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_ "Sobre Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1950, V, N° 59

CARBALLO CALERO, Ricardo, "Machado desde Rosalía", en Ínsula, Madrid, 1969, XIX, N° 212-213, p. 12.

CARDENAL DE IRACHETA, Manuel, "Crónica de don Antonio en Segovia", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 301-306.

CARPINTERO, Heliodoro, "Precisiones sobre el "Retrato" de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, N° 344-345, pp. 10 y 21.

CASAMAYOR, Enrique, "Antonio Machado, profesor de literatura", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 481--498.

\_\_\_\_\_ "Antonio Machado en Hispanoamérica", en Antonio Machado, Cuaderno de literatura (Baeza, 1915). Bogotá, 1952, pp. 7-30.

CERNUDA, Luis, "Antonio Machado", en Estudios sobre poesía contemporánea. Bogotá-Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 105-118.

CLAVERÍA, Carlos, "Dos estudios norteamericanos sobre Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 617-622.

COBOS, Pablo de A., "Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética", en Ínsula, Madrid, 1963, XVIII, No

COLINAS, Antonio, "Antonio Machado: Dudas de hoy, poesía de siempre", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, No. 344-345, p. 6.



CRISPIN, John, "La tierra de Alvargonzález" como alegoría noventaiochista", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, N° 344-345, pp. 14-15.

DIEGO, Gerardo, "Tempo" lento en Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 421-426.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, Modernismo frente a noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

DURAN, Manuel, "Antonio Machado, el desconfiado prodigioso", en Ínsula, Madrid, 1964, XIX, N° 212-213, pp. 1 y 18.

DOS PASSOS, John, "Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, N° 344-345, pp 1-2.

ENJUTO, Jorge, "Comentarios en torno al poema "Siesta" de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1964, XIX, No 212-213, p. 13.

ESPINA, Concha, De Antonio Machado a su grande y secreto amor. Madrid, Lifesa, 1950.

FERRERES, Rafael, "La flecha alegórica", en Homenaje a Dámaso Alonso. Madrid, 1960, Vol. I, pp. 517-524.

\_\_\_\_\_ "Prólogo", en Antonio Machado, Soledades. Madrid, Taurus, 1963, pp. 9-49.

FRUTOS, Eugenio, "Ser y tiempo en la poesía de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1950, V, N° 55, pp 1-2.

GARCÍA LUENGO, Eusebio, "Notas sobre la obra dramática de los Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 667-676.

GIL NOVELES, Alberto, Antonio Machado, Barcelona, Fontanella, 1966.

GONZÁLEZ RUIZ, José María, La teología de Antonio Machado . Ed. Marova Fontanella, s. l. y s. f. (Probablemente: Barcelona, 1975).

GRANT, Hellen, "Apostillas a una edición de 1917 de las Poesías completas de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1960, XIV, N° 158, pp. 7 y 17.

GULLÓN, Guillermo, "Unidad en la obra de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1949, IV, n° 40, p. 1.

\_\_\_\_\_, "Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1940, XI-XII, pp. 567-581.

\_\_\_\_\_, "Las Soledades de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1960, XIV, N° 158, pp. 1 y 16 .

\_\_\_\_\_, " Machado visto por Juan Ramón Jiménez", en Ínsula, Madrid, 1960, XV, N° 163, pp. 3 y 10.

\_\_\_\_\_, "Sombras de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1964, XIX, No 212-213, p. 17.

\_\_\_\_\_, Una poética para Antonio Machado. Madrid, Gredos, 1970.

\_\_\_\_\_, "¿Quién va en el campo soñando?", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, N° 344-345, p. 13.

GUTIÉRREZ- GIRARDOT, Rafael, Poesía y prosa de Antonio Machado . Madrid, Guadarrama, 1969.

HUTMAN, Norma Louise, Machado: A Dialogue with Time. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1969.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, "Historias de España y México: un enredador enredado", en Cuadernos Americanos, 1944, III, N° 4, pp. 192- 197.

\_\_\_\_\_, "Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1958, XII, N° 144, p. 1.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, La generación del 98. Madrid. Espasa- Calpe, 1967.

LÓPEZ MORILLAS, Juan, El krausismo español . México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

LAPESA, Rafael, "Béquer, Rosalía y Machado", en Ínsula, Madrid, 1954, VIII, No. 100-101.

LÁZARO CARRETER, Fernando, "Juan Ramón, Antonio Machado y García Lorca. Aproximaciones", en Ínsula, Madrid, 1957, X, N° 128-129.

LEFEBVRE, Alfredo, "Notas sobre la poesía de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 323-332

MACRÌ, Oreste, "Amistades de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1960, XIV, N° 158, pp. 3 y 15.

MARIAS, Julián, "Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 307-321.

MARTÍNEZ BLASCO, Ángel, "Los montes de violeta en la poesía de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, N° 344-345, p. 24

MARRA LÓPEZ, José, "La juventud ante Machado", en Ínsula, Madrid, 1960, XIV, N° 158, p.6.

\_\_\_\_\_, "Antonio Machado: una presencia ejemplar", en Ínsula , Madrid, 1964, XIX, No 212-213, p. 11.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, "Centroamérica y los Machado", en Revista de Guatemala, Guatemala, 1951, N° 3, pp. 185-190.

MOLINA, Rodrigo, "Anoche cuando dormía", en Insula, 1960, XIV, N° 158, pp. 1-2.

MONTSERRAT, Santiago, Antonio Machado. Poeta y filósofo. Buenos Aires, Losada, 1943.

MORENO VILLA, José, "Las cinco palabras de Antonio Machado", en Leyendo a ..., México, 1946, pp. 85-99.

MOSTAZA, Bartolomé, "El paisaje en la poesía de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 623-641.

MUÑOZ ALONSO, Adolfo, "Sueño y razón en la poesía de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 643-651.

MUÑOZ ROJAS, J. A., "Encuentro con Antonio Machado", en Insula, Madrid, 1950, IV, N° 58, p. 8.

MURILLO ZAMORA, Roberto, Antonio Machado. Ensayo sobre su pensamiento filosófico, San José, Costa Rica, Ed. Fernández-Arce, 1975.

NORA, Eugenio de, "Antonio Machado ante el futuro de la poesía lírica", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 583-592.

ORS, Eugenio D', "Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 289-299.

ORTEGA Y GASSET, José, "Los versos de Antonio Machado", en Personas, obras y cosas, Madrid, 1916

PAZ, Octavio, "Antonio Machado", en Las peras del olmo, Barcelona,

Seix Barral, 1971, pp. 167-174.

PEMÁN, José María, "El tema del limonero y la fuente en Antonio Machado", en Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1952, XXXII, pp. 171-191.

PERÉZ FERRERO, Miguel, Vida de Antonio Machado y Manuel. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1952.

PHILLIPS, Allen W., "La tierra de Alvargonzález, verso y prosa", en Nueva Revista de Filología Hispánica, México, 1955, IX, pp. 129-148.

PRADAL-RODRÍGUEZ, Gabriel, "Antonio Machado: vida y obra", en Antonio Machado (1875-1939). New York, Hispanic Institute, 1951, pp. 11-90.

PUGA, Mario, "Antonio Machado, poeta de España", en Revista de la Universidad de México, México, 1954-1955, IX, N° 12, pp.

RIBBANS, GEOFFREY, "Sobre unas correcciones autógrafas de Antonio Machado", en Ínsula, Madrid, 1961, XV, N° 179, p. 13.

\_\_\_\_\_ "Antonio Machado's Soledades (1903): A Critical Study", en Hispanic Review, Philadelphia, 1962, XXX, No 3.

ROSALES, Luis, "Muerte y resurrección de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 435-479.

RUIZ DE CONDE, Justina, "Un artículo de Machado sobre Pilar de Valderrama", en Ínsula, Madrid, 1960, XIV, N° 158, pp. 4-5.

SALINAS, Pedro, Literatura española, siglo XX. Madrid, Alianza Editorial, 1970.

SÁNCHEZ BAMBUDO, Antonio, Los poemas de Antonio Machado, Barcelona, Ed. Lumen, 1967.

SANTOS TORROELLA, Rafael, "Don Antonio Machado se examina", en Ínsula, Madrid, 1960, xiv, N° 158.

SANABRE, Ricardo, "Machado, entre Leonor y Guiomar", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, 344-345, p.5.

SERRANO PONCELA, Segundo, Antonio Machado, su mundo y su obra. Buenos Aires, Losada, 1954.

TORRE, Guillermo de, "Poesía y ejemplo de Antonio Machado", en Tríptico de sacrificio. Buenos Aires, Losada, 1948, pp. 87-113

\_\_\_\_\_ "Antonio Machado y sus poetas apócrifos", en Ínsula Madrid, 1957, XII, No 126, pp.1-2.

\_\_\_\_\_ "Ensayo preliminar", en Antonio Machado, Obras. Poesía y prosa. Buenos Aires, Losada, 1964.

TREND, J.B., Antonio Machado. Oxford, Dolphin Book Co., 1953.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, "Antonio Machado y la Institución Libre de Enseñanza", en Ínsula, Madrid, 1975, XXX, 344-345, p. 7.

VALVERDE, José María, "Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 399-414.

\_\_\_\_\_ "Introducción biográfica y crítica", en Antonio Machado, Juan de Mairena, Madrid, Clásicos Castalia, 1971, pp.7-37

\_\_\_\_\_ "Introducción biográfica y crítica", en Antonio Machado, Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo, Madrid, Clásicos Castalia, 1971, pp. 7-102.

VIVANCO, Luis Felipe, "Comentario a unos pocos poemas de Antonio Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, XI-XII, pp. 541-565.

VOSSLER, Karl, La poesía de la soledad en España. Buenos Aires, Losada, 1946.

ZUBIRÍA, Ramón de, La poesía de Antonio Machado. Madrid, Gredos, 1955.

ZARDOYA, Concha, "El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado", en Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos. Madrid, Guadarrama, 1961