

39  
2ej



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS



## LOS SIMBOLOS EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

T. E. S. I. S

SECRETARIA DE  
ASUNTOS ESCOLARES

que para optar al Título de  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPANICAS

p r e s e n t a

MARIA DEL CARMEN ROSAS GALLEGOS

**FALLA DE ORIGEN**



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 está 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.

## S I G L A S

- C.A.A.M. De un cancionero apócrifo de Abel Martín.
- C.A.J.M. Cancionero apócrifo. Juan de Mairena.
- C.A.L.C. Cancionero apócrifo. Los complementarios.
- C.C. Campos de Castilla.
- C.G. Canciones a Guiomar.
- N.C. Nuevas canciones.
- S. Soledades.
- S.G.O. Soledades, galerías y otros poemas.

# Í N D I C E

|  | Página |
|--|--------|
| INTRODUCCIÓN   | 1      |
| 1. GENERACIÓN DEL NOVENTA Y OCHO                           | 5      |
| 1.1 Coincidencias de los integrantes de la generación      | 10     |
| 2 ANTONIO MACHADO  | 24     |
| 2.1 El hombre  |        |
| 2.2 La obra  |        |
| 3. NOCIONES DEL SIMBOLISMO                                 | 50     |
| 3.1 Definición del símbolo                                 |        |
| 3.2 Función simbolizadora                                  |        |
| 3.3 El símbolo poético                                     |        |
| 3.4 Clasificación  |        |
| 4. LOS SÍMBOLOS MÁS USADOS EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO | 74     |
| 4.1 La fuente  |        |
| 4.2 La tarde   |        |
| 4.3 El agua  |        |
| 4.4 El camino  |        |
| 4.5 Símbolos bisémicos                                     |        |
| 4.6 Signos de sugestión                                    |        |
| 4.7 Alianza de contrarios: una modalidad simbólica         |        |
| CONCLUSIONES   | 143    |
| BIBLIOGRAFÍA   | 148    |

## I N T R O D U C C I Ó N

El presente trabajo es un intento de acercamiento a la poesía simbolista de Antonio Machado. Mi tesis sustenta la idea de que dicha poesía expresa algo más de lo que en primera instancia significa. Encontrar significaciones apenas entrevistas sitúa al poema dentro del arte, como el lenguaje de lo sentimental, de intuiciones y espontaneidades que nada tienen que ver con la razón. El símbolo se vincula al misterio por su carácter antirracionalista y profunda emotividad humana. La poesía es un tipo de literatura implícita en el lenguaje cuya principal función es la de la comunicación y, por ende, un papel social que se enmarca dentro de una realidad histórica. El poeta puede o no tener conciencia de ello, aunque su arte sea lírico, y trascender en tiempo y espacio, dentro del arte mismo, o incluso, desaparecer.

La poesía machadiana nace de un sentimiento de angustia an-

te el paso del tiempo, producto de la contemplación desde la infancia, es un dejo de nostalgia del pasado en un doloroso presente que mira hacia un incierto futuro.

El nombre de Machado sugiere y evoca sentimientos que van desde lo más cotidiano hasta sus preocupaciones por España, el ser, el tiempo y la muerte. Los recuerdos —unos dulces y felices, y otros amargos y dolorosos— contenidos en su pensamiento nos revelan sus clásicos símbolos caracterizados por su personal aprehensión de la realidad y concepción del mundo.

Por lo anteriormente dicho, en el primer capítulo ubicaremos al poeta en su realidad histórica. Parecería fácil hacerlo, sin embargo, descubrí que ubicar a Antonio Machado en la Historia Literaria es una delicada tarea, ya que por un lado, los críticos le ubican en la generación del noventa y ocho —se le ha nombrado el poeta del paisaje castellano—, y por otro lado, y dada la influencia del Simbolismo, se le ubica en el modernismo. La frontera entre ambas posturas es poco precisa, y si analizamos que el paisaje se puso de manifiesto en la generación del noventa y ocho, también veremos que los símbolos contenidos en ella son típicamente modernistas —¿o no fue el simbolismo hispánico sucesor del movimiento francés?—; entonces, desde mi punto de vista, ambos caminos tienen cabida, sin embargo, me inclino más a ubicarlo con los noventaiochistas por su afinidad de pensamiento con ellos. Así veremos a cada uno de estos integrantes y sus coincidencias entre sí.

Antonio Machado, su historia y su obra, poco a poco irá develándose en el capítulo segundo. Esto nos ayudará a comprender de un modo global al poeta -también considerado del exilio-, ya veremos porqué.

Antes de centrarnos en los símbolos machadianos, consideré oportuno dedicar un capítulo para el estudio del Simbolismo desde sus inicios, sus definiciones -desde la óptica de diversos teóricos- para finalmente adaptar mi definición, diferenciando al símbolo de lo que no es, estudiando la función simbolizadora y clasificándolo, para llegar al símbolo que nos interesa: el poético.

El capítulo principal y final, está dedicado a los principales símbolos del poeta y a las modalidades simbólicas que sugiere Bousoño, estas últimas como otra forma de conocimiento más integral del poeta y de sus símbolos. La intuición ha sido mi aliada en la interpretación de los símbolos por excelencia. No pretendo descubrir nuevas teorías, sólo retomar lo estudiado por Bousoño y Cirlot y adaptarlo a cada poema de manera sencilla, tomando en cuenta los antecedentes familiares y sociales que vivió Antonio Machado en su momento.

Las notas alusivas a cada capítulo, están al final de los mismos, sólo me he reservado para el final, las conclusiones y la bibliografía general.

Se trata de un intento personal y en él habrá fallas, estoy consciente de ello, como también de la ardua tarea, por su extrema complejidad, y sin embargo, es un gozo el intentarlo y por ello seguiré creyendo que la luz no se hace si uno no sale de la oscuridad.

## 1. GENERACIÓN DEL NOVENTA Y OCHO

Antonio Machado perteneció a la generación del noventa y ocho. Fue un movimiento típicamente español que contó con la participación de escritores, poetas y pensadores quienes asumen una actitud de protesta y revisan ensimismados los problemas hasta poner al descubierto los defectos de España.

El hombre aprehende su realidad y por lo mismo, los noventaiochistas no son sino el reflejo de la gran crisis que sufrió España al finalizar el siglo XIX —la Restauración y la pérdida de las colonias en Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la guerra con Estados Unidos— social, política, económica y religiosamente. En 1898, la nación estaba endeble, tenía malos gobernantes y la sombra de la guerra los desenmascaraba. Laín Entralgo, estudioso de esta generación nos habla de la "honda crisis" que Unamuno centra en cuatro partes históricas:

1. Restos de la vieja casta [...]
2. Tentativas malogradas de una europeización irreflexiva y torpe [...]
3. Imitaciones "castizas" de ciertas creaciones del espíritu europeo [...]
4. Esfuerzos sucesivos de la "casta íntima y eterna" -del pueblo español, no en lo que tiene de españolidad "castiza", sino en lo que atesora de españolidad "humana"- por alcanzar una vida histórica a la vez castiza y nueva [...]<sub>1</sub>

La política de liberales y conservadores dividió aún más a la ya de por sí débil España; sin embargo, se tomó conciencia en su dura y muy áspera verdad. Ya no era la España del romanero, ni la de los místicos, ni la del Cid Campeador, mucho menos la de los Siglos de Oro o la del Caballero de la Triste Figura; de ella, sólo quedaba el recuerdo: un doloroso recuerdo. Por eso, ideológicamente, los escritores de esta generación, se esforzaron por crear una patria mejor, participan de una actitud general que va más allá de la obra literaria, buscando una imagen del hombre español y ahondando en el sentido de España y de su pasado. Se hace crítica de las ideas, de la política, de las costumbres, del arte, de la literatura; en ensayos y artículos, pero también se extienden hacia la novela, el teatro y la poesía. Laín Entralgo dice al respecto:

Un grupo de escritores simbólicamente congregados en torno a la fecha del desastre por una común preocupación que engendraría nuevos valores estéticos, también comunes, como el famoso descubrimiento del paisaje castellano [...], la llamada generación del 98 tendría motivaciones políticas o político intelectuales.<sub>2</sub>

Es la búsqueda de un camino nuevo para reflejar en él su profundo amor por España, ellos descubren el paisaje que los emociona, porque es su tierra y a ella se arraigan, especialmente a Castilla. Son imágenes personales y subjetivas, cada quien a su modo, pero compenetrados con la crítica de los valores españoles y que tuvo vigencia hasta 1936 aproximadamente.

Análogos entre sí, los integrantes de la generación del noventa y ocho fueron Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Martínez Ruíz (Azorín), Ramón del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado y otras grandes figuras. Todos compartieron el problema de España mirándola desde sí misma.

Los poetas en particular vuelven sus ojos hacia la tierra y así, el paisaje español se pone de manifiesto. Se deja atrás a la otra España, la que la historia determinó en sus cambios —cartaginesa, romana, visigoda o musulmana— para dejar al descubierto sus sentimientos y emociones en ese paisaje, elemento vital de la poesía del noventa y ocho. Cada uno a su manera le cantó a su tierra natal.

Caracterizaba al grupo su asiduidad lectora de juventud, su curiosidad ante el mundo europeo y moderno, vivir el momento decadente de su España histórica, política, económica, social y religiosamente. Algunos como Unamuno y Azorín, mostraron un espíritu adogmático y profunda preocupación religiosa. Machado por

su parte, agnóstico y jacobino, comparte con ellos la idea de Dios.<sup>3</sup> Hipersensibles en lo colectivo y lo individual, muestran un definido predominio del enfoque metafísico, ético y estético; la temática marca con insistencia el tiempo, la eternidad, el problema de España, el ser mismo. Por lo que toca al pensamiento, las ideas son afines, aunque para expresarlas no se precise de un método o sistema, y por lo mismo libres, alcanzando un estilo orientado hacia la conquista de renovados poderes de expresión y de sugestión.

Me parece que a todos les afectó su primera estancia en Madrid -durante la Restauración- a tal grado de hacerlos huir hacia lo no urbano, porque la primera impresión fue la de un Madrid donde pululaba la pobreza, la suciedad y la vida picaresca, es decir, la verdadera imagen de España, que a todos dolió y que, por lo mismo, tuvieron que refugiarse en donde no hubiera vestigios falsos de la España que amaban. Supieron reponerse ante el dolor y con gran madurez aceptaron la realidad y se aceptaron a sí mismos. De ahí que todo fuera mirándose desde dentro, con sus vicios y bellezas, con sus recuerdos infantiles y con sus juicios maduros y críticos que sus lecturas juveniles engendraron. Escriben lo que ven y lo que sienten porque se les ha caído la venda de los ojos y prefieren decir la verdad como respuesta a su patriotismo, sin falsear la imagen descubren la verdadera imagen de España y anhelan al mismo tiempo que resurja una España nueva basada en la verdad. Al respecto decía Unamuno: "Nada puede sustentarse sobre la mentira".<sup>4</sup>

Con la experiencia que dan los años, los integrantes de esta generación asumen el papel de críticos en un clima de vejez, de tristeza y de amargura; pero a pesar de todo, las voces de Valle-Inclán, los Machado, Villaespesa, representaron la poesía; Pío Baroja, la novela; Valle-Inclán, además de dramaturgo, novelista audaz; Unamuno y Martínez Ruiz -Azorín-, los críticos y ensayistas admirados. Todos viven y conviven horas y horas; mutuamente se leen y admiran. Poco a poco se hicieron compañeros y amigos. Su punto de reunión fueron los cafés y la casa de Villaespesa. En su mayoría, los noventaiochistas intervienen en la revista Electra. Trabajan sin descanso. Luego colaboran para la Revista Ibérica, creada en 1902; se agregan Ramón Pérez de Ayala, Francisco Giner, Juan Ramón Jiménez, Camilo Bargiela. Periódicos como El Progreso, El Globo, El Liberal, El Imparcial y el semanario Blanco y Negro, dan cabida a los hombres de la generación, así como la revista Helios.

Los noventaiochistas poco a poco se van definiendo más claramente: Valle-Inclán con su ironía y sátira, Azorín, severo y reconcentrado; los Machado, poetas: uno silencioso y contemplativo (Antonio) y el otro parlanchín (Manuel); la voz de Juan Ramón Jiménez puntea a la Helios. Finalmente viene la dispersión del grupo. Algunos renuncian o se sumen en el olvido; otros, la mayoría, se immortalizan con su obra y su ideología. A ellos nos referiremos en el apartado siguiente, de manera concreta, ya que el principal objeto de estudio es Antonio Machado y los símbolos de su poesía.

### 1.1 Coincidencias de los integrantes de la generación del noventa y ocho

Ángel Ganivet fue el precursor de la generación. Coincide con Unamuno en lo referente a la historia de España —nunca ha sido genuinamente española— porque no tuvo un periodo español puro. A él y a todos sus compañeros de generación les toca sacar la casta, tener la ambición y el ideal de una raza auténtica y pura para iniciar la malograda España. Diagnostica al Estado, a las Universidades y Municipios como organismos vacíos que originan la postración intelectual, mejor conocida como abulia, o el "marasmo" de Unamuno, o la "depresión enorme de la vida" que Azorín adivierte.<sup>5</sup>

Habla de la constitución ideal como lo que pudo ser, si los españoles hubiesen sido fieles a su propio espíritu; advierte que la casta de España está compuesta del espíritu primitivo de la raza y del espíritu territorial, es decir, el espíritu español al desnudo y su conciencia de condición peninsular respectivamente, amén de los hechos exteriores de la historia de España que sintetiza Ganivet como

1. El hombre español, cuya peculiaridad psicológica más propia habría sido constituida por la acción del "espíritu territorial" [...]
2. Los hechos exteriores de la historia de España, ajenos y aun contrarios muchas veces a la mencionada peculiaridad psicológica

del hombre español, y determinados por una terca, misteriosa adversidad del destino contra la índole y la conveniencia de nuestro propio espíritu [...]

3. La evolución ideal, línea de intersección, meramente conjeturable, entre la superficie de los hechos exteriores de nuestra historia y las verdaderas tendencias operativas de nuestra "constitución ideal". [...]
4. Las creaciones artísticas e intelectuales del espíritu español. En muchas de ellas habrían expresado los españoles, por la vía de una figuración evasiva, utópica, esa contrariedad entre su destino histórico visible y la apatencia íntima de su propio espíritu. [...]<sub>6</sub>

En suma, el español tiende al contacto inmediato con hombres y cosas. No olvida la dignidad que hay en ser hombre. Tiende a moverse en el campo de los hechos reales y en que esos hechos cobran último sentido (arte, religión, etc.). Ganivet, siempre optimista, confía en el porvenir del español para que éste pueda dar sus frutos al mundo.

Cabe mencionar que Ganivet parte del supuesto de que en el acontecer humano hay dos estratos distintos: uno histórico y otro subhistórico. Uno superficial y falso, y otro, profundo y genuino. Dualidad entre el hacer y el ser; uno exterior y otro interior (ideal). Análogamente con Unamuno y Azorín, comparte con ellos la historia y la intrahistoria; los grandes hechos y menudos hechos, con su haciendo exteriormente y su siendo por dentro, con su constitución ideal. Más que el paisaje, es el espíritu territorial lo que configuró a los españoles psicológicamente. En él interpreta el pasado y cifra el porvenir si son

fieles a su condición peninsular. Así sueña España, no describe sus campos pero depura los rasgos peculiares del tipo humano —encarnación de Don Quijote, ejemplo de la casta del español— que la historia interrumpió y cree en un periodo futuro puro en el que España alcanzará su máxima perfección espiritual.

Para Miguel de Unamuno, el labriego castellano coincide con los españoles del siglo XVI y XVII. La peculiaridad del hombre español de su momento es el habitador intrahistórico con su humor suave y reposado, sentencioso y flemático; silencioso o parlanchín, de una naturalidad seca, rígida, dura; de una alma en dilema, pero viva, que vive en lugares amodorrados sobre la llanura en calma, que canta monótono como carente de sensibilidad; quizá de gran individualidad y escasa personalidad.

Al español urbano lo caracteriza la envidia, su individualismo y odio; en él impera una mezquina avaricia espiritual y su donjuanismo; incapaz de fundir armónicamente los hechos y las ideas, en una tendencia hacia un maniqueísmo político; que no conoce la efusión sentimental ni la jovialidad verdadera ya que encarna la rigidez superficial.

Ambos —labriego o urbano— son hombres de pasión, sedientos de vida y de inmortalidad como nota fundamental de su casta íntima.

Así es el español para Unamuno; además contempla la mendicidad como el hábito fundamental de la vida política española, amén de la ramplonería y la falta de ambición de la sociedad, advertida como el marasmo que también vio Azorín.

Para el pensador de oficio -Unamuno- la idea de la historia en sus años mozos no le atraía pero con el correr de los años, comprendió que la historia es educativa y se aficionó a ella. Así fue como distinguió la relación entre historia e intrahistoria. La historia de sucesos fugaces alberga en ella otra historia profunda de hechos permanentes, es decir, que la vida intrahistórica, silenciosa y fecunda de los hombres labriegos, por ejemplo, es la base de los que meten bulla en la historia y que captan los historiadores en sus relatos, porque son éstos el testimonio visible de la tradición intrahistórica, que apoyada en la lengua hace posible la continuidad de la tradición histórica de una literatura. Lo que queda escrito es permanente porque comunica y une a los hombres con otros. La intrahistoria serían las acciones calladas y cotidianas, la casta íntima de los pueblos mismos, pero antagónica a las naciones históricas. Así pensaba Unamuno, por ser español o por vivir la situación histórica, por gusto o por profesar un irracionalismo espiritualista (tan de moda en su momento), lo cierto es que fue madurando sus ideas metafísicas, en cuanto a la relación entre el tiempo y la eternidad, la historia es consecuencia de la eternidad. Luego pasaría a su idea del recuerdo y la esperanza y

consideraría a la historia como la corteza pasajera de la vida humana y su destino el pasar, ser olvidada. Lo que el recuerdo, el olvido y la esperanza son para el hombre individual, eso son la intrahistoria y el ideal para la vida comunal de todos los hombres, y para cada hombre en tanto partícipe de la comunidad humana. Esas ideas se hacen después con sentido religioso cristiano: el sentido próximo de la historia es convertirse día a día en intrahistoria o tradición eterna, para recapitularse en Cristo al final de los tiempos.

José Martínez Ruiz "Azorín" marca el desconcierto, como la nota fundamental de esa España, así como la frivolidad de los hombres de letras y los políticos mecánicos en pos del dinero; de ahí la pobreza y la miserable vida del español. Para él, los labriegos son una extraña mezcla de crueldad dolorida y de amorosa ternura.

El carácter del español: duro, feroz, inflexible y sin comprensión de la vida del pueblo castellano; ingenuos, sencillos y con una enorme fe. Su espíritu castellano errabundo, tormentoso, desasosegado, trágico. En conjunto, forman todos un pueblo místico, inflexible, resignado. Azorín propone la voluntad como solución para modificar el rostro del paisaje y, a la larga, el del hombre, porque la vida no es resignación ni dolor, sino goce y fecundidad de la naturaleza, del arte, etcétera.

Análogo con Unamuno, advierte el marasmo en la sociedad española como consecuencia última de su aferramiento a formas de vida propias de la vida pasada —del siglo XVII— por su falta de creencias y esperanzas. Las ciudades están mal, decadentes y en ruina; ni qué decir de las provincias: monótonas porque nadie hace nada. Así viven resignados los españoles. Azorín se cuestiona profunda y dolorosamente ¿Qué ha pasado en España, donde el pueblo vive en la austeridad y se resigna a su vida estéril católicamente? ¿Por qué no hacen nada para cambiar? Ya maduro, Azorín mejoró su concepto histórico (como Unamuno).

Busca en el fondo intrahistórico el sentido verdadero y humano de un presente histórico pasado y coincide también con la intrahistoria de Unamuno, en buscar en los hechos concretos de la vida cotidiana sus descripciones históricas; casi evadiendo la historia llega a la intimidad personal y ajena a los grandes hechos:

la sustitución de los hechos que habitualmente son considerados como históricos por los hechos menudos y concretos de la vida cotidiana.7

En esto se centra su atención, pero también en el instante temporal y del fluir del tiempo, entendido éste como fugacidad, aislabilidad y repetibilidad: el minuto que ahora vivimos, ya no lo volveremos a vivir, pero se puede aislar estéticamente, como en el caso de un soneto o de cualquier obra de arte, incluso

repetir, creándolo y recreándolo por medio de la evocación, que Azorín define como ver volver, algo similar a las nubes, que son siempre distintas y siempre las mismas.<sup>8</sup> No hay retorno sino repetición en ello. Esto es aplicable al presente histórico de Unamuno al cual corresponden la fugacidad y la aislabilidad del instante temporal; al presente intrahistórico de Unamuno —el fondo de eternidad y humanidad subyacente a la fugacidad de la historia— la repetibilidad del instante temporal por evocación recreadora.

Comparte con Unamuno y Maeztu, su actividad crítica literaria profunda y fecunda que le situó a la cabeza de sus compañeros. Con Maeztu y Pío Baroja, Azorín formó parte del llamado grupo de los tres. Serrano Poncela dice:

De todos los componentes de la generación del 98, Azorín es el más representativo; el que mejor ofrece las características del grupo: su espíritu crítico, su sensibilidad y la preocupación por hacer del lenguaje un instrumento expresivo distinto al usual de entonces.<sup>9</sup>

Por lo que respecta a Ramón del Valle-Inclán, pertenece su primera producción al modernismo —Las sonatas— y sin embargo, mira en España tres períodos: uno claro y alegre, otro, en que España olvidó su ser y se hizo ampulosa, jactanciosa y vana; y luego se hacen fieles a una concepción de mundo carente de vigencia histórica, empeñados en remendar a los "héroes clásicos" que dan el esperpento o deformación de la realidad, es grotesca

por ser la vida española que malamente se imita a sí misma y querer copiar torpemente a la civilización europea. Por tal razón, un nuevo período debería comenzar en la vida de España para alejarse de toda falsedad y tratar de ser tradicionales hasta alcanzar un porvenir bello, eterno y permanentemente humano. Así, lo evoca en sus novelas, similar a Baroja, historiográfica o novelesticamente, tomando como referencia un poco de la historia desde la intrahistoria de Unamuno. Describe a los españoles altivos, despóticos, apasionados y crueles; lujo desgarrado e inútil de un país vencido, donde con dolor retrata a sus hermanos en su invento del esperpento.

Por su parte, Pío Baroja sentencia críticamente a la España de la Restauración, corrupta, fracasada e inmoral, de oligarquía política y fe ausente. También advierte varios períodos: uno, lejano pero vigoroso en sus costumbres e ideas tradicionales que culminó luego en malogrados intentos de europeización o modernización con el fracaso de la Restauración a fines del siglo XIX. Cree que España debe esforzarse por ser fiel a sí misma, cultivando a la ciencia, el arte y la moral.

Acentúa la importancia de la raza no como hecho físico —aunque reiteradamente alude a la forma del cráneo— sino como unidad anímica que determina el carácter de cada uno en sus obras, según él, el alma tiene dos capas: la razón y el instinto; lo irracional y todo lo que de él nace está sujeto a la raza y es, por

lo tanto, distinto de cada uno de ellos. Para Baroja la antropología no dice si hay una o varias Españas, uno o varios tipos de españoles, sólo una variedad étnica. Al genio de la raza pertenecerían el individualismo, el apasionamiento, la exaltación, la dramática extremosidad que en su conjunto hacen del español un ser absurdo; además por la conjunción de su gran sentido vital y de escasa cultura, la simplicidad del niño y una tendencia infantil a deformar subjetivamente la real objetividad de las cosas, espontánea, incomprendida, libre, vital. Todo esto se refleja en sus novelas.

Baroja supone la existencia de dos componentes en la vida de los hombres: el que integran las acciones y las obras comprensibles para todos los demás y el que componen las obras y las acciones sólo comprensibles por los de la misma época y la misma nación.

Hizo novelas históricas que representan y evocan mediante una acción inventada, una situación histórica pasada, describiendo las vicisitudes cotidianas menudas que él históricamente comprende en virtud de que retrata su propio ambiente, contemplado desde el estrato profundo y popular. Este mundo corresponde a la intrahistoria de Unamuno, a los menudos hechos de Azorín, a la zona del vivir en que más directamente se expresa la constitución ideal de Ganivet.

Ramiro de Maeztu también se queja y critica al sistema español por su mala dirección. Al igual que sus compañeros de generación, expresa los sentimientos que surgen al contemplar la sociedad española que vive. Fundamentalmente fue un periodista y crítico literario que maduró con el correr de los años. Bajo la influencia de Nietzsche su punto de partida es la negación, luego se apega a los hechos en su etapa de periodista; después vino su encuentro con el tradicionalismo español --etapa de afirmación-- aceptando el pasado histórico de España, pues vive la actividad política.

Comparte con sus compañeros la necesidad social de combatir la envidia y procurar un mejor aprovechamiento que acabe con el individualismo proyectando un espíritu de grupo. Proclama la vuelta a lo esencial, basada en la integridad del yo. Su labor crítica fue motivada para proyectar la hispanidad de un modo global ya que considera que el hombre se orienta en la vida por medio del arte.

Por lo que a Antonio Machado toca, y aún cuando algunos críticos se disputan la razón en torno a la generación del noventa y ocho versus modernismo, me parece que comparte su profunda tristeza ante la ruina de España, La España de charanga y pandereta vacía intelectualmente en que se hastía el hombre español:

En vano ayer engendrará un mañana  
 vacío y ¡por ventura! pasajero.  
 Será un joven lechuzo y tarambana,  
 un sayón con hechuras de bolero;  
 a la moda de Francia realista,  
 un poco al uso de París pagano,  
 y al estilo de España especialista  
 en el vicio al alcance de la mano. (C.C.,CXXXV)<sub>10</sub>

El paisaje castellano y el hombre español que lo habita son motivos que pinta con singular agudeza. Su poesía es descriptiva y realista que aprehende con sencillez y profunda tristeza. Por ejemplo, ante el problema de España nos muestra su personal punto de vista:

¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!  
 ¡Castilla, tus decrepitas ciudades!  
 ¡La agria melancolía  
 que puebla tus sombrías soledades!  
 ¡Castilla varonil, adusta tierra,  
 Castilla del desdén contra la suerte,  
 Castilla del dolor y de la guerra,  
 tierra inmortal, Castilla de la muerte! (Ibid.,CII)

Con similar acento y juicio crítico, define al campesino soriano con desdén:

Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto,  
 hundidos, recelosos, movibles; y trazadas  
 cual arco de ballesta, en el semblante enjuto  
 de pómulos salientes, las cejas muy pobladas.  
 Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,  
 capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,  
 que bajo el pardo sayo esconde una alma fea,  
 esclava de los siete pecados capitales.  
 Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza,  
 guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;  
 ni para su infortunio ni goza su riqueza;  
 le hieren y acongojan fortuna y malandanza. (Ibid.,XCIX)

en correspondencia el hombre malo con las ciudades malas.

Fiel a Unamuno y a sus compañeros de generación, Machado comparte el sueño de ver nacer un nuevo período en España luego de vanos intentos de europeización en una sosegada queja, no por ello conforme nacida de sí por el profundo amor y respeto que su patria les inspiraba y por fidelidad a ellos mismos. Desdén y anhelo se unen en varios poemas, típicamente noventaiochistas:

Esa España inferior que ora y bosteza,  
vieja y tahúr, zaragatera y triste;  
Esa España inferior que ora y embiste,

. . .

Mas otra España nace,  
la España del cincel y de la maza,  
con esa eterna juventud que se hace  
del pasado macizo de la raza.  
Una España implacable y redentora,  
España que alborea  
con un hacha en la mano vengadora,  
España de la rabia y de la idea. (C.C., CXXXV)

¡Qué importa un día! Está el ayer alerta  
al mañana, mañana al infinito,  
hombre de España: ni el pasado ha muerto,  
ni está el mañana -ni el ayer- escrito.

¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?  
Mi corazón aguarda  
al hombre ibero de la recia mano,  
que tallará en el roble castellano  
el Dios adusto de la tierra parda. (Ibid., CI)

La idea de una España mejor es a la vez, una muestra de su metafísica con acentos de gravedad y de tristeza, de melancolía y natural modo de ser y pensar. Su filosofía la reserva a sus prosas Juan de Mairena y Abel Martín, quizá afines a las ideas de Heidegger y otros grandes, pero no por ello dejan de hacer

huella en su poesía, especialmente la irreparable fugacidad del tiempo susceptible de ser repetido y evocado en el quehacer poético e incluso, eternizarlo estéticamente, si el poeta sabe sentir vivamente la fugaz singularidad del instante. Haciendo poesía, Machado filosofó en la temporalidad; filosofando, como poeta, llegó al conocimiento del ser. Él amaba y miraba a los iberos, siempre hacia un mañana, evocando el pasado, como en un sueño, como lo hacían Unamuno y Azorín.

Concluyo aquí este inicial capítulo, con una nota de Laín Entralgo, que resume a los noventaiochistas:

seguir siendo hombres después de haber dimitido su condición de seres históricos, vendrá a tomar en la obra de cada uno figura y nombres distintos: intrahistoria, mundo de los menudos hechos, constitución ideal de los pueblos, vida artísticamente novelable, permanente humanidad que aflora en cada fugaz instante de la vida humana y evocan los verdaderos poetas. Aunque cada uno lo haya sido a su modo, todos ellos han sido hijos del mismo tiempo. Por esto decimos, con pensamiento y lenguaje analógicos, que todos forman una "generación" de españoles. 11

## NOTAS AL CAPÍTULO PRIMERO

- 1 Citado por Pedro Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho, 9a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp.117-118 (Col. Austral, 784).
- 2 Alberto Gil Novales, Antonio Machado, Barcelona, Fontanella, 1966, pp. 22-23.
- 3 Pedro Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho, op. cit., pp. 64-66.
- 4 Citado por Pedro Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho, op.cit., p. 94.
- 5 Ibid., p. 48.
- 6 Ibid., p. 139.
- 7 Ibid., p. 157.
- 8 Ibid., p. 160.
- 9 Segundo Serrano Poncela, Introducción a la literatura española, 2a. ed., Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963, p. 286.
- 10 A partir de aquí y en lo sucesivo, las citas del texto literario las hago entre paréntesis, abreviando el título de la obra -ver siglas en hoja correspondiente- seguida del número romano que le corresponde al poema. La edición que cito es de Antonio Machado, Poesías completas, 23a. ed., México, Espasa-Calpe, 1986. (Col. Austral, 149).
- 11 Pedro Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho, op. cit., p. 171.

## 2. ANTONIO MACHADO (1875 - 1939)

### 2.1 El hombre

Antonio Machado Ruíz nació en Sevilla, España el 26 de julio de 1875. Su pequeña autobiografía dice

... en el célebre palacio de las Dueñas, sito en la calle del mismo nombre.

Mis recuerdos de la ciudad natal son todos infantiles, porque a los ocho años, pasé a Madrid, adonde mis padres se trasladaron, y me eduqué en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud. Mi adolescencia y mi juventud son madrileñas. He viajado algo por Francia y por España. En 1907 obtuve cátedra de Lengua francesa, que profesé durante cinco años en Soria. Allí me casé: allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre. Me trasladé a Baeza, donde hoy resido. Mis aficiones son pasear y leer.<sub>1</sub>

Sus padres fueron Antonio Machado y Alvarez -folklorista y escritor- y Ana Ruíz Hernández, matrimonio que engendró a

Manuel, José, Joaquín, Francisco y Cipriana, hermanos del poeta.

Su poesía es el testimonio de su vida:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

(C.C., XCVII)

Esta luz de Sevilla... Es el palacio  
donde nací, con su rumor de fuente

(N.C., CLXV, iv)

Los recuerdos sevillanos contenidos en su memoria, son bellos recuerdos infantiles, a excepción del poema V, en el que se hace patente la monotonía, que dejaron una huella profunda en el poeta. La alegría de montar en "los caballitos", en la feria sevillana se revela en el siguiente poemita:

Pegasos, lindos pegasos,  
caballitos de madera.

. . . . .

Yo conocí, siendo niño,  
la alegría de dar vueltas  
sobre un corcel colorado,  
en una noche de fiesta.

En el aire polvoriento  
chispeaban las candelas  
y la noche azul ardía  
toda sembrada de estrellas.

¡Alegrías infantiles  
que cuestan una moneda  
de cobre, lindos pegasos,  
caballitos de madera!

(S.G.O., XCII)

Antonio Machado y su familia pasaron a vivir a Madrid ya que su abuelo, don Antonio Machado Núñez, obtuvo una cátedra en la Universidad. Es en la Institución Libre de Enseñanza en donde ingresaron los hermanos Antonio y Manuel Machado en 1889 con el apoyo de don Francisco Giner y de Manuel Bartolomé Cossío. A ambos, Machado guardó respeto y gratitud. De su maestro Giner aprendió a trabajar amorosa y respetuosamente en un diálogo cordial entre sus alumnos, a quines les hizo vivir el amor al campo y a la naturaleza en sus frecuentes excursiones a los pueblos cercanos a Madrid y a la Sierra de Guadarrama. En el poema siguiente se puede apreciar un elogio a su persona:

Como se fue el maestro,  
 la luz de esta mañana  
 me dijo: Van tres días  
 que mi hermano Francisco no trabaja.  
 ¿Murió?... Sólo sabemos  
 que se nos fue por senda clara,  
 diciéndonos: Hacedme  
 un duelo de labores y esperanzas.  
 Sed buenos y no más, sed lo que he sido  
 entre vosotros: alma.  
 Vivid, la vida sigue,  
 los muertos mueren y las sombras pasan,  
 lleva quien dada y vive el que ha vivido.  
 ¡Yunque, sonad; enmudeced, campanas!  
 Y hacia otra luz más pura  
 partió el hermano de la luz del alba,  
 del sol de los talleres,  
 el viejo alegre de la vida santa.  
 ... ¡Oh, sí!, llevad, amigos,  
 su cuerpo a la montaña,  
 a los azules montes  
 del ancho Guadarrama.  
 Allí hay barrancos hondos  
 de pinos verdes conde el viento canta.  
 Su corazón repose  
 bajo una encina casta,  
 en tierra de tomillos, donde juegan

mariposas doradas...  
Allí el maestro un día  
soñaba un nuevo florecer de España.

(C.C., CXXXIX)

De ese amor a la naturaleza y al campo, Antonio Machado  
aprehendió el arte y lo proyectó en su maravillosa obra Campos  
de Castilla.

El gusto por lo esencial y su inclinación a la verdad desnuda se gestó durante sus estudios de Bachillerato. En este ciclo, sus lecturas lo llevaron al conocimiento de Góngora, Bécquer, Dickens, Shakespeare y Lope de Vega. Machado siente aprecio por la pintura y va a admirarla al Museo; asiste a los conciertos de música clásica, especialmente de Mozart. Se aficiona al teatro y se esboza una modesta vocación literaria. Sus primeros trabajos son publicados con un seudónimo en la revista La caricatura. Los hermanos Machado y dos amigos -Ricardo Calvo y Antonio de Zayas- formaron un grupo de amigos que compartían la dorada bohemia de los años finales de siglo.

Recatado, misterioso y silencioso, Antonio Machado pasa a estudiar Filosofía y Letras hasta graduarse de doctor.

En 1899 y en 1902 viaja a París a trabajar como traductor de libros en la Editorial Garnier ya que la situación económica de la familia iba a menos por la muerte de su padre y abuelo. Entonces tenía veinticuatro años el poeta y así se expresa en la Ciudad Luz:

París era todavía la ciudad del "affaire Dreyfus" en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conoció personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moréas. La gran figura literaria, el gran consagrado, era Anatole France.

De Madrid a París (1902). En ese año conocí en París a Rubén Darío.<sup>2</sup>

Conoce a Juan Ramón Jiménez, a Francisco Villaespesa, a Ramón María del Valle Inclán, a Rubén Darío y otros distinguidos personajes. Asistían a tertulias literarias a casa de Eduardo Benot y a los cafés madrileños.

En 1903 publica su primer libro Soledades. A partir de ese año y hasta 1910, viaja a varias ciudades de España.

Obtiene la cátedra de Lengua francesa en el Instituto de Segunda Enseñanza de Soria y publica su segundo libro Soledades, Galerías, Otros poemas, era el año de 1907. Es en Soria donde conoce a Leonor Izquierdo, hija de la dueña de la pensión donde vive, de quien se enamora. Al año siguiente es nombrado vicedirector del Instituto de Soria. Colabora en la revista La lectura y en el periódico soriano Tierra soriana.

En 1909 se lleva a cabo el enlace matrimonial de Antonio Machado con Leonor Izquierdo. El amor ha entrado en el corazón del poeta; la felicidad conyugal empuja al poeta a la conclusión de su ya avanzado libro Campos de Castilla en el cual proyecta su preocupación por España en un intento de búsqueda del porvenir español.

Nuevamente deja España para volver a París:

De Soria a París (1910). Asistí a un curso de Henri Bergson en el Colegio de Francia.<sup>3</sup>

Ahora le acompaña su esposa. El objetivo de este viaje fue para ampliar sus estudios de filología francesa, pero es evidente que el curso de Bergson le interesó más. El matrimonio se pasea en la capital francesa cuando sus cursos se lo permiten. No deja de escribir poemas. Ahora se da tiempo para la prosa de "La tierra de Alvargonzález". Ya se hacían planes para las vacaciones cuando lamentablemente, la felicidad de la pareja se vio empañada por la enfermedad pulmonar de su esposa. Esto motivó el regreso a Soria donde el poeta le prodigó sus más tiernos cuidados, pero a pesar de ellos, la frágil y joven mujer, poco a poco fue debilitándose y muere en agosto de 1912.

El dolor, del ahora viudo, puede comprenderse como una honda soledad y le escribe poemas a su amada muerta infinitamente humanos y dolorosamente tiernos:

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.

(C.C., CXIX)

Este desgarrador poema, encierra la síntesis de su tragedia, humanamente comprensible en la impotencia ante el creador.

Se tranquiliza aparentemente, pero no se conforma.

Con este dolor, el poeta busca su traslado al Instituto de Baeza (Jaén), en donde quiere olvidarse de la felicidad perdida. Su crisis emocional mejora, pero el recuerdo de la amada le acompaña siempre.

Continúan los paseos y las lecturas. Ahora estudia la Lengua griega. Es en Baeza donde conoce a Federico García Lorca.

Se empeña en el conocimiento de la Filosofía a través de lecturas que van de Platón a Leibnitz y Kant.

Su asistencia a las tertulias es frecuente en la rebotica de la farmacia de Almazán. Así van pasando los años y su ilusión es mudarse de ciudad. Mientras eso sucede, mantiene correspondencia con Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Los fragmentos siguientes muestran su deseo y algunas preocupaciones político-religiosas españolas:

Yo sigo en este poblacho trabajando lo que puedo, pero en verdad deseoso de volver a Madrid. Llevo ocho años de destierro y ya me pesa esta vida provinciana en que acaba uno por devorarse a sí mismo. Muchas veces pienso en abandonar mi cátedra e irme a vivir de la pluma, pero eso sería la miseria otra vez.<sup>4</sup>

Es evidente (le escribe) que el Evangelio no vive en el alma española, al menos no se ve por ninguna parte.<sup>5</sup>

La juventud que hoy quiere intervenir en política debe, a mi entender, hablar al pueblo y proclamar el derecho del pueblo a la conciencia y al pan, promover la revolución, no desde arriba, ni desde abajo, sino desde todas partes.<sup>6</sup>

La soledad y el dolor de la irreparable pérdida quizá fueron las causas que originaron la búsqueda de Dios, desesperado ante la nada y sosteniéndose en la comunicación que Unamuno y Jiménez le prodigaron, el cristianismo que interesa a Machado es el del Cristo vivo, el que anduvo por el mar. Otro poema popular nos dice al respecto:

¡Oh, la saeta, el cantar  
al Cristo de los gitanos,  
siempre con sangre en las manos,  
siempre por desenclavar!  
¡Cantar del pueblo andaluz,  
que todas las primaveras  
anda pidiendo escaleras  
para subir a la cruz!  
¡Cantar de la tierra mía,  
que echa flores  
al Jesús de la agonía,  
y es la fe de mis mayores!  
¡Oh, no eres tú mi cantar!  
¡No puedo cantar, ni quiero  
a ese Jesús del madero,  
sino al que anduvo en el mar!

(C.C., CXXX)

Machado y Unamuno compartieron la idea de Cristo aunque diferentes en su concepción.

En 1915 fallece don Francisco Giner, su bien querido maestro al que le compone el poema "A don Francisco Giner de los

Ríos" que anteriormente cité. Un año más tarde, el poeta nicaragüense Rubén Darío, muere también. Así lo describe Machado:

Este noble poeta, que ha escuchado  
 los ecos de la tarde y los violines  
 del otoño en Verlaine, y que ha cortado  
 las rosas de Ronsard en los jardines  
 de Francia, hoy, peregrino  
 de un Ultramar de Sol, nos trae el oro  
 de su verbo divino...

(C.C., CXLVII)

Rubén Darío ha muerto en sus tierra de Oro,  
 esta nueva nos vino atravesando el mar.  
 Pongamos, españoles, en un severo mármol,  
 su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:  
 Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,  
 nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.

(C.C., CXLVIII)

En 1919 pasa al Instituto de Segovia en la Cátedra de Literatura. Viaja a Madrid cada fin de semana a reunirse con la familia y con sus viejos amigos Ricardo Calvo, Antonio de Zayas, Juan Ramón Jiménez; funda la Universidad Popular con Blas Zambrano y Emiliano Barral. Allí dio clases gratuitas.

En 1924 publica Nuevas Canciones. Sigue escribiendo para la Revista de Occidente en 1926 y al año siguiente fue elegido miembro de la Real Academia Española sin presentar candidatura.

Machado, en colaboración con su hermano Manuel, escribe teatro. Continúa su correspondencia con Unamuno y expresándose mal de sus gobernantes. Entre política y crítica, sigue colabo-

rando en periódicos y revistas de Soria y de Madrid. De Los complementarios pasa a publicar las primeras Canciones a Guiomar, que no son sino cartas de amor que Machado escribió a la poetisa Pilar de Valderrama y a quien conoció en 1928. Este segundo y gran amor, tardío y casi secreto, resultó ser la musa Guiomar, misterioso nombre con el que se ocultó la dama, quien en realidad era casada. Quiso el destino juntarlos en Segovia —él trabajaba allí; ella, aconsejada por el médico, se fue a vivir a esa ciudad con el propósito de curarse de una depresión nerviosa—, el amor y la pasión se encargaron del resto. Así le escribe Machado:

Por ti la mar ensaya olas y espumas,  
y el iris, sobre el monte, otros colores,  
y el faisán de la aurora canto y plumas,  
y el búho de Minerva ojos mayores.  
Por ti, ¡Oh Guiomar!...

(C.G., CLXXIII, ii)

El siguiente poema es más revelador:

Hoy te escribe en mi celda de viajero  
a la hora de una cita imaginaria.  
Rompe el iris al aire el aguacero,  
y al monte su tristeza planetaria.  
Sol y campanas en la vieja torre.  
¡Oh tarde viva y quieta  
que opuso al panta rhei su nada corre,  
tarde niña que amaba tu poeta!  
¡Y día adolescente  
—ojos claros y músculos morenos—,  
cuando pensaste a Amor, junto a la fuente,  
besar tus labios y apresar tus senos!  
Todo a esta luz de abril se transparenta;  
todo en el hoy de ayer, el Todavía,  
que en sus maduras horas  
el tiempo canta y cuenta,

se funde en una sola melodía,  
 que es un coro de tardes y de auroras.  
 A ti, Guiomar, esta nostalgia mía. (C.G., CLXXIII, iii)

A pesar de la separación física, el poeta rindió culto a su "diosa" a través de correspondencia y la distancia, ella se fue a Portugal con motivo de la guerra civil y el poeta y su familia permanecieron en España. Pero, antes de la guerra, y luego de la proclamación de la República en 1931, con la ayuda de sus amigos se establece al fin en Madrid en el Instituto Calderón de la Barca. El ayuntamiento de Sevilla le nombra hijo adoptivo de la ciudad. Ahora vive con la familia y la actividad citadina es intensa: estrenos de sus obras teatrales escritas con su hermano, la tertulia de amigos en el café, las tareas literarias que van en aumento y publica sus Poesías Completas y empieza Juan de Mairena. Colabora escribiendo para el Diario de Madrid y El Sol, como en provincia lo hacía.

Estalla la guerra civil en 1936. La capital es sitiada y el poeta y su familia son evacuados a Valencia donde permanecen hasta 1937. Con tristeza, cansancio y enfermedad, Antonio Machado presagia su muerte.

Nuevamente son evacuados de Rocafort a Barcelona en 1938. A pesar de la desgracia, recibía visitas de algunos escritores como Walto Frank e Ilya Ehrenburg; el profesor Joaquín Xirau, Tomás Navarro y Florentino M. Torner acudían a hacerle tertulia.

En enero de 1939, se inició el último viaje del poeta: el exilio. Sale de su patria querida con profundo dolor. Cruza la frontera entre lluvia y un frío intenso, ya muy enfermo de pulmonía y con sobrecarga cardiaca llega al pueblecito de Collioure, Francia en donde el 22 de febrero dejó de existir. Su madre muere tres días después. Sus restos yacen allí.

Antonio Machado había intuido su final. Los versos apocalípticos de su "Retrato" no pueden ser menos elocuentes:

Y cuando llegue el día del último viaje,  
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,  
casi desnudo, como los hijos de la mar.

(C.C., XCVII)

Las Letras universales perdieron al gran hombre que fuera en vida Antonio Machado. Sus recuerdos evocados en sus poesías siguen "eternizándose" a través de este tiempo, como él mismo decía.<sup>7</sup> El tiempo ha sido el mejor aliado del poeta, ya que conforme pasan los años, su obra toma un valor creciente en la literatura universal. Seguirá siendo un clásico de la Lengua española.

Es por lo anterior, que vale la pena ahondar en la obra del único y tan solitario inconforme Antonio Machado. A continuación se tratará su obra en general.

## 2.2 La obra

En términos generales, la obra de Antonio Machado se divide en poesía, prosa y teatro —en colaboración con su hermano Manuel—, además de artículos para revistas literarias. Gracias su estancia en París, y al acervo cultural que venía de poetas clásicos y románticos españoles, Machado captura la corriente simbolista del momento y sigue las huellas de los franceses, en especial de Verlaine.

Antes de darse a conocer como poeta, el poeta sevillano colabora con artículos humorísticos y costumbristas con el seudónimo de "Caballera" en el periódico La caricatura que dirigía Enrique Paradas. Esto sucedió en 1893. Tres años más tarde, colabora en los trabajos del Diccionario de Ideas afines que dirige Eduardo Benot.

En 1901, Machado publica por primera vez poemas suyos en el número tres de la revista Electra; así surge la poesía machadiana, cargada de símbolos y musicalidad que hacen pensar que la primera edición de Soledades es más modernista que simbolista. El propio Machado confiesa que admira a Darío y a su lírica, sin embargo, no es ni quiere ser modernista. Su famoso "Retrato" revela esta postura:

Adoro la hermosura y en la moderna estética  
 corté las viejas rosas del huerto de Ronsard:  
 mas no amo los afeites de la actual cosmética  
 ni soy una ave de esas del nuevo gay-trinar.

(C.C., XCVII)

En 1902, un año antes de su Soledades, colabora en la Revista ibérica y con su hermano Manuel y Francisco Vilaespesa en la adaptación en verso castellano del drama de Victor Hugo, Hernani.

#### Soledades, 1903

Aunque las huellas de Verlaine estén presentes en la poesía machadiana, así como los rasgos modernistas del poema nicaragüense, el simbolismo y toda una tradición española —con Bécquer a la cabeza— permitió a Machado encontrar su personal camino simbolista, especialmente en el camino del sueño. Autocontemplación, melancolía o monotonía son esenciales para Machado en este primer libro.

Las secciones que componen esta primera producción poética son: "Desolaciones y monotonías", "Del camino", "Salmodias de abril" y "Humorismos"; en ellas están contenidos los principales temas: la indagación del misterio de la existencia, la melancolía y la tristeza. La sección titulada "Del camino" expresa la voz personal simbolista del poeta; en ella están los símbolos machadianos por excelencia: la tarde, el sueño, el camino

la fuente y otros que brotaron del recuerdo en la soledad del poeta.

Este libro se inició en 1899 y se terminó en 1902; apareció en la Colección de la Revista ibérica, dirigida por Villaespesa. Constaba de 110 páginas y fue publicado en 1903.

Cuando aparece el primer número de la revista Helios, dirigida por Juan Ramón Jiménez (abril de 1903), Machado colabora también.

Durante 1904 colabora en Helios, Alma española y Blanco y Negro. Al año siguiente, sus colaboraciones son para las revistas Renacimiento latino y La República de las letras.

Un año muy importante en la vida del poeta fue 1907, ya que además de obtener y tomar posesión de la cátedra de francés en el Instituto de Soria; de conocer en esa ciudad a Leonor Izquierdo -su futura esposa-, y de colaborar para la revista Renacimiento, dirigida por Martínez Sierra; se publicó su segundo libro de poemas Soledades. Galerías. Otros poemas, editado por Pueyo.

Soledades. Galerías. Otros poemas, 1907

Este segundo libro es una edición muy aumentada del prime-

ro, apareció en la Biblioteca hispanoamericana del editor antes mencionado, y las secciones de que consta son: "Soledades", "Del camino", "Canciones", "Humorismo, fantasías, apuntes", "Galerías" -sección completamente nueva, con veintiún poemas- y "Varia". De cuarenta poemas de Soledades se pasa a noventa y seis en este nuevo libro.

El contenido insiste en temas y símbolos de su primera producción, pero ahora son más profundos. La estructura espacio-temporal del poema es casi siempre la tarde, el campo, una plaza o una calle en el atardecer. El tipo de verso que predomina es la silva romance (mezcla de endecasílabo y heptasílabo con rima asonante).

Las "Galerías" -quizá de su alma- son refinamientos de la sección "Del camino" del primer libro. A los temas del sueño y del recuerdo se unen el de la primavera -que simboliza la resurrección del amor- y el del mar -la muerte-.

Machado insiste y amplía la técnica de personificación de cosas y paisajes: el viento, la primavera, la tarde, la mañana, hablan al poeta. La atmósfera del libro está impregnada de misterio, de nostalgia -por la infancia y la juventud perdidas-, de sueños. La crítica le considera como la obra más bella y perdurable de Antonio Machado.

En marzo de 1908, es nombrado vicedirector del Instituto de Soria. Ahora sus colaboraciones son para la revista La lectura y para el periódico soriano Tierra soriana.

Ya casado, en París, en 1911, Machado prepara un estudio acerca del "Estado actual de los estudios filológicos en Francia", del que sólo terminó los dos primeros capítulos ya que en julio de ese año, su esposa Leonor enferma y esto es motivo de regresar a Soria y dedicar cuidados a la misma.

#### Campos de Castilla, 1912

En soria y encontrándose su esposa gravemente enferma, se publica este tercer libro, editado por Renacimiento, editorial que dirigía Gregorio Martínez Sierra. La edición constaba de 198 páginas y 19 poemas que se ampliaron en la primera edición de Poesías Completas de 1917 en la colección de la Residencia de Estudiantes que dirigía su amigo Juan Ramón Jiménez. Desde el prólogo, Machado nos deja ver su tristeza, dadas las circunstancias, así como su preocupación nacional. Su contacto diario con el paisaje de Castilla, le despierta su realismo para dejar atrás el intimismo de Soledades. Los temas descritos en los poemas —decadencia y ruina de las ciudades castellanas, y/o el destino de una España mejor— por una parte; y por otra, los poemas-retratos de maestros y amigos admirados —Francisco Giner, Unamuno, Darío, Ortega y Gasset—, los recuerdos de Soria y las evocaciones a su ya muerta esposa, le ocuparon en esta nueva

producción, muy típicamente española. Destaca una serie de "Proverbios y Cantares", cincuenta y tres en total, de los cuales, el más popular dice:

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)

y al que el célebre Joan Manuel Serrat puso tan acertada música.

Otro cantar popular, va unido al anterior:

Caminante, son tus huellas  
el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver apisar.  
Caminante, no hay camino,  
sino estelas en la mar.

(CXXXVI,xxix)

En este libro, iniciado con el "Retrato", aparecen los poemas noventayochistas que reflejan su preocupación personal. España es el sujeto de infinidad de versos, Machado retrata con singular lente crítico las tierras y hombres españoles de la España que es su tierra y a ella se arraiga.

Una vez conseguido su traslado a Baeza y al año siguiente de la muerte de su esposa, Machado se mantiene ocupado en su nueva cátedra y mantiene correspondencia con Unamuno. Ahora las lecturas filosóficas son sus preferidas.

Cuando muere su maestro don Francisco Giner, en 1915, Machado le escribe un poema. Sigue colaborando para La lectura y en la revista España, que dirige Ortega y Gasset. En ese mismo año se le nombra oficialmente vicedirector del Instituto de Baeza.

En febrero de 1916 y con motivo de la muerte de Darío, Machado le escribe también un poema.

La editorial Calleja, publica en 1917, Páginas escogidas; posteriormente, pero en el mismo año, se publican las primeras Poesías Completas.

La segunda edición de Soledades. Galerías. Otros poemas, aparece en 1919, en la colección universal de Espasa Calpe. En diciembre del mismo año, colabora en los trabajos de la Universidad Popular.

En 1920, aparecen sus primeras colaboraciones en La pluma y en Los lunes de El Imparcial. Funda con otros intelectuales de Segovia, la sección de la Liga de los Derechos del Hombre.

Colabora en la revista Índice, fundada por Juan Ramón Jiménez en 1921; en el periódico La voz de Soria, en 1922, además de trabajar en su libro Los Complementarios y de dar una conferencia sobre literatura rusa en la Casa de los Picos de Segovia.

Sus primeras colaboraciones para la Revista de Occidente, fundada por Ortega y Gasset, en el año de 1923, mismo en el que Machado es objeto de un homenaje en Segovia. Entre los poetas que acudieron, destaca la figura de Pedro Salinas.

En 1924, se estrena en Madrid una adaptación de El condenado por desconfiado, de Tirso de Molina, hecha por los hermanos Manuel y Antonio Machado. También se publicaron sus Nuevas Canciones.

#### Nuevas Canciones, 1924

La editorial Mundo Latino publicó esta nueva y breve producción machadiana -34 poemas en la primera edición-; las fechas de producción oscilan entre 1917 y 1920; Baeza y Segovia fueron los lugares en que fue producido. Es un libro que no tiene la coherencia de Soledades y de Campos de Castilla. Un largo poema abre el libro y a éste sigue otra serie de "Proverbios y cantares" como la que figura en Campos de Castilla, aumentada a ciento tres en total. Incluye numerosos sonetos como la serie "Glosando a Ronsard" y "Los sueños dialogados", así como otra serie de poemas-retratos dedicados a Baroja, Azorín, Pérez de Ayala,

Valle Inclán y Eugenio d'Ors. El libro termina con breves poemitas o cantares que evocan el paisaje de Baeza. La copla popular es la preferida por Machado, especialmente para "Proverbios y cantares":

Adinina adivinanza,  
 qué quieren decir la fuente,  
 el cantarillo y el agua.

(CLXI,xx)

Posterior a esta producción, colabora en la revista Alfar.

En enero de 1925, se estrena la adaptación de Hernani, la adaptación de los Machado y Villaespesa. Aparece en ese mismo año, la segunda edición de Páginas escogidas de la editorial Calleja; también escribe el ensayo "Sobre el libro Colección, de Moreno Villa". Los Complementarios en su primer cuaderno, queda fechado en junio del año citado.

Se estrena en el teatro madrileño de la Princesa, en febrero de 1926, la obra Las desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, cuyos autores fueron los hermanos Machado. En ese año también se publican los primeros fragmentos del Cancionero apócrifo de Abel Martín en la Revista de Occidente.

Otra obra de los hermanos Machado, Juan de Mañana, se estrenó en 1927, en el teatro Reina Victoria de Madrid. El 24 de marzo del mismo año es elegido miembro de la Real Academia Española.

La segunda edición de las Poesías Completas (1899-1925) aparece en 1928, editada por Espasa Calpe. Es el año en que conoce a la poetiza Pilar Valderrama -"Guiomar" en los poemas- a quien escribe sus primeras cartas y poemas. El estreno de Las adelfas, obra de los Machado, se estrenó en el mismo año.

Las primeras Canciones de Guiomar, se publican en septiembre de 1929. Dos meses después, en el teatro Foltalba de Madrid, se estrena la obra La Lola se va a los puertos que es otra obra de los hermanos Machado.

En 1930 publica en el diario El Imparcial, un artículo sobre el libro Esencias de Pilar Valderrama.

El estreno La prima Fernanda se lleva a cabo en 1931, en el teatro Victoria de Madrid.

Ya instalado en Madrid, el Ayuntamiento de Sevilla le nombra hijo adoptivo de la ciudad.

La duquesa de Benamejí, obra que hizo Machado en colaboración con su hermano Manuel, se estrenó en 1932. Ese mismo año, el Ayuntamiento de Soria le nombra hijo adoptivo de la ciudad.

La tercera edición de las Poesías Completas (1899-1930) sale a la luz en 1933. Al año siguiente, se publican las pri-

meras prosas de Juan de Mairena en el Diario de Madrid.

Sigue colaborando para el Diario de Madrid y El Sol el poeta sevillano, durante 1935.

Con el inicio de la guerra, en 1936, y no obstante ésta, Machado participa en el homenaje a Alberti y a Valle Inclán; también se publica la cuarta edición de Juan de Mairena. Conjuntamente con su hermano Manuel, Machado termina el drama El hombre que murió en la guerra.

#### Juan de Mairena, 1936

Dos meses antes de que se iniciara la guerra civil, aparece el primer libro en prosa de Machado Juan de Mairena, cuyo subtítulo fue "Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo". Las primeras páginas de este libro ya habían sido publicadas en la Revista de Occidente, en 1928 y, posteriormente, en El Sol, Diario de Madrid y en Hora de España. El poeta inventa este heterónimo, folklorista y aprendiz de saber popular, profesor de sofística y retórica, autor de varias obras teatrales y de la biografía de Abel Martín, su maestro, y al mismo tiempo, heterónimo de Machado al que le inventa un Cancionero. Este último personaje toca varios temas en el diálogo con sus alumnos, entre los que destacan los referentes a la existencia y la muerte, la sociedad y la política, Dios y la Nada, el amor y la poesía, el problema del otro, la crítica y el teatro, etcétera. Incluye a sus admirados escritores y maestros. En este

libro asoma el pensamiento grave de todo aquello que le preocupó. Filosofando y aunque su escepticismo no sea dogmático, aconsejó a sus alumnos la duda sistemática: dudar, incluso de la duda misma. De este escepticismo, surge una actitud firme ante la guerra, tema que se incorpora al libro, junto con el de la patria, la revolución, la República, la paz y otros más.

Estando en Valencia, en el año de 1937, sus colaboraciones para la revista Hora de España, siguen ocupando al poeta Machado, y siguen a pesar de la guerra. Ese año publica otro libro en prosa y en verso, La guerra.

#### La guerra, 1937

Es un libro alusivo a la guerra civil. Machado ilustra el texto con dibujos de su hermano José. Aquí aparece el poema dedicado a la muerte de García Lorca "El crimen fue en Granada"; además, sonetos y la canción "Meditación de un día". Entre los textos en prosa destacan el discurso "Sobre la defensa y la difusión de la cultura", "Carta a David Vogodsky" y "Discurso a las juventudes socialistas unificadas".

Casi un año antes de su muerte, en 1938, sigue colaborando en Hora de España, e inicia su participación en La Vanguardia.

Ya muerto el poeta, aparece tardíamente, otra producción machadiana, que veremos a continuación.

### Los Complementarios, 1971

El periodo de producción abarca de 1912 a 1925. Es un libro misceláneo que no pensaba publicar el poeta, por esta nota al frente del cuaderno:

Todo lo que contiene este cuaderno son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas, pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a la luz, lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria.<sup>8</sup>

Bajo el cuidado de Domingo Yndurain en la editorial Taurus, se publicó, en 1971, la primera edición de Los Complementarios, y aunque previamente se habían publicado varios textos gracias a Guillermo de Torre y a Aurora de Albornoz —en su edición Obras. Poesía y prosa, en 1964—, el único cuaderno que se conserva (ya que aparentemente dos más se perdieron), es una especie de diario en el que se mezclan piezas en verso y en prosa, de muy diverso carácter: anécdotas, sucesos políticos y literarios, excursiones, referencias a lecturas y autores, copias de textos ajenos, poemas y canciones suyos, algunos ensayos y artículos importantes sobre literatura y filosofía. De todos ellos destacan: "Sobre las imágenes en la lírica", "Apuntes sobre Pío Baroja" y "Problemas de la lírica".

Con este último texto doy por terminada la obra del poeta Antonio Machado.<sup>9</sup> A continuación entraremos al Simbolismo, corriente que atrapó al poeta sevillano, para después acercarnos a los símbolos machadianos.

## NOTAS AL CAPÍTULO SEGUNDO

- 1 Ver "Vida" en Antonio Machado, Poesías Completas, 23a. ed., México, Espasa-Calpe, 1986, p. 16 (Col. Austral, 149).
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Citado por José Luis Cano en Antonio Machado. Poesía y prosa. Biografía, 2a. ed., Barcelona, Bruguera, 1984, p. 38 (Libro amigo, 1502/914).
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Ver "Arte Poética" de Juan de Mairena en Antonio Machado, Poesías Completas, op. cit., p. 251.
- 8 Citado por José Luis Cano en Antonio Machado. Poesía y prosa. Biografía, op. cit., p. 74.
- 9 Los datos biográficos y de la obra a Antonio Machado fueron tomados de la edición preparada por José Luis Cano en Antonio Machado. Poesía y prosa. Biografía., op. cit., pp. 5-74.

### 3. NOCIONES DE SIMBOLISMO

Desde la antigüedad, el hombre comenzó a delimitar los símbolos con base en ideas análogas y relativas a la agricultura, fenómenos naturales, geometría del espacio, valores numéricos y culturales, que cedieron para dar paso a cosmogonías en una transposición de elementos perceptibles y mejor conocidos como símbolos. En el legendario Egipto, los símbolos estaban sistematizados en la religión y en sus jeroglíficos con su doble estructura material y espiritual, natural y cultural del mundo, con independencia o con relación. Después fueron los sirios, fenicios y griegos en quienes hallamos el alegorismo mitológico para luego dar paso al simbolismo grecorromano y situarnos en los orígenes de la alquimia, del neopitagorismo y gnosticismo que aunado al hermetismo nos da el camino a la cábala.

En la etapa de San Agustín, el símbolo fue más vivido, ama-

do y comprendido. Del Medievo al Renacimiento, el simbolismo pasa a ser más profano, literario y estético. Ya en la edad moderna, el romanticismo alemán se interesa por la vida profunda, los sueños y su significado, el inconsciente, etc., y resurge el interés por el simbolismo.<sup>1</sup> Con este repaso generalizado del simbolismo nos damos cuenta de que los símbolos existen desde la antigüedad y son universales sean éstos religiosos, psicológicos, esotéricos, estéticos, filosóficos, teológicos, mitológicos, históricos, oníricos, míticos, líricos, primitivos o modernos, orientales u occidentales, positivos o negativos, científicos, etcétera. Clasificaciones al por mayor encontramos en diversas fuentes y aunque los autores suelen darles sus muy personales nomenclaturas, todos aluden al símbolo atendiendo al objeto intuible y a las características del mismo. Esto ya lo veremos al definir al símbolo más adelante.

Ahora bien, el simbolismo como escuela literaria apareció en Francia después del naturalismo. Ya unos años antes, el simbolismo había sido ilustrado, aunque en diversos rumbos, por la musicalidad de Verlaine y Rimbaud y por el intelectualismo de Mallarmé. Representó, además, un intento por darle color a la poesía. Escritores como Víctor Hugo (1802-1885) calificaron de decadente al movimiento simbolista por pensar que después del romanticismo y del naturalismo sería otro intento de revolución literaria.

La literatura francesa después de haber buscado su camino en el individualismo pasional del romanticismo y en el racionalismo científico del naturalismo, consiguió una sobrerrealidad en relación con el poeta; así en la forma, lo que importa es la fuerza de evocación simbólica que debe ser ante todo musical, es decir, la versificación debía culminar en el verso libre. Así empezó el simbolismo. Oficialmente, en 1886 se dio a conocer el Manifiesto simbolista por Jean Moreás y dicha doctrina no duró sino unos años (no más de doce). Los representantes del simbolismo conocidos como los poetas de 1885 fueron Lautréamont, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé; Georges Rodenbach, Albert Samain, Jean Moreás, Stuart Merrill, Emile Verhaeren, Laurent Tailhade, Pierre Louys, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Gustave Kahn, Maurice Maeterlinck, Jean Royère, Paul Fort, etcétera, entre los propiamente simbolistas.

El simbolismo, movimiento de los escritores jóvenes que acudían a París, fue el medio más directo a la disposición del hombre para enfrentarse y familiarizarse con el misterio. Y es el hombre moderno el heredero de un sistema de símbolos arquetípicos de la misma manera que lo es de la lengua que emplea.<sup>2</sup> En España, los verdaderos precursores del simbolismo son Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro aún cuando no corresponden al periodo cronológico del movimiento.

A continuación trataremos de definir al símbolo, objeto de estudio del presente trabajo.

### 3.1 Definición del símbolo

La noción tradicional formada en gran parte en reinos no científicos de la poesía, el arte y la religión, aplica el concepto de símbolo a las formas no literarias de representación. Un símbolo es siempre un signo, pero en realidad es mucho más que un signo. Hay una tendencia moderna a identificar la función simbólica con la función meramente indicativa o función de signo. Ogden y Richards dan esta definición

Un símbolo simboliza un acto de referencia, esto es, entre sus causas en el hablante sin duda junto con deseos de registrar y comunicar, y con actitudes hacia los oyentes, hay actos de referencia. Así un símbolo pasa a ser, cuando se ha pronunciado, en virtud de ser causado de ese modo, un signo para el oyente, de un acto de referencia.<sup>3</sup>

Se dice que todo dato puede ser símbolo si significa algo u opera como signo, incluyen los hechos visibles de la naturaleza, los monumentos, las palabras habladas o escritas, pequeñas imágenes u objetos familiares fácilmente duplicados o distribuidos. Cualquiera de estas cosas es símbolo con tal de que dirija la atención o el interés a algo distinto de ella misma. El simbolismo es el estudio de la parte que juegan todos estos signos y símbolos en los asuntos humanos, especialmente en la influencia que tienen sobre el pensamiento.

Para Ricardo Gullón el simbolismo, más que una escuela,

es manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces por el hermetismo con el cual el poeta quiere expresar que lo que se dice va más allá de lo que literalmente significan las palabras, invitando a la experiencia de la exploración de galerías, laberintos y subterráneos, ascensiones y descensos, dejando volar la imaginación y mirar no en lo que se ve, sino en lo que se fantasea o se sueña.<sup>4</sup>

El lenguaje como tal no nace hasta que se nombra algo ya que nombrar es la función primaria del lenguaje, es un nombre dado que distingue el hombre y que puede ser un poco más que una expresión emocional en el momento de la pronunciación. Esto ha conducido a la idea de que el sentido de una palabra (sentido en la acepción más rigurosa) es indicación o designación. Las palabras denotan objetos pero connotan sentidos. Los objetos son lo que decimos por medio de palabras, pero el sentido de las palabras es algo más. La noción fundamental de la connotación es la significación o referencia indirecta y es esta referencia a lo que está implícito o comprendido la que tenemos presente cuando hablamos del "sentido" de una palabra. La connotación significa referencia indirecta a los atributos, a las características o conjunto de características que determinan los objetos desde el punto de vista de la lógica o razón. Además existe la connotación emocional que está ligada a la palabra como expresión y la connotación intuitiva, o sea el poder que tiene el lenguaje para aprehender y encarnar esta forma del

sentido primario. En torno a éste último gira el simbolismo.

El lenguaje de algún modo reproduce la realidad y nos hace revivir objetos, situaciones, caracteres, de un modo diferente de como lo hacen las descripciones conceptuales de la ciencia. Esta es una evocación diferente de la mera evocación de sentimientos, aunque los sentimientos estén implícitos en ella. Nos hace vivir en cierto grado, el objeto mismo. El lenguaje de la poesía, como intuitivo, se opone constantemente a las abstractas expresiones conceptuales de la ciencia. Así una palabra puede emplearse para denotar un objeto, cuando no conocemos el sentido de la palabra en función de la similitud, pero no debe confundirse con el símbolo, que también es imitativo y sirve para conjurar a la cosa misma, ya que el símbolo además de indicar objetos también evoca sentidos y éstos son al mismo tiempo emotivos e intuitivos implícitos en la transferencia metafórica. 5

En cambio para Juan-Eduardo Cirlot el simbolismo es una ciencia exacta y no una libre ensoñación en la que las fantasías individuales pueden tener libre curso, distinguiendo que el símbolo siempre es un símbolo independiente del sitio que esté ocupando y que la interpretación viene a ser más psicológica que simbólica dada la experiencia de Jung, Schneider, Guénon y Eliade, que enriquecieron su personal punto de vista. La comprensión del símbolo está arraigada en la realidad y en la historia

constituirá un saber rigurosamente distinto frente a los demás [...] Posibilitar análisis de este carácter es nuestro objeto fundamental, sin que, precisémoslo una vez más, confundamos el núcleo simbólico de un objeto o la transitoria función simbólica que lo exalte en un momento dado, con la totalidad de este objeto como realidad en el mundo.<sup>6</sup>

Un símbolo en la función simbólica, tiende a coincidir en un todo. Cirlot comenta esto al amparo de Mircea Eliade:

el simbolismo permite el paso, la circulación de un nivel a otro, integrando todos esos niveles y planos (de la realidad), pero sin fusionarlos, es decir, sin destruirlos.<sup>7</sup>

por el proceso interno que Schneider denomina "ritmo común"<sup>8</sup> que le da al objeto un movimiento vital desde la óptica de la expresión para así conectar los diversos planos de la realidad como una fuerza magnética de la unidad del universo, ontológica y gnoseológicamente.

Jung amplía lo de Schneider y se va hacia la relación que existe entre ritmo y emoción, donde el "arquetipo"<sup>9</sup> o símbolo es una visión, sueño, fantasía o mito, frutos de una vida interior en perpetuo fluir desde las profundidades humanas de lo simbólico.

Cirlot delimita al símbolo de la alegoría apoyándose en otros y cita a Jung: "la alegoría es un símbolo reducido cons- treñido al papel de signo, a la designación de una sola de sus

posibilidades seriales y dinámicas".<sup>10</sup> Y a Diel: "El signo es una expresión semiótica, una abreviatura convencional para una cosa conocida [...] La alegoría resulta mecanización del símbolo, por lo cual su cualidad dominante es petrifica y la convierte en signo, aún aparentemente animado por el ropaje simbólico tradicional".<sup>11</sup>

Para Jung, la interpretación del símbolo tiene dos aspectos, lo que representa en sí y lo que proyecta (interpretación objetiva y subjetiva respectivamente), a lo cual Cirlot define como comprensión (interpretación objetiva) e interpretación propiamente dicha a la subjetiva sin pasar por alto que en la interpretación psicológica la dificultad:

consiste no tanto en la polivalencia serial del símbolo [ritmo común], cuanto en la multiplicidad de cosmovisiones en que su explicación puede ser amparada, ya inconscientemente por la Weltanschauung del intérprete.<sup>12</sup>

En efecto, la dificultad de la interpretación va a depender, creo yo, en el contexto en que se encuentre el símbolo, de la experiencia del intérprete de los mismos, el tiempo y el espacio que lo determinan, si está asociado o aislado, pero finalmente, es el símbolo un conjunto rítmico aislado dotado de múltiples significados. En simbolismo, dice Cirlot "todo posee significado, todo es manifiesta o secretamente intencional, todo deja una huella o signatura que puede ser objeto de comprensión e interpretación".<sup>13</sup>

La teoría de Bousoño se va hacia lo estilístico y así estudia la imagen visionaria y sus diferencias con la imagen tradicional, el símbolo y la visión; amplía conceptos de Dámaso Alonso y múltiples formas nuevas, destacando el análisis extraestético de la intuición en el que se encuentra el plano real:

Ante un símbolo B nos conmovemos, sin más, de un modo Z, y sólo si indagamos Z (cosa sobrante desde la perspectiva puramente poética o lectora) hallaremos el conglomerado significativo al a2 a3 (al que en el símbolo podemos llamar plano real "A"), que antes no se manifestaba en nuestra conciencia por estar implicado y cubierto por la emoción Z de que hablamos. Por eso precisamente he puesto la letra A entre comillas. En suma: la emoción Z que el símbolo B nos causa es envolvente e implicadora del plano real "A", esto es, del complejo al a2 a3. Este complejo, una vez des-cubierto en el acto crítico de sajar el núcleo emotivo Z, no lo percibimos tampoco de un modo claro, sino esencialmente confuso.<sup>14</sup>

En las imágenes tradicionales la base es una semejanza objetiva, física, moral, o de valor y, por ende, de la razón. Por tal motivo, las imágenes visionarias de Bousoño se diferencian de las primeras, porque ante ellas nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica y por lo tanto es irracional y subjetiva pero emotiva por lo cual se unen sin llegar por ello a ser lógicamente iguales, pues ello depende del lugar, la circunstancia, el tiempo que ocupan o el tipo de que se traten.<sup>15</sup>

Designa "fenómeno visionario" a las tres variantes desig-

nadas por él como imagen visionaria, visión y símbolo (que también llama especificaciones metafóricas contemporáneas) por el aspecto plástico que adquiere la imagen cuando desconocemos, o sólo conocemos afectivamente, su última significación (la materia ya no es transparente, sino opaca, por eso se la ve o visualiza (es visionaria), con característica energía.<sup>16</sup>

Estas tres variantes del fenómeno visionario se diferencian entre sí porque

En la imagen visionaria hay un plano real A y un plano imaginario B, enunciados por el poeta y presentes con nitidez en la intuición; en la visión no hay un plano u objeto imaginario B que suplanta a un plano u objeto real A, sino que, como sabemos, se trata de una cualidad irreal b; en el símbolo A no aparece en la intuición, sino en el análisis de la intuición. O sea: En la visión no hay B; en el símbolo no hay propiamente A; y en la imagen visionaria hay las dos cosas A y B... En todos los casos del fenómeno visionario hay simbolización, por ser intuitivo y emocional.<sup>17</sup>

Estudiando el fenómeno visionario de Bousoño, nos damos cuenta de que esa es la razón por la cual se han clasificado los símbolos en monosémicos (de una significación) y bisémicos (un significante conlleva simultáneamente dos grupos de significaciones) siendo este último tipo de símbolos los que Antonio Machado utiliza en su mayoría y al cual el referido Bousoño analiza en un gran capítulo de su Teoría de la expresión poética.

Otro estudioso de Machado, Ramón de Zubiría, opina con respecto al símbolo:

Por el símbolo, pues, se carga de trascendencia lo que de otro modo sería puro realismo, y las cosas más elementales se convierten en espíritu.<sup>18</sup>

compartiendo la teoría de Bousoño en cuanto al paisaje castellano se refiere, la espiritualidad que nos emociona y que intuimos en otro plano irreal o imaginario.

Un símbolo es sólo una intuición emocional entre varias posibilidades y por lo tanto subjetivo y oculto que analizado, adquiere significación para mostrarnos cualidades que a primera vista no distinguimos claramente en un plano imaginario que se desprende de otro plano real. Intuición y sólo eso, ya que el verdadero significado, quizá sólo es competencia del poeta.

El símbolo es más que la metáfora. La metáfora pasa a ser símbolo cuando por medio de ella encarnamos un contenido ideal que no puede expresarse de otra manera. Con frecuencia hablamos metafóricamente y en sentido figurado cuando no hablamos simbólicamente. Usamos la metáfora para ilustrar ideas o afirmaciones que pueden expresarse plenamente en términos abstractos o no figurados. La metáfora es símbolo cuando expresa o encarna nuestro sentido ideal, es decir, sólo cuando es parte de la intuición misma y funciona en la intuición.

Lo que tengo in mente puede destacarse aún más por medio de la distinción entre metáfora y símil. Del símil decimos que una cosa es como otra, y en el caso de la metáfora decimos que es otra. La metáfora se ha definido como similitud reducida a una sola palabra, o como una palabra que expresa similitud sin los signos de comparación. Decir que un hombre es como un zorro es un símil; decir que es un zorro es una metáfora. El es expresa una cierta identidad de intuición e idea, y el desarrollo de esto constituye un símbolo. Un símbolo nunca es una mera similitud, aunque nazca de una similitud o semejanza; el desarrollo intelectual de la similitud es la alegoría, como hemos visto en el concepto de Cirlot, al deslindar ésta del símbolo.

Como vemos, siempre está implicada en el símbolo una identidad de intuición e idea, pero no es una identidad completa, porque para que sea símbolo, es necesario que contenga al mismo tiempo verdad y ficción -plano real e imaginario- ya que la función esencial del símbolo es darnos la intuición o el conocimiento de ciertos aspectos de la realidad que implican el sentimiento y la emoción.

Delimitado el símbolo, ahora pasaremos a la función simbolizadora, aunque de hecho hemos hablado de ella a través de los diversos criterios que los tratadistas han dado al definir el símbolo.

### 3.2 Función simbolizadora

En el arte y en la poesía hay símbolos conscientemente designados del tipo más alegórico, pero aún éstos pueden referirse, en la mayoría de los casos, a un simbolismo original que no es designado de manera consciente dice Urban,<sup>19</sup> de ahí que la interpretación completa de un símbolo poético nos conduce, en última instancia, a la interpretación de la poesía misma, como un modo de aprehender la realidad, o si se quiere, la poesía quiere encerrar en símbolos cada momento de la realidad vivida por el poeta en un afán esperanzado de eternidad muchas veces inconsciente. La interpretación de ese lenguaje como un todo es determinar lo que dice. La aprehensión y apreciación implican, como ya se había dicho antes, el elemento del sentimiento y emoción aunado a la esencial intuición de lo que explícita e implícitamente le compete.

La poesía como lenguaje intuitivo, metafórico o bien dramático siempre dice explícitamente ciertas cosas acerca del hombre y de la vida humana. Lo que dice es múltiple, variado y contradictorio pero es auténtico: son afirmaciones acerca de personas. Para el poeta, el individuo es siempre el centro y el portador de los valores y su función como poeta es revelarlos. El que habla, y no la poesía, es el poeta y cada poeta se enfrenta al hombre y al mundo de modo diferente. Además lo que los poetas dicen explícitamente es muy variado, porque la realidad varía,

por la apreciación del valor, con la misma carga y en el mismo grado en que los valores varían. Por tal razón, el poeta personaliza la naturaleza en la forma poética y lo hace, como dice Jung

que la actitud del simbolismo en general consiste en dotar un hecho, un suceso en el espacio y en el tiempo, ya sea grande o pequeño, con un sentido al que se da más valor y mayor importancia que el que le corresponde en su pura realidad o existencia.<sup>20</sup>

para el poeta el río corre, el arroyo murmura, canta, las montañas levantan la cabeza, el mar ruge, etcétera. Cuando no se emplean metáforas, cuando sólo se emplea el lenguaje de la poesía, este lenguaje conjura un universo viviente. Esto es muy evidente en la poesía de Antonio Machado, la cual siempre sugiere algo cimentado mucho más allá del murmullo y del hombre, ciertamente tan lejos que debe tener su base en la naturaleza última de las cosas.

La función simbólica de las palabras o del lenguaje se encuentra precisamente en el punto en que aparece el carácter del símbolo, lo cual supone intuición, misterio, artificialidad, silenciar al objeto de una manera general. Si el símbolo es genuino, procede directamente de la intuición —o del subconsciente, si se prefiere jungiano—; la naturaleza parece haber sido en todos los tiempos, la mina de donde el artista ha extraído sus símbolos.<sup>21</sup> Así vemos que la construcción del lenguaje natu-

ral es parte de la función simbolizadora inconsciente, desde el punto de vista psicológico. Dice Cirlot al respecto:

Si tomamos un "símbolo" cualquiera, por ejemplo, la espada o el color rojo y analizamos sus estructuras, veremos que éstas se descomponen analíticamente, lo mismo en el origen que en la significación. Encontramos primeramente al objeto en sí, abstraído de toda relación; en segundo lugar el objeto ligado a su función utilitaria, a su realidad concreta en el mundo tridimensional (directamente: la espada); indirectamente (el color rojo, teniendo por ejemplo un manto). En tercer lugar, encontramos lo que permite considerarlo como símbolo, estructura que hemos denominado "función simbólica" y que es la tendencia dinámica de las cualidades a relacionarse con las equivalentes situadas en los puntos correspondientes de todas las series análogas, pero teniendo de modo principal a designar el sentido metafísico que concierne a ese aspecto modal de la manifestación. En esa función simbólica podemos aún distinguir entre lo ligado al símbolo y lo que corresponde a su significado general, muchas veces ambivalente y cargado de alusiones cuya multiplicidad nunca es caótica, porque se dispone a lo largo de una coordenada de "ritmo común".<sup>22</sup>

### 3.3 El símbolo poético

La poesía no es sino una forma de arte y el lenguaje un medio de expresión estética, ya sea oral o escrita, de la poesía.

Expresa intuiciones y sentimientos

el lenguaje de la poesía es evocador, ya que evoca sentimientos y emociones, pero también evoca sentidos... el lenguaje de la poesía siempre es representativo y descriptivo. El símbolo poético es una forma de representación.<sup>23</sup>

dice Urban considerando al símbolo poético como forma de símbolo estético (entendido éste como objeto de intuición, perceptiva o imaginada, que sugiere o encarna un contenido ideal); encuentra en el lenguaje una forma de representación en el que el símbolo adquiere una nueva y subjetiva estructura.<sup>24</sup> El hombre, tiende a aprehender su realidad en la poesía. Ahí lo cotidiano e íntimo cobra otro significado, tal es el caso de Machado, que entre recuerdos y contemplaciones nos ha dejado una poesía rica en símbolos; al respecto nos dice Sánchez Barbudo:

suponen la creación de un mundo poético objetivo  
 -el jardín, la fuente, el limonero...- gracias  
 al cual transmite la emoción contenida en el recuerdo.<sup>25</sup>

Y es en efecto, a través de la poesía, el poeta lírico nos transmite sus sentimientos al aprehender la realidad sin que por ello se modifique, representándola para que el lector le dé la significación que implica el acercarse a ella, intuyendo de antemano una emoción que nos atrae y que no se hace nítida a menos que profundicemos encerrando los símbolos que el poeta nos brinda. Aguirre aludiendo a Machado en la investidura de Mairena, parte del misterio del símbolo y no del misterio de la experiencia emocional nos dice al respecto:

las palabras del poema deben sugerir el "objeto" del mismo, es decir, la emoción. Mallarmé hace el símbolo esencial al poema: sin él no hay verdadera poesía, lo cual no es lo mismo que decir que sin "emoción" no hay verdadero poema. No hay más que una manera de expresar un estado emocional:

la simbólica, mediante la "sugestión", por medio de un "objetivo correlativo", una "fórmula".<sup>26</sup>

El símbolo, pues, debe hacer de, y servir para evocar, lo inefable, lo puraente intuitivo; de otra manera, el poema será simplemente alegórico y su valor poético muy dudoso.<sup>27</sup>

como una experiencia emocional en la que el poeta se da a la tarea de evocar, sugerir el contenido de la intuición, haciendo énfasis en una sencillez de la lengua empleada en la poesía machadiana.

El símbolo poético, inmerso en el lenguaje poético, tiene el poder de evocar imágenes como medios de la intuición que le diferencia de la metáfora y de la alegoría por cuanto dice que es. Octavio Paz dice al respecto:

El decir poético no es un querer decir sino un decir irrevocable [...] su sentido no está más allá de ellas, en otras palabras, sino en ellas. Toda imagen poética es inexplicable: simplemente es. Y del mismo modo: todo poema es un organismo de significaciones internas, irreductibles a cualquier otro decir [...] el poema no quiere decir: dice.<sup>28</sup>

Ese decir y ser del símbolo constituye, como ya se había señalado antes, la diferencia entre los conceptos, ya que aún naciendo de una similitud, el símbolo no es una similitud y, por lo mismo, en el símbolo como en el poema y en el poeta, se funden en la palabra, o si se quiere en el lenguaje poético.

Es virtud del símbolo, dice Cirlot

que no posee potestad significativa para un solo nivel sino que la tiene para todos los niveles,<sup>29</sup>

situados en la línea de un "ritmo común" que señalaba Schneider como polivalencia del sentido o como Mircea Eliade apunta como "diversos valores y aspectos concretos que toma el sentido".<sup>30</sup>

El símbolo parte de supuestos como

a) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. b) Ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo. c) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. d) Todo es serial. e) Existen correlaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que la integran. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico (gama de colores, de sonidos, de texturas, de formas, de paisajes, etc.) que el mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc.). Los hechos que dan lugar a la organización serial son: limitación, integración de lo discontinuo en la continuidad, ordenación, gradación sucesiva, numeración, dinamismo interno entre sus elementos, polaridad, equilibrio de tensión simétrico o asimétrico y noción de conjunto.<sup>31</sup>

Todo esto puede ser sumativo o disidente, y en este último caso dar lugar a la ambivalencia del símbolo bajo el estudio de la analogía (diversas comparaciones) y que a fin de cuentas alude a la relación externa e interna de los objetos simbólicos. Los supuestos antes señalados cobran capital importancia en la interpretación del símbolo y es ésta, a mi juicio, en donde está

el mayor problema para la concepción del símbolo como tal. Es muy natural que ante el desconocimiento de tales supuestos se le dé al símbolo la común y muy errónea interpretación tradicional, simplista, sin llegar verdaderamente a profundizar y llegar a la esencia del símbolo. Cirlot, estudioso de esta doctrina, nos hace ver y conocer el símbolo de una forma similar a Bousoño, en cuanto que los símbolos son series de significaciones que deben tomarse en cuenta en su conjunto y como el fundamento (como señala Cirlot) en la significación del símbolo. Los autores citados son mi apoyo, en este estudio, de los símbolos de Antonio Machado y a ambos haré alusiones en su momento correspondiente. A continuación veremos la clasificación que el simbolismo implica.

### 3.4 Clasificación

Al inicio del apartado he mencionado que existen símbolos desde la antigüedad y estos pueden ser religiosos, filosóficos, científicos, estéticos, psicológicos, teológicos, mitológicos, históricos, oníricos. Para nuestro estudio considero necesario aludir al símbolo poético que señala Bousoño. Este referido autor nos habla de símbolos simples y símbolos continuados aún cuando dice que la continuidad no debe ser causa de la definición o clasificación del símbolo y es por esto mismo que alude

a los símbolos monosémicos —de una significación— los cuales a su vez los divide en monosémicos simples y monosémicos continuados; pero también estudia los símbolos bisémicos —un solo significante conlleva, simultáneamente, dos grupos de significaciones— y que a su vez subdivide en símbolos bisémicos encadenados y símbolos bisémicos no encadenados, siendo éste último tipo de símbolos, los que Antonio Machado utiliza (bisémicos) con mayor frecuencia en la mayor parte de su poesía.<sup>32</sup>

Otra clasificación la he tomado de Flanders Dunbar<sup>33</sup> quien se basa no sólo en un estudio de los símbolos mismos, sino también en un estudio de las definiciones de símbolos. La primera clase de símbolos incluye muchos de los símbolos del arte y de la ciencia, son los llamados símbolos extrínsecos o arbitrarios, por medio de los cuales se atiende al objeto sin atender a su sentido, son meros rótulos. Los símbolos intrínsecos o descriptivos son de algún modo interno a la cosa simbolizada, el símbolo no es un mero rótulo pues los caracteres originales (en esencia y concepción) del objeto intuible son más o menos idénticos con el alcance que tiene como símbolo. Por ejemplo, los símbolos de cualidades morales: el del león para el valor. Por último, están los símbolos íntimos que son algo más, son siempre intrínsecos y más profundos. Su carácter peculiar está en el hecho de que no apunta ni conduce hacia, sino que lleva a. Es vehículo para la intuición, como sucede con la poesía y la religión, se hace más concreto a través de las imágenes despren-

didadas de los datos sensibles, un objeto que es conocido de otro modo (conceptualmente) como lo hace el símbolo descriptivo y le concede importancia a algo que está más allá.

Cirlot cita de Fromm la siguiente clasificación:

a) el convencional; b) el accidental; c) el universal. El primer género se constituye por la simple aceptación de una conexión constante, desprovista de fundamento óptico o natural; por ejemplo, muchos signos usados en la industria, en las matemáticas, o en otros dominios. (En la actualidad, hay también un notable interés por esta clase de signos.) El segundo tipo proviene de condiciones estrictamente transitorias, se debe a asociaciones por contacto casual. El tercer género es el que nosotros investigamos y se define, según el autor citado, por la existencia de la relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa. Obvio es decir que esta relación no siempre posee la misma intensidad, ni la misma vida; por ello es difícil clasificar los símbolos con exactitud, como ya advertimos. 34

En suma, los autores referidos clasifican un grupo de símbolos que aluden a la correspondencia que liga entre sí las series de significaciones en su conjunto que se miran desde todos los órdenes de la realidad hacia el conocimiento de verdades sobrenaturales o metafísicas en el verdadero y propio sentido de la palabra (lo visible de lo invisible, lo imaginativo en lo real -diversos planos-, la significación verdadera y oculta tras lo literal propiamente dicho.

Con esta breve nota sobre la clasificación del simbolis-

mo culmina el apartado. A continuación veremos los símbolos machadianos, objeto de este estudio.

## NOTAS AL CAPÍTULO TERCERO

- 1 Tomado de Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de Símbolos, Barcelona, Labor, 1988, pp. 20-29.
- 2 J. M. Aguirre. Antonio Machado, poeta simbolista, Madrid, Taurus, 1973, p. 39.
- 3 Ogden y Richards en The meaning of the meaning, citado por Wilbur Marshall Urban en Lenguaje y realidad, México, F.C.E., 1952, p. 333.
- 4 Ricardo Gullón, "Simbolismo y modernismo" en J. Olivio Jiménez, El simbolismo, Madrid, Taurus, 1979, p. 21.
- 5 Esta teoría ha sido ampliamente estudiada por Urban en Lenguaje y realidad, op. cit., pp. 116-122.
- 6 René Guénon citado por Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op. cit., pp. 9-16.
- 7 Mircea Eliade citado por Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de Símbolos, op. cit., p. 30.
- 8 Ibid., p. 31.
- 9 Ibid., p. 33.
- 10 Ibid., p. 37.
- 11 Ibid., p. 37.
- 12 Ibid., p. 41.
- 13 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op. cit., pp. 38-39.
- 14 Carlos Bousoño "El símbolo" en Teoría de la expresión poética, 4a. ed., Madrid, Gredos, 1966, p. 135.
- 15 Carlos Bousoño "Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz" en J. Olivio Jiménez, El simbolismo, Madrid, Taurus, pp. 67 ss.
- 16 Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, op. cit., p. 136.

- 17 Ibid., pp. 136-137.
- 18 Ramón de Zubiría, La poesía de Antonio Machado, 3a. ed., Madrid, Gredos, 1981, p. 154.
- 19 Wilbur Marshall Urban, Lenguaje y realidad, op. cit., p. 345.
- 20 Citado por Wilbur Marshall Urban, Lenguaje y realidad, op. cit., p. 352.
- 21 Ver J. M. Aguirre, op. cit., p. 165.
- 22 Ver Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op. cit., p. 34.
- 23 Wilbur Marshall Urban, Lenguaje y realidad, op. cit., p. 388.
- 24 Ibid., pp. 388-392.
- 25 Antonio Sánchez Barbudo, El pensamiento de Antonio Machado, 3a. ed., Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 19-20.
- 26 J.M. Aguirre, Antonio Machado, poeta simbolista, op. cit. p. 53.
- 27 Ibid., p. 57.
- 28 Octavio Paz, Las peras del olmo, 1a. reimp., México, 1984, p. 24.
- 29 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op. cit., p. 42.
- 30 Citada por Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op. cit., pp. 42-43.
- 31 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op. cit., p. 34.
- 32 Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, op. cit., pp. 138-144.
- 33 H. Flanders Dunbar, Symbolism in medieval thought, Yale University Press, 1929.
- 34 Erich Fromm citado por Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op. cit., p. 29.

#### 4. LOS SÍMBOLOS MÁS USADOS EN LA POESÍA

DE ANTONIO MACHADO

Antonio Machado es un poeta del paisaje castellano y en él muestra su preocupación por España, por el ser, el tiempo, la muerte. En su poesía se advierte una gran sensibilidad y, por la vía del nuevo gay saber, expresa su honda nostalgia mirando hacia el interior de sí mismo en primer lugar, recuerdos de su niñez y adolescencia que en su madurez vive el amor; en segundo lugar, mirando hacia España, aún creyendo sobre la nada, en una desesperada búsqueda de salvación que va más allá de la razón y de la pena; y en tercer lugar, como poeta en un intento de escape de la soledad hacia la eternidad y como fruto de un apasionado diálogo del hombre con el mundo y con el tiempo.

Sus poesías nos muestran el interior de Machado, es decir, su pensamiento y sus recuerdos que objetivamente advertimos y

que gracias al simbolismo cobran una nueva identidad subjetiva descubriendo la intimidad que se oculta o disfraza con el paisaje. El subjetivismo de Antonio Machado tiene su más firme pedestal en la contemplación y añoranza de los paisajes amados, el estudio profundo, los autores antiguos y en el análisis filosófico de situaciones y circunstancias. Su genio creador, sereno y delicado evita la violencia, la confusión del modernismo. La influencia modernista de su obra procede de los poetas franceses: con la generación del noventa y ocho tiene en común la búsqueda de la hispanidad, y con la generación siguiente participa del subjetivismo, pero la corrección en el lenguaje y en la expresión lo alejan definitivamente de los creacionistas.

Machado emprendió un camino diferente: desanduvo parte de lo andado, avanzó retrocediendo, taló símbolos del bosque, y encontró en la claridad lo que otros buscaban con tanto afán en las tinieblas.<sup>1</sup>

Los símbolos de la poesía machadiana son las voces que brotan del silencio interior del poeta. Los símbolos no son sino palabras que además del sentido literal expresan algo distinto, algo que va más allá, aún en los poemas más sencillos. Machado, literalmente aprehende un momento vivido con especial intensidad por él, pero al mismo tiempo es una amplia gama de sugerencias emotivas que en el simbolismo adquieren significación e interpretación. En el lenguaje literario, el simbolismo está

presente, por esto es que los poemas de Machado tienen doble significación. No es claro advertirlo y mucho menos interpretarlo. De ahí que el acercarse a los símbolos que la poesía de Antonio Machado supone, resulte una maravillosa experiencia (una caja de sorpresas) y una imprecisa puerta abierta a nuevos hallazgos, dependiendo de su ocupación y características inherentes dentro del poema. La dualidad del símbolo -lo real y lo imaginado o intuído- está implícita en el símbolo mismo. Nombrar es la función primaria del lenguaje. El sentido de una palabra es indicación o designación, sin embargo, las palabras denotan objetos, pero connotan sentidos. Los objetos son los que decimos por medio de las palabras, pero el sentido de las palabras es algo más, es decir, hace referencia indirecta a los atributos, características o conjunto de características que determinan los objetos. La evocación nos hace vivir en cierto grado el objeto mismo. Sin duda hay un doble sentido en la palabra: el literal y el intuitivo, por esto Machado dice:

Da doble luz a tu verso,  
para leído de frente  
y al sesgo. (N.C.,CLXI,Lxxi)

Para desentrañar el lenguaje poético, si procede de un poeta pensativo como lo es Machado, es indispensable la ayuda de la intuición y de la meditación poéticas; la intuición es visión, capacidad de percibir directamente los símbolos, en las imágenes asociadas o contrapuestas en las sonoridades del ver-

so, en las sugerencias sensoriales, en las palabras mismas. Meditación poética es paciente contemplación o meditación de intuiciones. Al respecto dice Machado en boca de Mairena:

Porque no existe perfecta conmensurabilidad —dice Mairena— entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable. Es la manera más sencilla, más recta y más inmediata de rendir lo intuido en cada momento psíquico, lo que el poeta busca, porque todo lo demás tiene formas adecuadas de expresión en el lenguaje conceptual. Para ello acude siempre a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no pueden encerrar conceptos, sino intuiciones, entre las cuales establece relaciones capaces de crear a la postre nuevos conceptos.<sup>2</sup> (C.A.J.M. El "Arte Poética" de Juan de Mairena)

Precisamente, en el proceso de transferencia, todos los sentidos intuitivos presentes hacen posible la transferencia. Lo suprimido en la formación del concepto —subjetivo— vuelve a tener existencia —objetivo—. Lo intuitivo es inherente a todas las funciones del lenguaje en las formas o partes de la oración, donde el adjetivo, el verbo y el adverbio tienen un papel preponderante, ya que éstos propician la intuición. En Machado, el adjetivo puesto aquí y no allá, es un recurso que usó para connotar al símbolo y por ello, intuimos esa gama de sugerencias que las palabras consiguen comunicarnos. Por esto debemos leer el poema de frente y al sesgo como dice Machado. Me parece que si seguimos este consejo y meditamos intuitivamente lograremos llegar al doble camino que análogamente entrañan su ser, su vida y

sus recuerdos y sueños en los símbolos contenidos en su poesía. La transferencia simbólica se hace posible consciente o inconscientemente, gracias al adjetivo que Machado emplea con virtuosa maestría. Así nos pinta la tarde: "la tarde vieja", "horrible", "tarde cenicienta y mustia", "tarde destartada", etc.

¿Y cuáles son los símbolos más usados en la poesía machadiana? Invariablemente: la fuente, la tarde, el camino, el olivo, la plaza, el naranjo, el limonero, las cigüeñas, los espejos, el cristal, la noche, los chopos, los álamos, el jardín, el reloj, el ciprés, el sol, la tierra, las campanas, el mar, los ríos, el balcón, la luna, las estrellas, es decir, son símbolos objetivos; pero también aluden a la melancolía, la noria del pensamiento, la pena, la alegría, la ilusión, la quimera, la amargura, el hastío, la soledad, la inquietud, el dolor, la monotonía, el alma, los sueños, que son símbolos subjetivos.

Como puede observarse, los símbolos nombrados son a fin de cuentas simples palabras que conocemos y que literalmente comprendemos y, sin embargo, gracias a Machado adquieren nueva significación que va más allá del sentido literal, porque el poeta personaliza la naturaleza y le da vida.

A continuación estudiaremos los cuatro símbolos machadianos principales, según mi modo de ver, de una manera sencilla ya que después se estudiarán bajo las modalidades que Bousoño

sugiere. Los símbolos preferidos de Machado son: la tarde que simboliza lo que muere, el camino o el camino de la vida, el agua que pasa que simboliza el tiempo que pasa, la fuente que también es tiempo y simboliza la monotonía de la vida. El espacio temporal caracteriza casi todos los poemas de Soledades y Soledades. Galerías y otros poemas y son a estas dos producciones a las que me referiré con mayor frecuencia pues ellas alcanzan la más rica simbología, aunque por supuesto haré mención a toda la producción del poeta.<sup>2</sup>

#### 4.1 La fuente

Este motivo ha sido utilizado por muchos poetas entre los que destacan Garcilaso, Lope de Vega y, posteriormente, por simbolistas y modernistas.

La fuente es el símbolo machadiano por excelencia. Está estrechamente relacionado con el agua y con la piedra porque obviamente son integradoras de ella, además de ser portadoras de cualidades. El agua tiene la función activa, es dinámica y tiene la capacidad de reflejar, murmurar, fluir, cantar; mientras que la piedra es pasiva, inerte, fría, muda.

En el poema VI de Soledades leemos: "la fuente soñaba", "fuente de lengua encantada", "la fuente cantaba", "la fuente

sonora", "la fuente vertía sobre el blanco mármol su monotonía" y advertimos esa relación agua-mármol, es decir actividad-pasividad. Advertimos que a la fuente la acompaña otro símbolo en ese poema, se trata de la tarde y a la cual nos referiremos más adelante, pero está también en "el solitario parque", y es que por lo general, la fuente está ligada a jardines, parques, plazas, patios, glorietas, puesto que es una parte integrante de estos sitios. El significado de la fuente según Cirlot:

No hay duda de que su sentido como centro se refuerza y ratifica cuando, en un plan arquitectónico: claustro, jardín o patio, la fuente ocupa el lugar central [...] Jung ha estudiado el simbolismo de la fuente [...] se inclina por asimilarla a una imagen del ánimo como origen de la vida interior y de la energía espiritual. La relaciona también con el "país de la infancia", en el cual se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada [...] cuando se trata de la fuente centrada en el jardín (cuyo recinto simboliza el Selbst o individualidad).<sup>3</sup>

Entonces, atendiendo a este significado nos damos a la tarea de mirar hacia el interior de Machado. En Soledades y en S.G.O. la mirada hacia el interior es constante y penetrante. El poeta se atreve a comunicar su identidad disimulada con el paisaje<sub>4</sub> y advertimos su gran sensibilidad, meditación y abstracción en un sentido simbolista. Literalmente, en el poema VI, nos habla de una tarde, una fuente, un diálogo. En otro sentido, intuimos la soledad que acompaña al poeta monologando en un aparente diálogo con la fuente, es decir, su pensamien-

to se dirigía hacia "el otro" ya que en Machado ese otro puede ser él mismo adquiriendo plena consciencia de sí, pues ya sabemos que en el poeta había quedado la huella de sus lecturas filosóficas, muy especialmente las de Leibnitz, Heidegger, Bergson, Jaspers, Husserl y Scheller.

Ese diálogo aparente, es el diálogo de Machado con el mundo y con el tiempo, al menos, de su propio e íntimo ser. Es metafísica su poesía cuando se refiere a la otredad del alma. Jungiana la interpretación aquí dada no alude ya a la necesidad del otro, sino a la nostalgia de "lo otro", entendida como un querer ser, más de lo que se es. Y es que ansia de amor, caridad o fraternidad no son, tal vez, sino aspectos de un fundamental anhelo, de una "incurable alteridad" que a quien en último término se refiere es a Dios.<sup>5</sup> Sin embargo, la fuente evocada puede ser quizá, la misma que recordó su infancia en el Palacio de las Dueñas

Esta luz de Sevilla... Es el palacio  
donde nací, con su rumor de fuente, (N.C.,CLXV,iv)

Simplicidad y ambigüedad representa este elemento del poema. Simplicidad porque al hacer referencia a la fuente uno se imagina alguna fuente, no obstante, la fuente aludida por Machado es una que aprehendió en su momento y aunque las más de las veces las fuentes repiten su cantar monótono, lo ambiguo resulta en argüir el verdadero sentido, quizá la monotonía simbóli-

za, en el poema VI, la monotonía que Machado veía en la vida. Con el supuesto diálogo que literalmente leemos, la fuente le cuestiona, se burla de él y Machado no sólo responde, sino además se despide de ella:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta  
tarde de verano. La hiedra asomaba  
al muro del parque, negra y polvorienta...

La fuente sonaba.

Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
con agrio ruido abrióse la puerta  
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
golpeó el silencio de la tarde muerta.

En el solitario parque, la sonora  
copla borbollante del agua cantora  
me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?

Fue una tarde lenta del lento verano.

Respondí a la fuente:

No recuerdo, hermana,  
más sé que tu copla presente es lejana.

Fue esta misma tarde: mi cristal vertía  
como hoy sobre el mármol su monotonía.  
¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares,  
que ves, sombreaban los claros cantares  
que escuchas. Del rubio color de la llama,  
el fruto maduro pendía de la rama,  
lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...  
Fue esta misma lenta tarde de verano.

-No sé qué me dice tu copla riente  
de ensueños lejanos, hermana la fuente.

Yo sé que tu claro cristal de alegría  
ya supo del árbol la fruta bermeja;  
yo sé que es lejana la amargura mía  
que suena en la tarde de verano vieja.

Yo sé que tus bellos espejos cantores  
copiaron antiguos delirios de amores:  
más cuéntame, fuente de lengua encantada,  
cuéntame mi alegre leyenda olvidada.

-Yo no sé de leyendas de antigua alegría,  
sino historias viejas de melancolía.

Fue una clara tarde del lento verano...  
Tú venías solo con tu pena, hermano;  
tus labios besaron mi linfa serena,  
y en la clara tarde, dijeron tu pena.

Dijeron tu pena tus labios que ardían;  
 la sed que ahora tiene, entonces tenían.  
 -Adiós para siempre la fuente sonora,  
 del parque dormido eterna cantora.  
 Adiós para siempre; tu monotonía,  
 fuente, es más amarga que la pena mía.  
 Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
 con agrio ruido abrióse la puerta  
 de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
 sonó en el silencio de la tarde muerte. (S.,VI)

Como hemos visto, al símbolo de la fuente la acompañan otros símbolos que ayudan a interpretar a la fuente junto con ellos y no aisladamente. Por ejemplo en el poema XIX la "fuente verdinosa" es el lugar "donde el agua sueña, donde el agua muda resbala en la piedra" y donde claridad y transparencia de esa agua sirve de cristal para que se contemple la doncellita. Nuevamente encontramos la función activa del agua en relación con la piedra es decir, fluidez e inmovilidad y hacemos frente a lo activo y a lo inerte como dos cualidades opuestas y complementarias. Aquí la fuente no canta como en el poema VI, sino que por el contrario es muda, pasiva y funciona como cristal (reflejar es su función) pero en otro sentido, es Machado quien con tristeza nos manifiesta que las mujeres se interesan muy poco en él y que ni siquiera se le mira como a ese cristal de la fuente. Sin embargo, hay algo más que quiero destacar. La fuente está relacionada con el tiempo y con el amor. J.M. Aguirre dice:

Lo que sucede es que para quien el amor resulta una experiencia inasequible, "un paraíso" imposible, el agua de la fuente, al caer, no tiene más significado que el de la propia existencia sin amores, bostezante, hastiada, de una vida "pacata", "sin peligro, sin venda ni aventu-

ra"; en otras palabras, para quien ha cerrado tras sí la puerta del jardín o del parque del amor, en "la tarde muerta", la existencia es tiempo, sólo tiempo. La sensación de monotonía, la emoción de ella, se debe, simplemente, a la ausencia definitiva de la esperanza erótica [...].<sub>6</sub>

En suma, Aguirre sólo ve la frustración amorosa en ese poema en que la fuente burlona le recuerda a Machado que el fruto maduro no es sino la pasión ya olvidada. El paso del tiempo se asoma en el símbolo de la tarde, porque ya no es la misma tarde de verano, no, ahora la tarde es vieja, aunque siga siendo de verano ahora ese adjetivo nos indica que ya ha pasado tiempo desde la aquella clara tarde, triste y soñolienta de verano, es decir, no es una tarde primaveral que nosotros podríamos intuir como de juventud y que conlleva la intuición erótica, sino que por ser tarde de verano, le situamos en el inicio de su madurez, una pasión tal vez deseada y al mismo tiempo negada. Esta frustración machadiana ha sido plasmada en otros poemas, son versos que revelan una juventud sin amor:

Bajo ese almendro florido,  
 todo cargado de flor  
 -recordé-, yo he maldecido  
 mi juventud sin amor.  
 Hoy, en mitad de la vida,  
 me he parado a meditar...  
 ¡Juventud nunca vivida,  
 quién te volviera a soñar! (S.G.O.,LXXXV)

Se concluye aquí que el símbolo de la fuente no deja de ser amoroso: su tonalidad emocional depende de la de la experiencia que carga el corazón de quien se acerca a ella. La fuente enmu-

decerá muy pronto para aquél y se hará sonora para los niños que juegan alrededor de ella y quizá seguirá los pasos del poeta fracasado, pero resignado a que el tiempo transcurra y cese su caminar definitiva y eternamente. Mientras tanto Machado continúa en su monótona soledad y reflejándose a sí mismo en sus cristalinas aguas, insatisfecho de su pasado, porque como ya hemos apuntado anteriormente, en el reflejo de la fuente se intuye otro símbolo que es el del espejo y cuya función —la del reflejo— está íntimamente ligada con el recuerdo del pasado y que según Cirlot sugiere una realidad incompleta:

es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo [...] Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía... [...]7

#### 4.2 La tarde

Hay una reiteración en este símbolo en la obra de Machado. Por ejemplo: "la tarde horrible", en el poema IV; "Una tarde parda y fría" del invierno de los colegiales (poema V); la aludida en el símbolo de la fuente del poema VI "... clara, triste y soñolienta tarde de verano"; "Es una tarde clara, casi de pri-

mavera" (VII); "La tarde, tras los húmedos cristales" (I); "Yo voy soñando caminos de la tarde" (XI); "Yo en la tarde polvo-riente" (XIII); "En una tarde clara y amplia como el hastío" (XVII); etc.

Por lo general la tarde está muy ligada a la angustia del poeta. Se puede decir que Machado es el poeta de la tarde. Este símbolo está presente en la suave melancolía de sus mejores versos y hasta podríamos decir que la melancolía de Machado es de marcado tono crepuscular.

Machado es el coeficiente de la tarde cuya presencia amiga adivinamos a través de su obra, borrando contornos, intensificando colores, a tando soledades.

Es importante señalar que el atardecer comienza al "irse" el día y quizá el poeta alude a la tarde como una imagen del "irse a la vida", sin recurrir al plano anecdótico.

A veces nos encontramos con una tarde clara, alegre, "casi de primavera", y sin embargo podemos aducir que a pesar de parecer alegre, es triste el atardecer porque al decir casi de primavera nos advierte que es casi de completa ilusión y más adelante nos muestra su pena porque la tarde declina, acaba y entonces se dan los floridos desengaños como en el poema VI, anteriormente aludido.

O bien una "hermosa tarde" que supuestamente curaría su melancolía, pero en su corazón hay tanta angustia que le pesa y camina cansado en compañía de su angustia; con esto podemos aducir que la tarde no pueda ser tan hermosa con ese peso.

La aparición de la tarde, unida al sueño y al espejo, participan de la emoción romántico-simbolista. El atardecer es una imagen romántica. Los simbolistas hacen del crepúsculo el momento del día donde transcurre el sentimiento.

Las connotaciones sentimentales de la tarde son decaimiento, apagamiento, melancolía, premonición de la muerte. La tarde machadiana es un reflejo del mediodía de su vida, la hora de la melancolía que caracteriza a Machado y es una noche no nacida, con las implicaciones simbólicas que esto tiene.<sup>8</sup>

Así son casi todas las tardes: unas tristes, lentas, melancólicas:

Fue una clara tarde de melancolía (S., XLIII)  
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía (S., XIII)

Fue una clara tarde, triste y soñolienta  
tarde de verano

...  
sonó en el silencio de la tarde muerte. (S., VI)

Machado una y otra vez compara su alma con la tarde o con paisajes estáticos, visionarios o perceptivos que se describen

o alejados o como en huida, o bien son bosquejados un momento justo antes de su desaparición:

Yo voy soñando caminos  
de la tarde

...  
--La tarde cayendo está--

...  
La tarde más se oscurece;  
y el camino que serpea  
y débilmente blanquea,  
se enturbia y desaparece. (S., XI)

Hacia un ocaso radiante  
caminaba el sol de estío,

...  
Y pensaba: "¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa  
toda desdén y armonía;  
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía  
de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa!"

...  
Yo, en la tarde polvorienta,  
hacia la ciudad volvía (S., XIII)

La tarde está muriendo  
como un hogar humilde que se apaga (S.G.O., LXXX)

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones  
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones

...  
Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;  
se extinguen lentamente los ecos del ocaso  
(S., XV)

Era una tarde, cuando el campo huía  
del sol, [...] (C.C., CII)

Es una tarde mustia y desabrida  
de un otoño sin frutos, en la tierra  
estéril y raída (C.C., CVI)

Así nos describe la tarde, como la imagen acabada de su alma:

Es una tarde cenicienta y mustia,  
destartalada, como el alma mía, (S.G.O., LXXVII)

de marcado tono existencial y romántico.

De una u otra forma, el poeta destaca las tardes en el presente y que, paradójicamente, son presencias que están ausentes porque están a punto de desvanecerse. Simbólicamente el día está a punto de morir, aunque también, el irse de la luz alude al ser que se disuelve en el tiempo. Esto, por ejemplo en el poema XIII (y aún incompleta la cita), el ocaso asociado al pasar y correr del agua describe un círculo diurno en torno a un centro vacío -enigmático- presente y ausente como acontecimiento inminente y misterioso, indecible y solamente intuible en la emoción.<sup>9</sup>

También se intuye que el ser (machadiano) cobra relevancia en producciones posteriores a Campos de Castilla, sin embargo, los diálogos con la naturaleza son frutos concomitantes de su concepción temprana del ser, hermanando subjetiva y objetivamente elementos de la naturaleza (la tarde por ejemplo) con el conocimiento consciente y ontológico que esto implica, afirma en el lenguaje literal una cosa material, natural, y, al mismo tiempo, sustancial y espiritual; ambigüedad mezclada con misterio, que fluye en el diálogo sutilmente aludido como "íntimo monólogo" en la conciencia poética, es decir, del alma machadiana, su vez interior, o si se quiere, de los ecos presentes que están como ausentes en el tiempo y en el espacio que el poeta les asignó en su momento ya son pasado, y sin embargo, tienen vigencia en el presente que apunta hacia una infinita gama de interpretaciones futuras.

Por otro lado, en la naturaleza del ser, diferente de como se es, es decir, de lo que no-es, Machado afanoso buscaba al otro que también es, desde la concepción martineana, en reciprocidad con el yo dialéctico y sustancial:

Mas busca en tu espejo al otro,  
al otro que va contigo (N.C., CLXI,iv)

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

La tarde es el momento simbólico en que se sitúa Machado, que le desengaña, especialmente, sugiere la existencia eróticamente en sombra, la realidad implícita en el sueño y en el espejo. Los tres símbolos aluden a la experiencia emocional de una realidad deseada y solamente entrevista, como en un sueño, aunque verdaderamente haya sido contemplada como realidad. En su búsqueda sólo encuentra la del crepúsculo. Tarde de verano, espejo y soñar se dan juntos en una cósmica visión que tiene que ver con el otro lado del erotismo de la figura central, el miedo y el amor (y con la intuición de la muerte).<sup>10</sup>

El dialogar con la tarde es la faz del desengaño:

Pregunté a la tarde de abril que moría  
¿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. (S.,XLIII)

¿Y cuál es la alegría por la cual cuestiona Machado a la tarde? Me inclino a pensar que es el tiempo que pasa y no vuelve más, porque cuando se refiere a la tarde de abril se está refiriendo a la primavera de la vida que no tiene retorno y ya que él está en el inicio de su madurez, le advierte que la tarde de verano ha sucedido a la primavera, pero entredeja ver que se dirige hacia el otoño en ese devenir del tiempo. El tiempo sigue su marcha inexorable y se dirige Machado junto con él, hacia el lugar de la muerte que Cirlot refiere:

Respecto del crepúsculo vespertino, se identifica con el Occidente (el lugar de la muerte).<sup>11</sup>

por esto es que la tarde machadiana se encuentra asociada con una sutil premonición de la muerte, cargada de soledad, melancolía, tristeza, angustia otoñal y sin amores.

La presencia de la muerte en la lírica machadiana está relacionada con el verano y el sol crepuscular y nos presenta, por un lado, su asociación con el melancólico sueño del poeta y, por otro, en relación con la pasión erótica a lo largo del camino en busca del amor. La pasión de primavera le fue negada a Machado por eso es que en la tarde de verano se ha detenido a reflexionar en torno al fruto dorado, y ante el fracaso, deseperanzado y en soledad sólo mira hacia el camino que lo lleva hacia la muerte que en última instancia es tiempo y sólo eso. La premonición de la muerte es constante y la tarde es el mo-

mento en que hace consciencia de la soledad y su única esperanza es la cita con la muerte que llegará al final como una realidad.

La muerte es una visita segura en el ocaso de la vida y en Machado -en su poesía- la muerte es la visita, quizá lo único seguro que tuvo el poeta, que estará presente al final de su angustiada vida: Ella, con mayúscula, es una clara alusión a la muerte, temida y segura:

Al borde del sendero un día nos sentamos.  
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita  
son las desesperantes posturas que tomamos  
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

(S., XXXV)

Otros símbolos aluden a la muerte como son el doblar de campanas, la barca, la ribera, el humo, ascua, el ciprés, el alba, la estrella, la noche: estos símbolos serán referidos en el apartado denominado signos de sugestión.

Ahora veremos otros símbolos que acompañan a los paisajes crepusculares como son sol y oro (y los tonos amarillos y dorados como sus correspondientes) así como el del alba y el sueño. Al sol le corresponde ser "el reducto cósmico de la fuerza masculina"<sup>12</sup> lo cual implica las facultades de reflexión, juicio y voluntad y, por lo mismo, pienso que Machado eligió el sol de la tarde para meditar hacia donde se dirigía su vida.

En otro sentido, el sol crepuscular, quizá aluda al deseo de una nueva era, como el sol que se renueva día a día, después de que la noche ha sucedido a la tarde, deseando que su vida se torne diferente a la hasta entonces vivida. Los versos más significativos son los que pueden ser referidos al objeto deseado y buscado por el poeta:

¿Ansias de vida nueva en nuevos años? (S., I)  
 tú eres nostalgia de la vida nueva (S.G.O., LXXVII)  
 y la alegría de la vida nueva (S.G.O., LXXXVII)

Mi corazón espera  
 también, hacia la luz y hacia la vida,  
 otro milagro de la primavera. (C.C., CXV)

Este nuevo sentido de la tarde nos llevará al símbolo del alba, que a su vez origina diversos sentidos por su simbolización con la muerte.

Por lo que respecta al símbolo del oro, encontramos que:

El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina [...] El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema.<sup>13</sup>

Ahora queda más claro que ese tesoro escondido es el amor no encontrado (en la producción anterior a Campos de Castilla), el fracaso de la juventud no vivida y, posteriormente, después de perdida a su esposa Leonor, el amor hacia Guiomar, tardío y

lejano. Este símbolo alude a la presencia de la ausencia, en cuanto que es, el amor, el sentimiento del poeta deseado y buscado y, al mismo tiempo, no encontrado o perdido e incluso íntima y secretamente evocado en lejanía.

Visto de otro modo, el sentido del oro alude a la luz espiritual: la verdad difícil de encontrar y que en la reflexión Machado atisba como queriendo encontrar a Dios y encontrar en Él la iluminación vital no alcanzada. Lo busca y no lo encuentra:

La tarde todavía  
 dará incienso de oro a tu plegaria  
 y quizás el cenit de un nuevo día  
 amenguará tu sombra solitaria (S., XXVII)

La tarde está muriendo  
 ...  
 ¡Lloras?... Entre los álamos de oro,  
 lejos, la sombra del amor te aguarda (S.G.O., LXXX)

hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,  
 poeta, en el ocaso? (S.G.O., LXXIX)

y es por eso que no hay satisfacción. "Algo" falta al poeta y esa angustia ante la ausencia denota un cierto tipo de esperanza porque mientras se busca se sueña en encontrar al objeto anhelado.

Es precisamente el sueño otro símbolo que acompaña a la

tarde machadiana. Aparece en su primer poema como "sueño infantil" al principio del mismo, cuando anahelaba de niño ser marinero y cruzar los mares, como cuenta Pérez Ferrero.<sup>14</sup>

La evocación de esos primeros años y sueños se acompaña de nostalgia de la fe perdida como alborear del desengaño.

Es el hastío la nota emocional predominante en los sueños de Machado que se remontan con amargura a un pasado impreciso y lejano:

yo sé que es lejana la amargura mía  
que sueña en la tarde de verano vieja (S., VI)

El poeta soñaba todo sin escapársele la naturaleza que lo rodea, proyectando su vida y dejando al descubierto los paisajes de su alma y estados de ánimo. Las cosas sueñan gracias a la vida que les inyecta para personalizar los frutos, las fuentes, las estatuas, los espejos, etcétera:

Señaló a la tarde  
de abril que soñaba, (S., XXXVIII)

El mar es un sueño sonoro  
bajo el sol de abril (S., XLIV)

en suma, es la visión de marcado acento onírico, de mundo soñado y como sueño no sólo del mundo exterior, sino también de su realidad interior, de su galería del alma que no es sino su co-

razón en la que se encuentran los recuerdos del sueño en la memoria afectiva y sentimental.

El sueño se corresponde con el estado emocional ocasionado por la ausencia, y el consiguiente deseo del amor, con una existencia en la que está ausente el amor. Su corazón escucha la voz que le llega del silencio interior y en el misterio de la creación poética y como buen simbolista mira las señas de la intuición que hacen posible ver el otro sentido y evocar el poema, por esto Machado dice:

Y podrás conocerte recordando  
del pasado soñar los turbios lienzos  
en este día triste en que caminas  
con los ojos abiertos.

De toda la memoria, sólo vale  
el don preclaro de evocar los sueños.

(S.G.O., LXXXIX)

el "don preclaro" a que se refiere Machado es el poético, recreando así su sentimiento pasado, el pensamiento y la intuición como definiendo su poesía, ya que ni los sueños ni el pensamiento pueden por sí solos crear el poema: ellos son su materia.<sup>15</sup> El misterio en los sueños como forma de conocimiento y el "don preclaro" son experiencias opuestas que sugieren el deseo de algo en una realidad incompleta y al mismo tiempo, la capacidad para la actividad poética que distingue Machado:

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.

(S.G.O., LXI)

Los sueños machadianos evocan la poesía, la vida insatisfe-  
cha sentimentalmente, la vida triste y el hastío sin amor; alu-  
den al pasado que guarda la memoria y la muerte aunados al sím-  
bolo del alba. Después de soñar se despierta y el despertar es  
morir.

El color blanco como el alba, la claridad del día y la pa-  
lidez aluden a la muerte:

Me despertarán  
campanas del alba  
que sonando están. (C.A.A.M., Consejos, coplas...,12)

Y yo sentí la espela sonora de mi paso  
repercutir en el sangriento ocaso,  
y más allá, la alegre canción de un alba pura.

(S., XVII)

El alba se emplea como simbolización de la muerte y llega  
después de la noche aunque también tiene otra connotación. Se-  
gún Cirlot, en relación con el color:

El blanco tiene una función derivada de la solar,  
de la iluminación mística, de Oriente: como amarillo  
purificado (en la misma relación que el negro con el  
azul, profundidad marina) es el color de la intui-  
ción y del más allá, en su aspecto afirmativo y espi-  
ritual.<sup>16</sup>

El color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, de lo serial [...] La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una "voluntad" de acercamiento a ese estado; [...] <sup>17</sup>

con estas citas quiero volver a mencionar la metafísica machadiana ya que el blanco simboliza la pureza y el "acercamiento celeste" y Machado como poeta busca el relámpago luminoso y divino y, recibir de él, el fuego forjador en la creación de eterna duración y por qué no, acumular significados de intemporalidad arraigada en el tiempo que experimenta la poesía, más allá de lo que supone el acto de nominación. Machado, quizá, evoque esto en el siguiente fragmento:

Poetas con el alma  
atenta al hondo cielo,  
en la cruel batalla  
o en el tranquilo huerto,  
la nueva miel labramos  
con los dolores viejos,  
de la veste blanca y pura  
pacientemente hacemos,  
y bajo el sol bruñimos  
el fuerte arnés de hierro

(S.G.O., LXI)

en la poesía, Machado ve la esperanza final de trascender, quizás, la única en su recogimiento y como Heidegger, "pensar" y "crear poesía" son los caminos que ha encontrado para alcanzarla.

El poeta nombra lo que es sagrado; o, más bien, su nominación hace un llamado, sin ejercer ningún tipo de violencia, a aquello que aún está vivo en la dura tierra para que salga de lo oculto. La poesía no

es lenguaje con una forma esotérica, decorativa o informal. Es en la esencia del lenguaje donde el lenguaje es, donde el nombre es conminado en el sentido original, fuerte de la palabra.<sup>18</sup>

Así el llamado del poeta es el que llevará a la creación a la vecindad de lo divino. El ser está en proximidad con Machado en tanto partícipe y buscador de la verdad absoluta, de la justicia pura y de su intimidad con lo divino. Mientras se existe se es y mientras se es se vive, mientras se vive se piensa y mientras se piensa se crea poesía. Estas conclusiones las he sacado del asombroso misterio que se intuye al leer a Machado y aunque solitario, melancólico y triste, le acompaña la actividad de la mónada que sólo comunica con Dios como escape y consuelo en la soledad. Gracias al "otro" pudo llegar a ser él mismo y adquirir plena consciencia de sí.

Con este significado doy por terminado el símbolo de la tarde. A continuación veremos el símbolo del agua.

#### 4.3 El agua

El agua como símbolo está ligada a todo lo viviente puesto que es un elemento vital. El agua es un elemento que aparece como transitorio entre el fuego y el aire y la solidez de la tierra. Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción.

Si el agua circula el camino es irreversible. Si está estancada y refleja (como el espejo) es símbolo de la actividad contemplativa.

El fluir del agua en la lírica de Machado es el símbolo del pasar del tiempo. El agua contenida en las fuentes, ríos y mares integran una vasta producción poética y tiene vigencia al amparo del simbolismo.

El agua brota más allá del concepto para estimular la intuición del lector y hace del objeto real, con sencillez aprehendida, una sutil y bien definida imagen temporal en su lírica alusiva.

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,  
bajo los arcos del puente,  
como si al pasar dijera:

"Apenas desamarrada  
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,  
se canta: no somos nada.  
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera."

(S., XIII)

En la cita anterior, el agua que pasa es el fluir del tiempo hacia la muerte. No sólo es el objetivo paisaje, porque en su descripción nos ha dado otros símbolos: la barca, el viajero, la ribera, el río y el mar, y en todos y cada uno de ellos hay una clara alusión a la muerte. Son imágenes de la conciencia machadiana del caminante que se vuelve hacia la muerte (la mar) ya cansado y en desesperanza navega (la barca) en el mar inte-

rior que es su conciencia, cuando se ha detenido a la mitad del camino para reflexionar en un tiempo que sólo conduce hacia la muerte.

Navegar es viajar, sin embargo, el barco de la vida y de la muerte están en oposición. ¿Por qué? Porque el norte del primero es la ilusión, el vivir; y del segundo, es el consuelo de ir hacia la muerte para escapar de su vida vacía y en soledad. Cirlot comenta el simbolismo de la barca:

Tiene un sentido general de "vehículo". Según Bachelard, innumerables referencias literarias podrían probar que la barca es la cuna recobrada (y el claustro materno). También hay una asimilación entre barca y cuerpo.<sup>19</sup>

En este sentido, el de vehículo y claustro materno, entendemos un dejarse llevar al seno de la madre naturaleza, ya que en la muerte uno se dirige hacia ella.

También tiene connotación de sentido filosófico:

ser humano significa estar sumergido, plantado, arraigado en la tierra, en la materia cotidiana, en la "materialidad cotidiana" del mundo ("humano" viene de humus, "tierra" en latín).<sup>20</sup>

y "ser-en-el-mundo" o In-der-welt-sein como apuntaba Heidegger en cuanto que la noción de identidad existencial y la noción del mundo están totalmente ligadas y que consisten en tener que

ver con algo y conocer algo entre otras consideraciones; es un modo de ser del "ser ahí" como "ser en el mundo" que en suma es descubrirse a sí mismo en cuanto que aprende la realidad.<sup>21</sup>

Una y otra vez Machado reflejaba sus graves meditaciones ontológicas por cuanto que se arraigó al amor que en Leonor encontró, y más, del tomar conciencia de la realidad y aprehenderla en la poesía y "ser ante los ojos" de otros que también, y en consecuencia, intervienen como elemento esencial en dicho proceso.<sup>22</sup> La existencia de otros cobra sentido en el Ser-en-el-mundo, así Heidegger nos recalca que es Ser-con (el ser con otros) y así toma existencia de otras conciencias.

Por esto es que sin la amada, Machado ya no participa del Ser-con y nos obliga a re-pensar e intuir otro sentido: el "ser" es "todo" y a la vez "nada", con relación al tiempo y al origen, patética y paradójicamente vitales y misteriosos. Son matices simbólicos que aluden a la fugacidad. Nuevamente esa imagen nos remite a la vida terrenal que navega para desaparecer y trascender en otra vida. Nos trascender sí tendría la connotación final de morir. Machado está desolado y sin amor y le duele darse cuenta de que la vida se acaba, poco a poco, y con cierto temor, a pesar de ser agnóstico, ve la realidad de la muerte en aproximación hacia él, como una misteriosa realidad y no lucha contra ella, sino que quiere dejarse llevar hacia ella.

No sólo es premonición de la muerte, sino una auténtica toma de conciencia ante el inevitable suceso. La espera y la llegada de la muerte al mar son alusiones que conllevan el sentido de totalidad (de vida y amor) que Machado reitera en el término "la inmensa mar":

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

El símbolo del mar posee las dos connotaciones comunes al amor y a la muerte, como origen de la vida y como tumba ya que desde el punto de vista psicológico, de las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente, como de la madre. Por esto es que se le asocia con la sabiduría (intuitiva) y que en conjunto,

las aguas simbolizan la unión universal de virtuales, fons et origo, que se hallan en la precedencia de toda forma de creación.<sup>23</sup>

También el mar es imagen de la eternidad, de lo infinito, de la nada. El mar machadiano es imagen de la profundidad y del misterio de la conciencia:

Maldiciendo su destino  
como Glauco, el dios marino,  
mira, tubia la pupila  
de llanto, el mar, que le debe su blanca virgen Scyla.  
El sabe que un Dios más fuerte  
con la sustancia inmortal está jugando a la muerte,  
cual niño bárbaro. El piensa



en este desgarrador fragmento, ante la pérdida de la amada, pone manifiesto la nostalgia, la soledad y la desesperanza. La muerte de su esposa Leonor le hace ver que ya no tiene nada y en ella lo tenía todo. La nada no es negación del Ser sino que por el contrario: "la negacion de la Nada 'es' el Ser". 24

Cuando Antonio Machado se adentra en el sentimiento del tiempo no mira el pasado efímero, ni el presente miserable que apunta al incierto futuro, sino que perdura y prolonga esa fugacidad de ayer en el hoy y en el mañana con un "todavía" que en su poesía se ha aprehendido con exclusiva intensidad. Son momentos captados en diversos instantes de su vida y, sin embargo, tienen vigencia cada vez que uno lee los poemas y nos da la sensación de perdurabilidad íntegra. Y también es una prolongación de símbolos: "ayer", "hoy", "mañana", "todavía", de tal forma que el ayer no está muerto, sino que por el contrario, revive en el hoy que invariablemente se proyecta hacia el mañana:

Todo a esta luz de abril se transparenta;  
 todo en el hoy de ayer, el Todavía  
 que en sus maduras horas  
 el tiempo canta y cuenta,  
 se funde en una sola melodía  
 que es un coro de tardes y de auroras.  
 A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.

(C. G., CLXXIII)

La evocación temporal machadiana es un profundo y rotundo triunfo ante la fugacidad, lo efímero, la muerte y el olvido, y por qué no, un verdadero triunfo poético, lo simbólico cobra

sentido. La idea de temporalidad lleva a Machado a la idea de la muerte, pues de su poesía brota la reflexión filosófica de la vida y de la muerte, y ese tiempo poético simboliza, metafísicamente, un deseo de trascender más allá de la vida y aún en la muerte. Es un triunfo perenne el cantarle al tiempo para que siga vivo, aunque ya no sea su tiempo. Machado es el poeta del tiempo como dice de sí mismo Juan de Mairena<sup>25</sup> ya que:

es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar.<sup>26</sup>

En soledad y frente al tiempo, Machado sólo rindió culto al tiempo presente en un afán de querer tenerlo vivo cuando toma consciencia de que se le escapa, ya que ese tiempo es su vida y la mira en dirección hacia la muerte. Por eso se proyecta en el tiempo a través de sus recuerdos y evocaciones infantiles y juveniles:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

(C.C., XCVII)

Las moscas del ayer, del hoy, y de siempre evocan en treinta y nueve versos la idea de temporalidad de Machado, descubriendo al mismo tiempo la síntesis de su propia vida en cada etapa señalada en que se posan las "inevitables golosas":

Moscas de todas las horas,  
 de infancia y adolescencia,  
 de mi juventud dorada;  
 de esta segunda inocencia,  
 que da en no creer en nada,  
 de siempre... Moscas vulgares,

. . .

yo sé que os habéis posado  
 sobre el juguete encantado  
 sobre el librote cerrado,  
 sobre la carta de amor,  
 sobre los párpados yertos  
 de los muertos.

(S.G.O., XLVIII)

El fluir del tiempo se refleja en infinidad de poemas y evocan la fugacidad que angustia a Machado en su madurez, siempre proyectando su vida en un tiempo que sólo conduce a la muerte:

Al borde del sendero un día nos sentamos  
 Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita  
 son las desesperantes posturas que tomamos  
 para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

(S., XXXV)

Elogiando a Manrique nos evoca lo efimero de la vida y la fugacidad que no tiene más fin que la muerte:

Nuestras vidas son los ríos,  
que van a dar a la mar,  
que es el morir. ¡Gran cantar!  
 Entre los poetas míos  
 tiene Manrique un altar.  
 Dulce goce de vivir:  
 mala ciencia del pasar,  
 ciego huir a la mar.

(S.G.O., LVIII)

Así nos muestra filosofando en su poesía la visión de Ser, como Heterogeneidad y Otredad en sí mismo, trascendiendo en otro y realizándose en la muerte, ya que no sólo a través de su obra, sino que, a partir de su muerte, su vida —y por ende su obra— cobra significación plena. Machado en conflicto espiritual se nos revela ante la desesperanza de una vida que mira hacia el mañana, sin patria y en el exilio; sin amor y sin hijos, vacío —la no trascendencia, o si se quiere, estéril en este sentido—, blasfemo y escéptico, en búsqueda de Dios, y en su ausencia, la divinidad es una criatura del hombre y como tal se prepara para morir reconciliándose consigo mismo y con el hombre. Se intuye que siente próxima la oportunidad de acercamiento con Dios:

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 palpar suave de la mano amiga.

(S.G.O., LXIV)

En otro sentido, el tiempo adquiere nueva significación, porque para morir hay que vivir primero, ya no sólo es cuestión de tiempo, sino de vida, para finalmente trascender:

Demos tiempo al tiempo  
para que el vaso rebose  
hay que llenarlo primero.

(N.C., CLXI, li)

Se descubre otra síntesis de su propia vida. La fugacidad del tiempo y del ser ha quedado bien clara en Cantares:

Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.

(C.C., CXXXVI, xxix)

Por otra parte, las reflexiones señaladas con anterioridad a este símbolo --el agua-- y lo aludido en el símbolo de la tarde, es tiempo en el tiempo machadiano y su búsqueda infructuosa hacia "lo otro" como desesperanza ante la nada. Así siente al tiempo que "fluye en vano":

Esto soñé. Y del tiempo, el homicida,  
que nos lleva a la muerte o fluye en vano

(N.C., CLXIV)

Machado una y otra vez unifica el sueño con el tiempo y la muerte, pero también alude a ésta --la muerte-- en el símbolo de la tarde:

En toda tarde brilla  
una luz de pesadilla  
Está el sol en el ocaso.  
Suena el eco de mi paso.  
-¿Eres tú? Ya te esperaba...  
-No eras tú a quien yo buscaba

(S.G.O., LIV)

el poeta se cuestiona y se responde ante la imagen crepuscular

de su paciente contemplación que a través de la meditación poética consciente o inconscientemente surge de la conversación que tiene con el hombre que siempre va con él:

mi soliloquio es plática con este buen amigo  
(C.C., XCVII)

El tema del tiempo en el símbolo del agua es incesante:

Dice la monotonía  
del agua clara al caer:  
un día es como otro día:  
hoy es lo mismo que ayer  
(S.G.O., LV)

La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,  
la risa de las aguas  
que entre los verdes junquerales corren,  
y entre las verdes cañas.  
(S., XLII)

El agua cantaba  
su copla plebeya  
en los cangilones  
de la noria lenta.  
(S.G.O., XLVI)

En el solitario parque, la sonora  
copla borbollante del agua cantora  
me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.  
(S., VI)

Que tú me viste hundir mis manos puras  
en el agua serena,  
para alcanzar los frutos encantados  
que hoy en el fondo de la fuente sueñan... (S., VII)

En la marmórea taza  
reposa el agua muerta.  
(S., XXXII)

El agua que pasa es el tiempo y su camino es irreversible, sin embargo, cuando está estancada, como por ejemplo en la fuente aludida en el poema VI, el símbolo del agua alude a la actividad contemplativa de Machado mirando hacia el interior de sí mismo, advirtiendo la monotonía de su propia vida. El significado del agua del poema VII no es el mismo que el del poema antes aludido, ya que a pesar de que es agua de fuente, el sentido ahora adquiere nueva significación y esto se logra en el acto de la inmersión, ya que según Cirlot:

La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. El simbolismo del bautismo, estrechamente relacionado con el de las aguas, fue expuesto por san Juan Crisóstomo (Homil. in Joh., XXV, 2): "Representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección [...] cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente".<sup>27</sup>

Por esto es que Machado alude a la tarde como testigo de su renacer a la ilusión de alcanzar "los frutos encantados" que pueden ser por una parte, los limones caídos del limonero en el sentido literal, pero que también pueden ser amores que ilusionan su corazón y a los cuales no ha renunciado. Ha fracasado puesto que los frutos están "en el fondo de la fuente" y es cuando nuevamente renace la ilusión, en el acto de la inmersión, y con ella su esperanza de vivir.

En otro sentido, el agua del poema XXXII tiene el sentido de la muerte aludida con precisión en los adjetivos "marmórea" y "muerta" sin tomar en cuenta los signos que anteceden a los versos seleccionados, y que son sugestivos de la muerte.

El agua canta a Machado su tiempo pasado, que a su vez, es el pasado en el presente, creando así la intemporalidad a través de lo temporal, recurso que Bousoño llama "superposición temporal" por el cual se expresa vivir en dos tiempos (el pasado en el presente y el presente en el pasado).<sup>28</sup> Este recurso está presente en el poema VII antes citado.

El agua también aparece como río en varios poemas machadianos:

primavera  
se ve brotar en los finos  
chopos de la carretera  
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.  
(S., IX)

Suena el viento  
en los álamos del río.  
(S., XIII)

tras de los álamos verdes de las márgenes del río.  
(S., XIII)

Mas no es tu fiesta el Ultramar lejano,  
sino la ermita junto al manso río.  
(S., XXVII)

Parece una laguna  
el ancho río entre la blanca niebla  
de la mañana.  
(S., XXXVI)

Y es alba y aura fría  
sobre los pobres álamos  
que en las orillas tiemblan  
del río humilde y manso. (S., XL)

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

el río luminoso el aire surca; (S., XLV)

el alma mía era,  
bajo el azul monótono, un ancho y terso río  
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.  
(S.G.O., XLIX)

del amplio río en el caudal sonoro  
se miraban los álamos gentiles. (S.G.O., L)

las márgenes del río  
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,  
cruzar el largo puente, y bajo las arcadas  
de piedra ensombrecerse las aguas plateadas  
del Duero.

El Duero cruza el corazón de roble  
de Iberia y de Castilla. (C.C., XCVIII)

¿Acaso como tú y por siempre, Duero,  
irá corriendo hacia la mar Castilla? (C.C., CII)

¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo,  
que yo veía en el azul pintada? (C.C., CIV)

Los versos seleccionados cubren la producción que va desde Soledades hasta Campos de Castilla y es notorio que en ellos se advierta el símbolo del agua como el transcurrir irreversible, que no es otra cosa que el pasar de la vida en el devenir del tiempo. Ejemplo de esto lo encontramos en el poema XLII, en él Machado ha dejado plasmada la imagen fugaz de la vida en el mundo terrenal.

Advertimos también que a los ríos el poeta los asocia con los álamos que no son sino los árboles del amor. El paisaje interior machadiano se proyecta en los versos de los poemas XL y L antes citados. El sentido de los álamos movidos por el viento tiene connotación del amor en lejanía en la que el río se liga a la realidad amorosa sugerida por el viento y los álamos. Pero en otro sentido, se intuye el abandono del amor como experiencia irreversible que no se alcanza y que como el río pasa en el tiempo.

En otro sentido, puede significar muerte cuando el río se le orienta hacia la mar, "que es el morir", tal es el caso que se desprende de los versos del poema CII:

...  
irá corriendo hacia la mar Castilla?

Ese mismo poema es típico de la generación del noventa y ocho y por ende su descripción del paisaje alcanza un sentimiento muy machadiano. el caso del río Guadarrama descrito en el poema CIV, muestra el río como espejo, con su capacidad de reflejar en él la sierra. Este carácter reflejante del agua del río conecta al simbolismo del espejo, ya que éste —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación reflejo del universo y es por lo mismo que se le asocia con el pensamiento.<sup>29</sup> El mito de Narciso es un ejemplo.

Cirlot comenta con respecto al río:

Es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido.<sup>30</sup>

Nuevamente viene a mi mente otro sentido: el de la muerte ya que, según la mitología griega, las almas descienden al Tártaro para luego ser conducidas en la barca de Caronte al otro lado del Estigia, uno de los ríos de los infiernos que colinda con el Tártaro y tiene como tributarios el Aqueronte, el Flegetonte, el Cocito, el Aornis y el Lete.<sup>31</sup> Según Graves, Lete significa "olvido" y es por esto que pienso que el río machadiano tiene implícita esa carga de olvido o si se quiere, el deseo de abandonar esta vida ante la desesperanza:

-¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?  
Esa barba limosa...

-¿Y tú bergante?

-Un fúnebre aspirante  
de tu negra barcaza a pasajero,  
que al lago irrebogable se aproxima.

-¿Razón?

-La ignoro. Ahorcóme un peluquero.

-(Todos pierden memoria en este clima.)

-¿Delito?

-No recuerdo.

-¿Ida, no más?

-¿Hay vuelta?

-Sí.

-Pues ida y vuelta, ¡claro!

-Sí, claro... y no tan claro: eso es muy caro.  
Aguarda un momentín, y embarcarás.

(N.C., C.A.L.C., CLXX, ix)

Este otro poema también tiene el mismo sentido:

¡Bajar a los infiernos como el Dante!  
 ¡Llevar por compañero  
 a un poeta con nombre de lucero!  
 ¡Y este fulgor violeta en el diamante!  
Dejad toda esperanza... Usted, primero.  
 ¡Oh, nunca, nunca, nunca! Usted delante

(Ibid., CLXX, x)

La muerte se toma como salida a la otredad. Abel Martín, o mejor dicho ¿Antonio Machado?, nos presenta el pensamiento apócrifo de su filosofía como una "autoconciencia integral del universo" donde la conciencia se reconoce a sí misma y se refiere a un "otro" objeto de amor, es decir "la amada".<sup>32</sup> La importancia metafísica de la mujer (para el hombre) según Martín:

La mujer  
 es el anverso del ser. (C.A.A.M., pág. 231)

Machado anhelaba la presencia de la amada como su complementaria y en su ausencia, el camino hacia la muerte cobra sentido en la necesidad de la otredad, presente en la ausencia y a quien se la echa de menos en la soledad, es un no-ser para Machado quien ante el fracaso y el desengaño quiere librarse de ella, abandonando la vida y olvidando su ser introduciéndose en los caminos del no-ser, es decir de la nada. Su conciencia y su pensamiento se des-realizan en la nada, en donde existimos gracias al no-ser. Indudablemente esto es difícil de asimilar, pero Machado nos abre la puerta de su meditación para aproximarnos a su singular filosofía y captar en su poesía el tiempo que lleva a la muerte como una experiencia de acercamiento con Dios, el Ser que es grande a trascendente.

El agua del río del olvido también quedó en los siguientes versos:

¿Empañé tu memoria? ¿Cuántas veces!  
 La vida baja como un ancho río,  
 y cuando lleva al mar alto navío  
 va con cieno verdoso y turbias heces.

· · ·  
 Pero aunque fluya hacia la mar ignota,  
 es la vida también agua de fuente  
 que de claro venero, gota a gota, [...]

(N.C., CLXV, iii)

Aquí late la esperanza de que aunque se camine hacia la muerte, día a día vivirá en el corazón la ilusión del amor.

El agua también aparece en la poesía machadiana en forma de lluvia. Bajo esta forma el agua funciona y simboliza un mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza. Es también símbolo del descenso de las "influencias espirituales" celestes sobre la tierra. Al respecto dice Cirlot:

La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con al vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como "sustancia universal", agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo.<sup>33</sup>

A veces interviene el sol como modificador de las aguas al hacer que se evapore. El agua se condensa y retorna a la tierra

en forma de lluvia fecundante: está en perpetua circulación. El poema titulado "En abril las aguas mil" bien puede ser un ejemplo de esto:

Son de abril las aguas mil.  
 Sopla el viento achubascado,  
 y entre nublado y nublado  
 hay trozos de cielo añil.  
 A Agua y sol. El iris brilla. [...]

La lluvia dea en la ventana  
 y el cristal repiquetea.  
 A través de la neblina  
 que forma la lluvia fina,  
 se divisa un prado verde, [...] (C.C., CV)

Los hijos del aguacero  
 sesgan las nacientes frondas,  
 y agitan las turbias ondas  
 en el remanso del Duero.  
 Lloviendo está en los habares  
 y en las pardas sementeras;  
 hay sol en los encinares,  
 charcos por las carreteras.  
 Lluvia y sol. Ya se oscurece [...] (C.C., CV)

El sentido de fertilización es notorio en las imágenes "prado verde", "nacientes frondas" y el sentido de modificador nos lo da al caer la lluvia en el río (Duero) y que gracias a la ayuda del sol se hace efectiva la evaporación. Machado nos ha descrito el paisaje que contempla quizá en la soledad, sin embargo no intuimos la monotonía que en el poema V de Soledades se advierte:

Una tarde parda y fría  
 de invierno. Los colegiales  
 estudian. Monotonía  
 de lluvia tras los cristales.

ya que en este poema el poeta está evocando la soledad y el hastío de aquel niño que en la clase se sentía como prisionero "cantando la lección.

#### 4.4 El camino

El camino es otro símbolo machadiano que connota a la vida. Es el camino, el camino de la vida, y aparece con mucha frecuencia en la lírica del poeta. El poema I de Soledades alude al "viajero" frustrado en su regreso a casa:

¿Sonríe al sol de oro  
de la tierra de un sueño no encontrada;

su travesía simboliza el esfuerzo de superación y la conciencia que lo acompaña según Cirlot.<sup>34</sup> En otro sentido, y desde el punto de vista espiritual, el viaje es "la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo [...] El viajar es una imagen de la aspiración —dice Jung— del anhelo nunca nacido, que en parte alguna encuentra su objeto [...] —como el soñar, el ensoñar, y el imaginar— equivalentes de viajar".<sup>35</sup> El viajero de regreso nos evoca el dolor del fracaso cuando se ha tomado conciencia del mismo en la edad otoñal. Se mira a la vida cuando se ha pasado la juventud, y con ella, la oportunidad de vivir, que cobra sentido al amparo del amor. Se camina en la vida, que no es tan sólo vivir, sino explorar, buscar, aspirar.

Machado nos presenta al viajero caminando por el campo:

Yo iba haciendo mi camino,  
absorto en el solitario crepúsculo campesino.  
(S., XIII)

y por las calles y plazas de una decrepita ciudad:

A la desierta plaza  
conduce un laberinto de callejas. (S.,X)

decrepitas ciudades, caminos sin mesones [...]

. . .  
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;  
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.

(C.C., XCVIII)

Lo mismo sucede con los caminos de su alma como exteriori-  
zaciones de la vida interior del poeta:

Tú sabes las secretas galerías  
del alma, los caminos de los sueños,  
y la tarde tranquila [...]

(S.G.O., LXX)

todos los caminos aluden a la vida y llevan implícita a la na-  
turaleza. Se camina en parques, huertos senderos al igual que  
se navega en ríos y mares como formas de caminar y simbolizan  
vida. También aluden a la muerte como se vio en el apartado an-  
terior, cuando ya no hay satisfacción en la vida:

Al borde del sendero un día nos sentamos.  
Ya nuestra vida es tiempo ...

(S., XXXV)

la huella del tiempo está implícita en el ejemplo antes citado,  
como lo es en el camino del tren:

El tren devora y devora  
día y riel.

(N.C., CLXXII)

Los caminos del viajero tienen en su centro la fuente, que simboliza su memoria:

En el solitario parque

. . .  
me guió a la fuente.

(S., VI)

Gracias a la memoria, y por la magia de la evocación, Machado nos introduce al mundo de los recuerdos de la niñez sevillana:

Esta luz de Sevilla... Es el palacio  
donde nací, con su romor de fuente,

(N.C., CLXV, iv)

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!

(S.G.O., LIII)

Con singular toque de monotonía, Machado ya cansado, elige los caminos del sueño:

Yo voy soñando caminos

. . .  
¿Adónde el camino irá?  
Yo voy, cantando, viajero  
a lo largo del sendero...

(S., XI)

Sobre la tierra amarga,  
caminos tiene el sueño  
laberínticos, sendas tortuosas,  
parques en flor y en sombra y en silencio;  
criptas hondas, escalas sobre estrellas;  
retablos de esperanzas y recuerdos.

(S., XXII)

Los caminos laberínticos suponen una cualidad atrayente hacia lo abisal manifestado en "criptas hondas". El laberinto como símbolo tiene las siguientes connotaciones:

Según Diel, el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida [...] De otro lado cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito a la manera de entrar en los territorios de la muerte. [...] <sup>36</sup>

El sentido de muerte adquiere más significación en el poema XXII con "sendas tortuosas" contrastadas con los "parques en flor", "escalas sobre estrellas" y "retablos de esperanzas y recuerdos"; lo abrupto atrae el anhelo de muerte y ésta se da al amparo de la "sombra y en silencio", es decir en la noche. La presencia de la muerte está en conexión con el melancólico sueño del viajero a lo largo del camino en busca del amor. Esto lo veremos más adelante.

Otro sentido del laberinto como símbolo lo encontramos en el diálogo con la noche:

yo te busqué en tu sueño,  
y allí te vi vagando en un borroso  
laberinto de espejos. (S., XXXVII)

Machado alude a su conciencia, reflejada en el espejo y con la cual dialoga. Su desdoblamiento no puede ser de otra forma. El "desolado fantasma" de su sueño se ha proyectado en

el "laberinto de espejos": se ha refractado su inconsciente y del cual toma consciencia el poeta. La noche no puede satisfacer las ansias del viajero. Su fracaso le hace peregrinar como fantasma en la noche. Entonces surge la necesaria búsqueda de "lo otro":

-¿Eres la sed o el agua en mi camino?  
Dime, virgen esquivada y compañera.

(S., XXVIII)

Los caminos nos dan la visión de una vida en sueño, anhelada y que en la realidad la tuvo ausente. El ansia erótica lo impulsa a caminar por sendas interiores para advertir en él su consciencia de poeta:

Y podrás conocerte recordando  
del pasado soñar los turbios lienzos,  
en este día triste en que caminas  
con los ojos abiertos.

De toda la memoria, sólo vale  
el don preclaro de evocar los sueños.

(S.G.O., LXXXIX)

La poesía esta evocada en "el don preclaro" y es, en la vida de Machado, otra forma de caminar. Puede aducirse que gracias al camino de la poesía, el poeta se acompaña en la soledad. El camino andado en la poesía fue un deseo saciado del viajero incansable y, por lo mismo, satisfactorio. Según me parece todo era propicio para lograrlo: la soledad, el amor no alcanzado, la vena lírica, el tiempo para llevarlo a cabo y el deseo vivo de hacerlo. El tiempo fue siempre su aliado:

aún siendo pasado se quedaba presente en los versos de Machado. Sus teorías de poética y retórica ponen de manifiesto las pautas de lo temporal para evocar las emociones contenidas en los poemas. El camino poético se siente:

Tuvo mi corazón, encrucijada  
de cien caminos, todos pasajeros,  
un gentío sin cita ni posada,  
como un andén ruidoso de pasajeros.

. . .  
Hoy, enjambre que torna a su colmena  
cuando el bando de cuervos enronquece  
en busca de su peña denegrada,

vuelve mi corazón a su faena  
con néctares del campo que florece  
y el luto de la tarde desabrida.

(N.C., CLXV, i)

El poeta retoma la poesía, el camino de ésta estaría representada en el "enjambre que retorna a su colmena" y simboliza la tarea creadora, es decir el trabajo diligente y expresivo del poeta. Los "néctares" aquí aludidos, simbolizarían la inspiración y el sentimiento.

Los caminos y las encrucijadas tienen un interés predominante, lo mismo que las corrientes de agua y mucho tiene que ver el nivel en que se encuentran... Lo abrupto indica primitividad y regresión; lo liso, final apocalíptico, anhelo de dominio y muerte.<sup>37</sup>

En Machado, el anhelo de muerte se deja ver en Soledades:

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

(S., II)

El deseo amoroso no había sido saciado, es por esto que el caminar es una imagen que nos permite intuir el deseo de trascendencia que acompaña a la muerte. La vida sin ilusión origina el deseo de la muerte. Pero mientras se llega la hora, el tiempo aludido en el "tic tac" del reloj se corresponde con la vida del poeta:

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

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

(S.G.O., LV)

Clarea  
 el reloj arrinconado,  
 y su tic-tic, olvidado...  
 tic-tic, tic-tic... Siempre igual,  
 monótono y aburrido

. . .

En estos pueblos se lucha  
 sin tregua con el reló,  
 con esa monotonía  
 que mide un tiempo vacío

. . .

Tic-tic, tic-tic... Ya pasó  
 un día como otro día,  
 dice la monotonía  
 del reló.

(C.C., CXXVIII)

Hora de mi corazón:  
la hora de una esperanza  
y una desesperación.

(N.C., CLXI, Lii)

En los ejemplos anteriores, el tic tac del reloj es tiempo literal en la vida del poeta. Simbólicamente, es el tiempo de una vida hastiada, en soledad y estéril del tiempo vacío en que Machado espera la muerte al final de su triste vida, como una obsesión y como única esperanza en la desesperanza. El poeta señala con suma conciencia al tiempo en la hora de la reflexión. Su angustia existencial se consuela con la esperanza de renacer a la vida, aunque el tiempo que le quede sea poco. Su pensamiento se perfila hacia lo eterno con su natural mirada hacia la muerte.

Vida y muerte en oposición y siempre complementarias:

Todo lo que fluye y crece ha sido utilizado por las antiguas religiones como símbolo de la vida: el fuego por su intensidad necesitada como alimento, el agua por su poder fertilizante de la tierra, las plantas por su verdecer en primavera; ahora bien, todos, o la inmensa mayoría de los símbolos son también de la muerte... se habla del árbol de la vida, de aguas de la vida y el libro de la vida. Corresponden a las fases de creación, disolución y conservación. El árbol es la afirmación, las aguas son la fecundación pero también la disolución, el libro es la conservación sublimada, espiritualizada, trascendida de los nombres y de los seres...<sup>38</sup>

La muerte llega después de la vida, es el complemento de la vida y es el inicio de una nueva vida.

El símbolo del reloj tiene un sentido diferente al literal ya que

Como máquina está ligado a las ideas de "movimiento perpetuo", autómatas, mecanismo, creación mágica de seres con autonomía existencial, etc.<sup>39</sup>

es decir que en Machado la hora de este reloj existencial tiene una significación de ser que vive mecanizado en la esperanza de una nueva hora, de vida eterna y, por tanto, satisfactoria y deseada. El hastío del viajero en su regreso a la casa familiar es el de la frustración en su búsqueda del amor y el anhelo vivo de encontrarlo en otra vida, vida nueva para el poeta intuido por Machado, casi profético:

Sí, cada uno y todos sobre la tierra iguales:  
 el ómnibus que arrastran dos pencos metalones,  
 por el camino, a tumbos, hacia las estaciones,  
 el ómnibus completo de viajeros banales,  
 y en medio un hombre mudo, hipocondríaco, austero,  
 a quien se cuentan cosas y a quien se ofrece vino...  
 Y allá, cuando no se llegue, ¿descenderá un viajero  
 no más? ¿O habránse todos quedado en el camino?

(C.C., CXXXVI, xl)

¡Cómo en la fuente donde el agua mora  
 resalta en piedra una leyenda escrita:  
 al ábaco del tiempo falta una hora!

(C.A.A.M., p. 234)

En este último fragmento de "Guerra de Amor", Machado evoca el amor ausente. La hora que falta es precisamente la del amor, un amor erótico que, conscientemente, el poeta bus-

ca. Nuevamente intuimos los sentidos de muerte y otredad que caracterizan la lírica machadiana, por esto dice:

Hora de mi corazón:  
la hora de una esperanza  
y una desesperación. (N.C., CLXI,Lii)

Con el incendio de un Amor, prendido  
al turbio sueño de esperanza y miedo,  
yo voy hacia la mar, hacia el olvido  
-y no como a la noche ese roquedo,  
al girar del planeta ensombrecido-.  
No me llaméis, porque tornar no puedo.

## IV

¡Oh soledad, mi sola compañía,  
oh musa del portento, que el vocablo  
diste a mi voz que nunca te pedía!  
responde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?  
Ausente de ruidosa mascarada,  
divierto mi tristeza sin amigo,  
contigo, dueña de la faz velada,  
siempre velada al dialogar conmigo.  
Hoy pienso: este que soy será quien sea;  
no es ya mi grave enigma este semblante  
que en el íntimo espejo se recrea,  
sino el misterio de tu voz amante.  
Descúbreme tu rostro, que yo vea  
fijos en mí tus ojos de diamante.

(N.C., CLXIV, "Sueños dialogados")

Machado toma conciencia de la ausencia, siente nostalgia del tú, es decir, de lo otro, metafísico del amor que es un ser individual concretamente. Es un "tú" que se transforma en un "nosotros". El poeta y sus otros "yo", es decir sus heterónimos encarnados en Abel Martín y Juan de Mairena, surgen de la necesidad de inventarse a sí mismos como personajes literarios y que en última instancia son necesarios para el enten-

dimiento del propio Machado. En la soledad fueron creados iguales y distintos de su autor. Con estas identidades se acompañó, entregándose al hombre al que nunca abandonaron:

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

(N.C., CLXI, xv)

Los heterónimos del poeta sevillano —otredad, si se quiere— son producto del tiempo y de las circunstancias que vivió. Todos —poeta y personajes— se preparaban para morir puesto que ya habían vivido. Desde la tranquilidad de la vida otoñal, ya cansado, el viajero metida:

Que el caminante es suma del camino  
y en el jardín, junto del mar sereno,  
le acompaña el aroma montecino...

(N.C., CLXIV, "Esto soñé")

El "caminante" infatigable, recorrió caminos del sueño, galerías y paisajes interiores que nos develan el alma nítida del poeta. Reflejan alegrías y frustraciones que llenaron de nostalgia la poesía del poeta. En la intimidad, los recuerdos evocados simbolizan una fina gama de intuiciones que cobran trascendencia en nuestra imaginación. Desengaños y fracasos amorosos toman el camino de la esperanza como consuelo en la nostalgia del anhelo sin saciar.

El camino de la poesía es otro camino con el que el poeta

logró trascender más allá de lo que los caminos del sueño suponían. En su lírica se refleja el amor y la temporalidad que afanosamente buscó; intuye y sugiere una poesía esencial y existencial contenida con hábil gracia en cada una de sus palabras.

Lo mismo que Leonor y Guiómar, España siempre estuvo presente en el corazón de Machado y se guió hacia ella, precisamente, por el gran camino: el del corazón. Su voz nos develó el paisaje anhelado en el interior del poeta. Lo literal quedó atrás. No fue otra cosa sino puro sentimiento.

Con esto doy por terminado el apartado de los símbolos machadianos. Ahora pasaré a las teorías bousoñianas —breve y concretamente, los símbolos bisémicos, los signos de sugestión y la alianza de contrarios— que en la poesía machadiana pueden aplicarse.

#### 4.5 Símbolos bisémicos

El símbolo que ha estudiado ampliamente Carlos Bousoño es el bisémico: "un solo significante conlleva, simultáneamente, dos grupos de significaciones..."<sup>40</sup> Este tipo de símbolo es típico en la poesía machadiana, ya que su doble significación disfraza un plano invisible que existe bajo un plano real y ob-

jetivo. Este plano imaginario, con ayuda de la intuición y con sensibilidad, sale a la luz. Si fuésemos lectores comunes, nos dejaríamos llevar por el plano real sin percatarnos de que existe el otro. Bousoño se cuestiona acerca de la emoción que despierta la lectura de los poemas machadianos y explica al respecto:

podríamos afirmar que la significación lógica, primaria, del símbolo produce en nosotros el fenómeno de la fisiocromía. La bisemia tiene, en efecto, un viso fisiocrómico, se parece al color verde de algunos animales, que los defiende de las miradas enemigas en los medios de tal coloración.<sup>41</sup>

El símbolo bisémico es el disfraz que cubre a la palabra misma, es decir, su interior, hasta descubrirnos, sin artificios, la emoción contenida en las palabras, aún siendo éstas, simples y sencillas. En la lírica machadiana, el papel del adjetivo juega un papel preponderante y es precisamente el que comunica la emoción que el poeta nos brinda. El ejemplo aludido por Bousoño, destaca con claridad cómo es que el símbolo bisémico puede descubrirnos esas significaciones:

reposa el agua muerta

(S.G.O., XXXII)

En este caso, el término "muerta" está modificando directamente al sustantivo agua. Si tomamos aisladamente el adjetivo, en el contexto del poema, llegaríamos a la conclusión de que el término "agua muerta" vendría a dar dos significaciones ambivalentes, ya que por un lado, el agua está considerada como

elemento vital y la expresión "muerta" unida al "agua" plantea la paradoja, por otro lado, de cómo ambos términos pueden unirse si son de significación contraria. Esta alianza (de contrarios) se verá en otro apartado, pero dada la expresión, encontraremos que la bisemia puede dar una carga de desilusión, o de muerte en vida, porque a la expresión se le añaden por evocación, elementos sin vida que de fondo son esenciales y que nos remiten a lo inerte: los cipreses crepusculares y la fuente de la glorieta con su "marmórea taza" conteniendo al elemento vital. Deliberadamente he querido omitir la cita completa, ya que en el siguiente apartado hablaré de los signos de sugestión que Machado utiliza para denotar lo inerte. Por el momento, sólo he querido ejemplificar con la técnica bousoñiana, que este tipo de símbolo está presente en la poesía de Machado y que es posible aprehender gracias al talento empleado en el uso del adjetivo por el poeta sevillano.

Como hemos visto en la práctica, se puede encontrar el símbolo bisémico en el plano real y darle la interpretación que el contexto y otros símbolos en el poema nos evoquen. Así, utilizando de nuevo el ejemplo anterior, dicha expresión nos puede remitir al estado de ánimo del poeta que, como ya sabemos, a Machado le faltaba precisamente la ilusión, ¿Dé qué? Posiblemente de vivir, pues no se puede vivir sin ilusión, que bien puede ser la del amor, que como todo humano necesita. Sabemos que a Machado hacía falta la felicidad, no la había conocido

y a su edad este poema nos refleja el alma apagada del poeta.

Sentimos la pesadumbre en el poema, sin felicidad en la vida y como un lamento en la tristeza y en la soledad para consolarse.

Volviendo a la teoría, la expresión "agua muerta" en el plano real, nos da la imagen de agua estancada, quieta, es la imagen de lo que a simple vista se percibe; ahora bien, el plano imaginario es todo aquello que se ha intuido (inerte, desilusionado, de muerte en vida, de desamor) y es por esto que Bousoño califica de bisémico al símbolo machadiano.

El símbolo bisémico a su vez, puede dividirse en símbolo bisémico encadenado y símbolo bisémico no encadenado, que a mi modo de ver, no son sino cadenas de símbolos que en conjunto ayudan entre sí a la significación. En ocasiones, como el mismo Bousoño ha apuntado,<sup>42</sup> Machado emplea el símbolo monosémico -de una significación- en la misma forma que el bisémico, encadenado o no unos con otros, de tal forma que la significación es variable, dependiendo de tal asociación o encadenamiento.

La significación lógica encubre otra irracional si se quiere, pero simbólica y bisémica al mismo tiempo. Ahora pasaremos a otro apartado que nos ampliará la bisemia.

#### 4.6 Signos de sugestión

Bousoño nos explica cómo es que el significante "agua muerta" se convierte en símbolo. He aquí el poema completo:

Las ascuas de un crepúsculo morado  
 detrás del negro cipresal humean...  
 En la glorieta en sombra está la fuente  
 con su alado y desnudo Amor de piedra,  
 que sueña mudo. En la marmórea taza  
 reposa el agua muerta.

(S.G.O., XXXII)

Inicia su análisis en el primer verso y de entrada Bousoño para en la palabra "crepúsculo" a la cual asocia a representaciones de lo que se extingue, de lo que se muere, y de tristeza y acabamiento; esto es reforzado en los siguientes términos "ascua" y "morado" para sugerir la nota fúnebre, enlutado dolor, o irse la vida.<sup>43</sup> A todo esto asocia el ritmo del poema para destacar la pesadumbre que sugiere el primer verso cuyos acentos recaen en segunda, sexta y décima sílabas.

detrás del negro cipresal humean...

En este segundo verso, Bousoño reitera que lo oscuro es fúnebre y el ciprés es un árbol propio de cementerio. Nuevamente los acentos recaen en "negro", "cipresal" y "humean", y con esto da énfasis a lo sombrío. El poema machadiano nos evoca su idea de muerte.

Bousoño destaca nuevamente la sombría "glorieta" del tercer verso<sup>44</sup> para detenerse en el cuarto verso:

con su alado y desnudo Amor de piedra  
que sueña mudo<sup>45</sup>

que expresa la frustrada ilusión de Antonio Machado, en la expresión "sueña mudo" se carga la desilusión del amor que ignora el poeta y si existe, está sumido en el sueño inerte, como muerto. Finalmente Bousoño llega a la expresión "En la marmórea taza/reposa el agua muerta".<sup>46</sup>

Los seis versos del poema aludido son para Bousoño la técnica de reiteración y es capital para la significación que inconscientemente se nos asocia a la mayoría de los signos que forman el poema. Por consiguiente, cada signo además de su carga lógica, conlleva otra irracional: la sensación de muerte y pesadumbre que se ha ido intensificando. Bousoño lo nombra también superlativización de lo reiterado<sup>47</sup> en las palabras "crepúsculo", "ascua", "morado", "negro", "cipresal", "humea", "sombra", hasta llegar a "agua muerta":

A estos signos que repiten un mismo significado irracional o asociado los llamo "signos de sugestión", y como hemos visto son los motivadores más frecuentes del símbolo bisémico. Pero los signos de sugestión se nos manifiestan, asimismo, como símbolos, aunque se trate de símbolos sumamente tenues, cuya eficacia depende de su encadenamiento en un sistema. Sin embargo, cuando los desglosamos

de éste, la cutícula simbólica se mantiene, aunque sólo como mera posibilidad o en potencia.<sup>48</sup>

En este tipo de técnica las palabras poseen posibilidades de asociación, sean estos colores o elementos o partes de la naturaleza y sugerir significados al establecerse un análisis como el descrito por Bousoño. Solamente así podremos distinguir vocablos reiterativos en un poema descubriendo al mismo tiempo el conjunto sugestionador que menciona Bousoño.

La técnica machadiana estudiada por Bousoño es importante -me parece- para comprender el carácter bisémico del símbolo, y al mismo tiempo, para destacar que la poesía de Antonio Machado es, como ya se había dicho, una caja de sorpresas infinita.

Ahora, y con ayuda de Bousoño, pasaremos a otra técnica del poeta sevillano.

#### 4.7 Alianza de contrarios: una modalidad simbólica

Machado nos lleva a desentrañar el mensaje poético a través de imágenes contrarias y que por lo mismo interfieren dos significados absolutamente contrarios dentro de un mismo poema, y dado su carácter lógico, resultan como dice Bousoño "in-

conciliables" aparentemente.<sup>49</sup> Sin embargo, no se contraponen, son signos sugestionadores que se complementan.<sup>50</sup> He aquí un ejemplo:

Caminante, son tus huellas  
 el camino, y nada más;  
 caminante, no hay camino,  
 se hace camino al andar.  
 Al andar se hace camino,  
 y al volver la vista atrás  
 se ve la senda que nunca  
 se ha de volver a pisar.  
 Caminante, no hay camino,  
 sino estelas en la mar.

(C.C., CXXXVI, xxix)

El contraste es evidente: se afirma y se niega. Esta modalidad simbólica de Machado es la alianza de contrarios que estudia Bousoño también. Este ejemplo no lo da el teórico, por lo que la interpretación es mía.

Los dos primeros versos afirman que sólo las "huellas" son el camino que el poeta expresa. Sin embargo, nos sorprende que en el verso tres Machado niega la existencia del camino, un camino desde la óptica machadiana. Aquí el poema ya no parece lógico, y parece más bien que el poeta ha perdido la cordura. Nuestro pensamiento se sorprende nuevamente, al llegar al verso cuatro, en el que después de la negación del verso anterior, Machado afirma que el "camino" "se hace" "al andar". Todo el verso se reitera en el siguiente, como si fuera un juego de palabras. Pero al llegar al verso seis, sentimos que hay cordura

en el poema y se siente la experiencia del viajero incansable que sentencia con suma verdad la fugacidad del tiempo, que pasa y no vuelve más, aunque éste ni se ha mencionado, cuando sentencia en los siguientes versos:

se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar

Los dos primeros versos, son contrarios a los dos últimos, pues aunque se afirma que las "huellas" son el camino, en el final se dice que son las "estelas en la mar" y no el camino lo que hay. Es decir, se afirma y se niega la existencia de ese camino, el símbolo machadiano que ha sido interpretado en otro apartado de este mismo capítulo, expresado en cada uno de los versos del poema aludido. La alianza de contrarios, en efecto, se corresponde y complementa con los siguientes versos.

Esta modalidad se encuentra en muchos poemas anteriores a la producción de Campos de Castilla y sigue apareciendo más adelante. Quizá este contraste simple, no por ello menos evidente, es más congruente en la evolución de su pensamiento.

Es curioso notar que con frecuencia el poeta habla de niños o de cosas nuevas, después de hablar de viejos o de cosas viejas y viceversa; o que aplica a un mismo sustantivo dos adjetivos que sugieren ideas contrarias —como el caso de la expresión "agua muerta"—, de fin y principio, de muerte y vida, de ausencias y presencias. Sin embargo, nos sorprende con ais-

de ausencias y presencias. Sin embargo, nos sorprende con aislados toques alegres, luminosos o coloridos, en sus tonos habitualmente fríos y tristes:

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

(S.G.O., XCVI)

Con mayor frecuencia la imagen positiva sigue a la negativa y sirve de cierre al poema:

La nieve sobre el campo y los caminos,  
cayendo está como sobre una fosa.  
Un viejo acurrucado tiembla y tose  
cerca del fuego; su mechón de lana  
la vieja hila, y una niña cose  
verde ribete a su estameña grana.

(C.C., CXIII, v)

En su lírica, hay reiterados ejemplos que refuerzan esta modalidad llamada alianza de contrarios: versos que oscilan entre vejez e infancia, muerte y vida, invierno y primavera, noche y día, sombra y luz, ocaso y aurora, ceniza y flor, tristeza y alegría, amor y desamor, esperanza y desesperanza; desolación y compañía, esterilidad y fecundidad, etcétera. Así seguiríamos a lo largo de su producción.

Existen otras modalidades machadianas y simbólicas que pueden ser desarrolladas en futuras investigaciones. Yo finalizo aquí mi trabajo recepcional.

## NOTAS AL CAPÍTULO CUARTO

- 1 Ángel González, Aproximaciones a Antonio Machado, México, U.N.A.M., 1982, p. 72.
- 2 Cfr. José Luis Cano, Antonio Machado, su poesía y prosa, Biografía, 2a. ed., Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 56-57.
- 3 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1988. pp. 211-212.
- 4 Jorge Campos, Antonio Machado: poesía, 6a. ed., Madrid, Alianza, 1983. pp. 9-11.
- 5 Antonio Sánchez Barbudo, El pensamiento de Antonio Machado, 3a. 3a. ed., Madrid, Guadarrama, 1974. pp. 22-23.
- 6 J.M. Aguirre, Antonio Machado, poeta simbolista, Madrid, Tauros, 1973, p. 354.
- 7 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de Símbolos, op.cit., pp. 194-195.
- 8 J.M. Aguirre, Antonio Machado, poeta simbolista, op.cit., pp. 242-243
- 9 Philip W. Silver, La casa de Anteo, estudios de poética hispánica de Antonio Machado a Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, 1985, pp. 65-66.
- 10 Ibid., pp. 247-248.
- 11 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p. 151.
- 12 Ibid., p. 418.
- 13 Ibid., p. 348.
- 14 Miguel Pérez Ferrero. Vida de Antonio Machado y Manuel, Madrid, Rialp, 1947, p. 47.
- 15 J.M. Aguirre, Antonio Machado, poeta simbolista, op.cit., p. 232.
- 16 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p. 139.
- 17 Ibid., p. 101.

- 18 Georges Steiner, Heidegger, México, F.C.E., 1986, p. 190.
- 19 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p. 98.
- 20 Georges Steiner, Heidegger, op. cit., p. 111.
- 21 Ibid., p. 113.
- 22 Ibid., p. 120-121.
- 23 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p.54.
- 24 Georges Steiner, Heidegger, op.cit., p. 201.
- 25 Juan de Mairena en El "Arte poética" en Antonio Machado, Poesías completas, 23a. ed., México, Espasa-Calpe, 1986, p. 251.
- 26 Ibid.,
- 27 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., pp. 54-55.
- 28 Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1952, p. 152-157.
- 29 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos., op.cit., p. 194.
- 30 Ibid., p. 389.
- 31 Robert Graves, Los mitos griegos I, 2a. reimp., México, Alianza, 1986, pp. 146 y 151.
- 32 "De un cancionero apócrifo, Abel Martín" en Antonio Machado, Obras completas, op.cit., p. 230.
- 33 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p. 288.
- 34 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p. 447.
- 35 Citado por Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p. 459-460.
- 36 Ibid., p. 266.
- 37 Véase "paisaje" en Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., p. 349.

- 38 Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, op.cit., pp. 462-463.
- 39 Ibid., p. 384.
- 40 Ver capítulo VII "El símbolo" en Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1966, p. 142.
- 41 Ibid., p. 145.
- 42 Ibid., p. 143.
- 43 Ibid., p. 146.
- 44 Ibid., p. 147.
- 45 Ibid.,
- 46 Ibid.,
- 47 Ibid.,
- 48 Ibid., p. 148.
- 49 Ibid., p. 157.
- 50 Ibid.

## CONCLUSIONES

1. Antonio Machado, confía en que él y los españoles, movidos por el gran amor que le tienen a España, llegarían a edificar una obra intelectual importante.
2. Con su reflexión intelectual, los noventaiochistas participan de una actitud general que va más allá de la obra literaria, buscando una imagen de hombre español y ahondando en el sentido de España, de su pasado y porvenir. Todos ellos asumen con responsabilidad y libertad caminos diferentes estéticamente (ensayo, novela, artículos, teatro y poesía) con un acentuado asistematismo y ametodismo pero hermanados en cuanto a la actitud lírica y subjetiva que alcanzaron renovados poderes de expresión y de sugestión.
3. Predomina el enfoque metafísico, ético y estético en la reiterada temática: el tiempo, la eternidad, la indagación de

reiterada temática: el tiempo, la eternidad, la indagación de la propia personalidad, el problema de España, la existencia llena de trascendentes interrogaciones. En enfoque crítico de las ideas, de la política, de las costumbres, del arte, de la literatura, también está presente.

4. Machado sigue siendo un poeta extraordinario, quizá, el más grande de nuestra época. Sus poemas son profundos en sus sentimientos, pero sencillos y claros en su expresión. Al leerlos, uno se da cuenta de que cada voz-símbolo cumple una función poética en función de los demás. Sería imposible aislarlos ya que sería como amputar un miembro al hombre que fue en vida Antonio Machado.

5. Es indiscutible que la lírica machadiana pertenece al simbolismo y que sus raíces vienen del movimiento francés, pero su camino fue hecho muy a la española, es decir, Machado asimila la musicalidad y el verso libre para transmitir sus emociones a cuanto lector se acerque a éste; es por esto que compartimos con él su felicidad, su tristeza, el amor, y demás sentimientos frente a la vida, siguiendo las huellas del plano literal, para ubicarnos en el plano invisible que puede dar lugar a las más diversas interpretaciones. Los símbolos machadianos surgieron al amparo del recuerdo y por la magia de la evocación para convertirse en verdaderos símbolos.

6. Se observa cierto pesimismo, que es metafísicamente aceptado y emocionalmente repelido. Es el viajero de su conciencia en los caminos que recorre a lo largo de su peregrinar hasta dejar su barca amarrada a otra ribera, en un intento de escape de la soledad, de su existencia vacía -hastada-, vitalmente inoperante. es por esto que Machado se refiere, generalmente, a la otredad del alma.

7. Para Machado la vida no es más que un dejar pasar el tiempo y llegar al encuentro con la muerte, ya que no pudo ser el encuentro con la amada. Tiempo y sólo tiempo, es aludido por el poeta en infinidad de poemas. La vida sin amor torna al poeta a la vida como sueño, es así que, por efecto y fruto de éste, la lírica machadiana es un compuesto de melancolía, éxtasis, temor, desilusión, esperanza, en fin, una experiencia vital que va marcada por el tic-tac del reloj.

8. Machado es un poeta esencialmente lírico, dueño de un arte simple y personal. Su poesía constituye uno de los monumentos más valiosos de las letras españolas y universales: nacida de un corazón solitario lleno de melancolía y de ensueño, cuya característica esencial es la perennidad: poesía de ayer, de hoy, y de siempre.

9. Desde Soledades hasta sus Poesías Completas, el poeta sevillano nos muestra la corriente simbolista que marcó un camino

diferente y único del resto de sus compañeros de generación, razón por la cual Machado no tuvo discípulos.

10. Los símbolos machadianos por excelencia son la fuente, el agua, la tarde y el camino. Los temas contenidos en ellos reflejan el espíritu de su creador. Los poemas evolucionan a partir de una riqueza de texturas y tono simbolista inicial -intimista y luego realista-, hacia una especie de personalidad a través de sus heterónimos, para poner en práctica el pensamiento filosófico que estuvo a su alcance, para llegar a la sentencia filosófica y dejar las huellas de un sentimiento refinadamente melancólico, íntimo y muy personal. Es en suma, la poesía machadiana sugeridora y evocadora de sentimientos dictados por el recuerdo.

11. A veces intuimos que la tristeza de Machado se relaciona con su falta de amor y con la pérdida de su juventud cuando toma conciencia del tiempo, el tema más fundamental de toda la obra machadiana. Es quizá por esto que, ante la fugacidad del tiempo, Machado adopte la melancolía, a lo largo de sus Sole-  
dades. La madurez ideológica del poeta, la situación personal y familiar en su estancia en Baeza, lograron capturar al Machado objetivo e intelectual para seguir la línea simbolista en tono menor que la primera producción, y por esto es que Antonio Machado es el poeta de los Campos de Castilla -y a pesar de haber nacido en Andalucía, especialmente cuando describe

el paisaje español, que es a la vez, el de su alma; captan el alma de Castilla, entonces intuimos que la tristeza de origen patriótica, le duele con amor amargo, el tipo psicológico del español pasado y presente, en cuanto ese español es la encarnación o la imitación de la España del siglo XVIII.

12. Las teorías bousoñianas, encajan perfectamente en la lírica machadiana. Los nuevos caminos trazados por el teórico son de gran ayuda para la comprensión del mensaje poético, bisemia, signos de sugestión y alianza de contrarios, no son sino modalidades simbólicas que Machado empleó conscientemente para capturar y llevarnos por el camino del simbolismo.

■

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

### Obra de Antonio Machado

Machado, Antonio. Poesías completas., 21a. ed., México, Espasa-Calpe, 1983, 300 p. (Col. Austral, 149).

### Estudios sobre Antonio Machado

Aguirre, J. M. Antonio Machado, poeta simbolista, Madrid, Taurus, 1973, 388 p. (Col. Persiles, 59).

Campos, Jorge. Antonio Machado: poesía, 6a. ed., Madrid, Alianza, 1983, 143 p. (Libro de Bolsillo, 602).

Cano, José Luis. Antonio Machado. Poesía y prosa. Biografía, 2a. ed., Barcelona, Bruguera, 1984, 573 p. (Libro amigo, 1502/914).

Gil Novales, Alberto. Antonio Machado, Barcelona, Fontanella, 1966, (Testigos del Siglo XX, 16).

González, Ángel. Aproximaciones a Antonio Machado, México, UNAM, 1982, 136 p.

Jiménez, J. Olivio. El simbolismo, Madrid, Taurus, 1979, 350 p.

Pérez Ferrero, Miguel. Vida de Antonio Machado y Manuel, Pról. de Gregorio Marañón, Madrid, Ediciones Rialp, 1947, 330 p.

Paz, Octavio. Las peras del olmo, 1a. ed. y reimp., México, Seix Barral, 1984, 231 p. (Biblioteca Breve).

Sánchez Barbudo, Antonio. El pensamiento de Antonio Machado, 3a. ed., Madrid, Guadarrama, 1974, 125 p. (Col. Universitaria de bolsillo, Punto Omega, 179).

Silver, Phillip W. La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica de Antonio Machado a Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, 1985, 249 p. (Col. Persiles, 163).

Zubiría, Ramón de. La poesía de Antonio Machado, 3a. ed., Madrid, Gredos, 1969, 267 p. (Biblioteca Románica Hispánica, II, 21).

Estudios sobre Simbolismo

Bousoño, Carlos, "El Símbolo" en Teoría de la Expresión poética, 4a. ed., Madrid, Gredos, 1966, 618 p. (Biblioteca Románica Hispánica, II, 7).

Gullón, Agnes, "La formación del símbolo en Antonio Machado" en Jiménez, J. Olivio, El Simbolismo, Madrid, Taurus, 1979, 259-282 pp.

Gullón, Ricardo, "Simbolismo y Modernismo" en Jiménez, J. Olivio, El Simbolismo, op.cit., p. 21.

Obra de consulta

Flanders Dunbar, H., Symbolism and medieval thought, Yale University Press, 1929.

Graves, Robert, Los mitos griegos I, 1a. ed., 2a. reimp., México, Alianza, 1986, 468 p. (Libro de bolsillo, 1110).

Laín Entralgo, Pedro, La generación del noventa y ocho, 9a.ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1979, 259 p. (Col. Austral, 789).

Serrano Poncela, Segundo, Introducción a la literatura española, 2a. ed., Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963, 336 p. (Biblioteca de Cultura Universitaria, 2).

Shaw, Donald, La generación del 98, 5a. ed., Madrid, Cátedra, 1985, 304 p.

Steiner, George, Heidegger, México, F.C.E., 1986, 215 p. (Breviarios, 347).

Urban, Wilbur Marshall, Lenguaje y realidad, México, F.C.E., 1952, 331-415 pp. (Caps. IX y X). 638 p.

Diccionarios

Cirlot, Juan-Eduardo, Diccionario de Símbolos, 7a. ed., Barcelona, Labor, 1988, 473 p.