SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN ANTONIO MACHADO

Por *Ricardo GULLÓN*

Simbolismo y Realismo

EL modernismo machadesco, tan operante y profundo, no se encuentra en los elementos decorativos que por pereza mental algunos rezagados siguen considerando lo esencial de la época. Era Don Antonio hombre inclinado por temperamento a meterse en honduras y es en ellas donde hemos de buscar para encontrar lo sustancial de sus aportaciones a la corriente renovadora. Si recordamos que la más ancha y vigorosa de las tendencias que se dan de alta en ella es la simbolista, no sorprenderá el sabor modernista perceptible en la poesía de Machado. Pues, como veremos a continuación, al simbolismo se adscriben varios de sus poemas mejores.

Escojo *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), reedición ampliada y modificada de las *Soledades* de 1903 porque figuran en él páginas admirables de inequívoca resonancia simbolista, excelentes testimonios de cómo supo su autor marchar según su genio por los caminos del modernismo. Incluye el volumen de 1907 la mayor parte de los poemas publicados en *Soledades* y bastantes nuevos. Lo editó Gregorio Pueyo, en Madrid, y es un volumen de 176 páginas, a las cuales se añadieron 16 con el "Catálogo de obras modernas en prosa y verso de autores españoles e hispanoamericanos y de obras en esperanto". Figuran en esta nómina libros de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, José Santos Chocano, Enrique Díez Canedo, Manuel

Machado, Amado Nervo, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Antonio de Zayas y otros hoy olvidados. Los poemas aparecen agrupados en seis secciones: "Soledades" (19), "Del camino" (17), "Canciones y coplas" (8), "Humorismos, fantasías, apuntes" (11), "Galerías" (30) y "Varia" (7), clasificación reveladora de que Machado tenía conciencia de las diferencias existentes entre ellos.

Sus imágenes favoritas venían de lejos: de Jorge Manrique, si no de más atrás, alguna; otras directamente de Rubén Darío, pero no importa tanto la procedencia como el inconfundible tono, sencillo y misterioso a la vez, que adquieren al insertarse en el complejo sentimental e ideológico de Machado. El sentimiento del tiempo se revelará con gravedad y belleza: el crepúsculo anunciará la muerte; el río, el incesante devenir hacia una fusión o disolución en la totalidad sin nombre —y tal vez sin contenido. En cada palabra, en cada poema coincidirán la aceptación y la protesta contra el destino. Las "soledades" son expresión de realidades visibles y de sensaciones etéreas; con frecuencia aparecen como repercusión entrañable de la realidad o el sueño en el alma del poeta. Cualquier suceso servirá de estímulo para la creación:

Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.

Es el tono del cuento; el canto surge cuando la sustancia anecdótica adelgaza y se diluye en el sentimiento hasta dejarle resplandecer insólito en la desgajada pureza de lo intemporal. Lo que empezó siendo referencia a un suceso concreto —el retorno del viajero que tiempo atrás pasó a las Indias— no tarda en provocar emociones que son ecos. El lamento por la juventud perdida o la constatación de la fugacidad del tiempo suenan con análogo són ayer que ahora, en el sentir de quien lee y en el de quien escribe. Realismo, si por realismo se entiende la expresión del sentimiento a través de imágenes que cualquiera puede aceptar como propias: los rosales de la primavera y las hojas del otoño florecen y amarillean siempre igual y pueden, por eso mismo, funcionar eficazmente como signos de un alfabeto poético universal.

Siete de las diecinueve soledades llevan título, y pudieran llevarlo todas; tratan de situaciones precisas, configuradas con exactitud suficiente. Algunas, como por ejemplo *En el entierro de un amigo,* se demoran en el pormenor, pero incluso en tales casos los detalles pueden trasponerse a experiencias diversas. Este poema acusa complacencia en la descripción del momento y rompe la tradición romántica de asociar circunstancias como la descrita en él a escenarios grises de otoñal melancolía o de invernal tempestad: Julio, sol de fuego, cielo azul, aire fuerte y seco... Cuando el ambiente cambia, el momento deja de parecer lúgubre y la constatación es puramente objetiva. El llamado decadentismo, la necrofilia heredada de Edgar Poe, vibran con vibración diferente. Machado, impregnado de estoicismo hispánico y de ironía andaluza, parece estar al paño de su propia descripción para ingerirse de pronto en ella constatando que "un golpe de ataúd en tierra es algo/perfectamente serio".

La diferencia de ambiente refleja, creo yo, una diferencia en sensibilidad. El cambio de escenografía es consecuencia de una actitud hacia la muerte que ya no es la romántico-decadente, aunque en la presentación del tema y en la selección de los pormenores perviva un cierto gusto por lo macabro propio de esa tendencia modernista. No es difícil señalar las variaciones introducidas en el tema al ser tratado por una personalidad original y vigorosa. Las "rosas de podridos pétalos" hubieran podido hallarse al borde de la sepultura de Ligeia, y los sepultureros que bajan el ataúd a la fosa son descendientes de los que escucharon al príncipe de Dinamarca sus reflexiones sobre la calavera de Yorick; incluso el golpe del ataúd en tierra parece eco del oído en el entierro de Larra. Pero las novedades son decisivas: la creación de una atmósfera "sombría" en pleno sol y bajo un cielo radiante cambia sustancialmente el poema; la adjetivación que en un par de ocasiones: "tarde horrible", "podridos pétalos", todavía pretende influir directamente en el lector, no tarda en hacerse objetiva, casi neutra: "áspera fragancia" —y así es la del geráneo—, "roja flor", "gruesos cordeles", "recio golpe", para al final lograr sugerentes ambivalencias sin perder objetividad: "negra caja", a la vez referencia y metáfora.

Al intercalar la reflexión en la descripción, Machado no intenta un moralismo fácil. Su alusión a la seriedad del golpe dado por el

ataúd en la fosa es zumbón de puro obvio; un anticlímax que puede pasar inadvertido por presentarse como comentario perogrullesco a una situación vulgar; apostilla puesta precisamente para subrayar esa vulgaridad o, si se quiere, normalidad del fúnebre acontecimiento. Desempeña en el poema la función de una llamada al orden, al orden natural ignorado u olvidado por los románticos, para quienes el espectáculo de la muerte era ocasión de retóricos aspavientos. Por eso, entre las peculiaridades de este poema conviene destacar esas dos líneas en que se revela el temple de quien las escribiera. Contrapunto sentencioso del lirismo sobrio —"tú, sin sombra ya"— emergente en los renglones siguientes, y de las invocaciones finales donde Machado pide al muerto —y no a instancias sobrenaturales— que duerma y repose. Nótese que pide paz para él, mas paz para sus huesos y no para un alma a la que ni se menciona. Tal vez alude oblicuamente al alma cuando habla del "blanquecino aliento" que el aire se llevaba de la fosa; ese aliento no era el de la fosa misma, sino el de algo etéreo y vago que escapaba definitivamente del cuerpo sepultado y se diluía en la naturaleza —en el aire— de donde viniera.

Los límites del tiempo

No siempre se mantiene el realismo de estos poemas. Algunas veces se adelgaza y hasta se evapora por ajustarse a la sensibilidad de la época, por insertarse ortodoxamente en la línea general modernista. El poema VI de la primera parte es característico de los compuestos siguiendo esa línea: poema del parque viejo y del diálogo entre el poeta y la fuente, escena de transparente simbolismo cuyo título bien pudo ser "Melancolía". Sometió la realidad a un tratamiento que, sin negarla, la transforma; del realismo no queda rastro cuando el poema se convierte, a partir de la cuarta estrofa, en conversación entre el agua y el hombre. Aquí no hubo modificación del escenario tradicional: la hiedra "negra" cubre el muro del parque; la tarde está "muerta"; suena la fuente en el "solitario" jardín...

La nota machadiana se oye muy dentro y la variación introducida es como el eco de su constante preocupación por el tiempo. El análisis del texto pone de relieve el contraste entre los verbos en pasado y la utilización del imperfecto: rechinó, golpeó, guió, y junto

a ellos: asomaba, sonaba, vertía, cantaba. Esa alternación de los pretéritos insinúa en el lector una duda, una inseguridad respecto al tiempo en que debe situar el poema: será en el irrevocablemente caducado, conforme indica la utilización del pretérito perfecto, o en el ayer fronterizo de lo presente, según sugiere el empleo del imperfecto, que hace pensar en la posibilidad de que la acción expresada por el verbo siga sucediendo, pertenezca a un orden de sucesos imperecederos cuya estela se prolonga indefinidamente y los mantiene vivos.

Machado utiliza el pretérito perfecto para describir sus propios movimientos al entrar y caminar por el parque, mientras reserva el imperfecto para cuanto se refiere a la fuente, centro y protagonista del poema. Gracias a ese recurso estilístico lo dicho al hablar de ella parece acontecer en otro ámbito: no en el del suceso concreto y concluso, pasado, sino en el que se mantuvo o se mantiene en incesante e inmutable ser para reflejar, por contraste con su permanencia, la fugacidad de aquél. Y aún hay más: para acercar el tiempo del poema al tiempo personal del lector, para hacer sentir la actualidad del cuento —es decir, la intemporalidad del canto—, el diálogo entre el poeta y el agua se mantiene en presente, estableciendo así un segundo nivel de alternación en los verbos: "La fuente *cantaba:* Te *recuerda,* hermano"; "*Respondí...*: No *recuerdo*"; "Yo no *sé*".

Y no por casualidad, el verbo que con más frecuencia aparece en presente es "recordar" (cuatro veces en tres estrofas: tercera, cuarta y quinta), es decir, la incitación a fundir los acontecimientos en un bloque donde lo pasado se incorpore a lo presente, si no para destruirlo, para neutralizarlo. Cuando recordamos, el vivir se convierte en revivir; el cuerpo permanece en el aquí y el ahora, pero la existencia se concentra en la memoria, con inevitable y paralelo olvido de un presente perdido.

Por esta conjunción de variaciones verbales resulta inseguro el momento a que se refiere el poema, y esa inseguridad permite sentir la ambigüedad del acontecer, situado fuera del tiempo histórico, en zonas sin cronología donde la irrealidad radical de lo contado pudiera tener la realidad sustancial de lo cantado.

El poeta habla desde su tiempo personal y todo su esfuerzo se

encamina a encajar en él lo fluido del tiempo histórico con su devenir de lo pasado a lo futuro; se resiste al dinamismo destructor de la corriente temporal, identificando como vida presente cualquier momento específico de ella, sin importarle en donde se encuentra inserto. Estos primores de estilo pueden pasar inadvertidos a quien sólo examine temática y escenografía, ambas rigorosamente modernistas. Pero la vastedad del modernismo y el genio de sus representantes más preclaros imponen diferencias que enriquecen la época.

La intención de Machado aparece clara: borremos los límites entre el ayer y el hoy; entre el hoy y el mañana. La tarde lejana del recuerdo y la que estamos viviendo es una: "sé que tu copla presente es lejana", "fue esta misma tarde; mi cristal vertía como hoy". Lo que sucede en este momento, sucedió otro día, y el imaginativo no acierta a decidir si recuerda el ayer desde el hoy, o si anticipa el hoy desde el ayer. Lo acontecido ocurrió ahora: "fue esta misma tarde lenta de verano". Una tarde "como" esta; una tarde... Sed inextinguible, ansia nunca apagada, hoy es como ayer e implícitamente como mañana. La vida es invariable monotonía rodeada de silencio. El "silencio de la tarde muerta" con que se cierra el poema desoladamente. Tarde muerta de ayer, de hoy, de mañana y de siempre.

Otro ejemplo de la transformación y evolución del tema "parque viejo" aparece en el poema siguiente —el séptimo— de *Soledades*. Obviamente la variación es consecuencia de la inmersión natural del poeta en el poema, de la creación interiorizada, propiamente lírica, y en este caso de la inclinación de Don Antonio a tejer la poesía con la esencia de su experiencia, decantada en imágenes casi míticas. El parque es "patio" y el cambio de denominación añade al poema una nota precisa que facilita la identificación del lugar y del sentimiento. El primer verso —"el limonero lánguido suspende"— pone ya sobre la pista al lector familiarizado con la poesía machadesca; ese árbol es el mismo que desde la infancia, en el palacio de las Dueñas, reflejará sus "frutos de oro" en el corazón del poeta y se convertirá en símbolo de una niñez donde sentía concentrado el paraíso.

La técnica utilizada para componer el poema es todavía más sencilla que la del anterior y registra análogo vaivén en el tiempo. El espacio lírico está ocupado por la evocación. Las cuatro primeras

estrofas dan la impresión de querer fijarnos en un presente sólido y preciso. "Es una tarde clara" y el poeta está solo en el jardín. Busca "alguna sombra", "algún recuerdo", "algún vagar de túnica ligera", con lo cual le sentimos más afirmado en lo actual, acaso persiguiendo un viejo ensueño, algo que no se sabe bien si antaño fue realidad o siempre dulce espectro de niebla forjado por la imaginación. Mas en la quinta estrofa, como toque de timbal que súbitamente quebrara la melodía de los falaces violines, el decir se revela como nostalgia: "Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara".

Lo contado está vivo, pero en la memoria. Vive en la nostalgia con tal fuerza que al decirlo el poeta olvida el momento desde el cual habla y utiliza verbos en presente para expresarse. Transportado por el olvido hace sentir el ayer como hoy, porque así lo siente. Conversa consigo y es al pasado que lo constituye, al pasado dentro de sí, a quien afirma en el recuerdo. La "tarde alegre y clara" de la lejana primavera es parte de su vida, materia de sus sueños y de su poesía; esa tarde "es" Machado o, si se prefiere, su historia, algo que entró en él y le formó, contribuyendo a convertirle en el poeta que después la evoca. No puede decirse que es de hoy, pues aconteció y pertenece irrevocablemente al pasado, pero sigue actuando y existiendo en la memoria y en la imaginación donde los límites del tiempo se borran; hecha vida, sigue siendo en el recuerdo donde sin cesar renace, en el tiempo individual "psíquico" explicado por Mairena.

"La poesía es la palabra esencial en el tiempo", escribió más tarde (1931) en la Antología de Gerardo Diego, añadiendo: "al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada". Y la lucha con el tiempo, esa agonía resultante de la contradicción entre no poder ser sino en el tiempo y de ser devorado por éste según uno va insertándose en él, da lugar a la pregunta existencial subyacente, cuando no declarada en la mejor poesía moderna. Vivir, como diría Azorín, es ver volver; lo que llamamos vida son recuerdos —y tal vez esperanzas— y la poesía es una tentativa de salvarlos en la palabra, en "la palabra esencial" de Machado.

Alma, gota de eternidad

Un paso más hacia el realismo y el parque no será ya patio, sino "huerta" y la fuente "noria". No nos dejemos engañar por las apariencias: el caminante por estas *Soledades* es siempre el mismo; en la que lleva el número XIII marcha "haciendo camino" en el crepúsculo. Un hacer que, según aprendimos en otro inolvidable poema ("Yo voy soñando caminos"), es un soñar. No hay más camino —según él también dijo— que el trazado por nuestros pies al andar. Y, claro está, esos caminos son los del destino, los que nos llevan, nos traen y nos forman, como la tarde clara del otro poema. El momento al cual se refieren estos versos es también la tarde —"una tarde de julio luminosa y polvorienta"—, pero no una tarde inmóvil, sino con el sol caminando hacia el ocaso; el poeta sigue el mismo rumbo y, como el sol, marchará incesantemente del amanecer al crepúsculo, de un indeciso alborear a un desleirse en la noche.

La identificación del hombre con la tarde es señal de su incorporación a la corriente del tiempo. (El alma será una gota de eternidad). Tarde a la vez fugaz y perdurable, "nota de la lira inmensa", de esa lira que al ser rozada por la mano creadora dejó escapar las "pocas palabras verdaderas" que constituyen el poema. Se describe la tarde estival en todo su luminoso ardor, y un poco al margen, como un refugio, la huerta "sombría" y la noria "soñolienta". (El agua de la noria es agua de sueño; la del río, agua de eternidad, símbolo heraclitano de la permanencia en el cambio). Esta noria aparecerá luego, en el primer poema de "Humorismos, fantasías, apuntes", ocupando el primer plano de la composición, igualmente en hora crepuscular. El modernismo acentuó el gusto por los crepúsculos, por las horas de tintes vagos, pero nadie como Machado logró trasplantar a la tarde castellana, todavía colmada de sol, ese nostálgico sentir. La huerta, como antes el patio y el parque, son recintos de anticipada penumbra, clausura donde el poeta guarda una melancolía incompatible con la luz torrencial del dintorno.

Corre el agua bajo ramas "oscuras", y es el agua de los sueños cuyo rumor acompaña al poeta caminante. Y este se llama a sí mismo "rincón vanidoso, obscuro rincón pensante". La transparente reminiscencia del "*roseau pensant*", de Pascal, importa menos que la

diferencia entre "caña" y "rincón", pues el cambio y la duplicación de sustantivo permiten ver cómo en la mente de Machado el hombre es semejante al parque o al huerto, "obscuro" lugar al margen del esplendor; su melancolía se cura —o se transfigura— en la poesía, en la palabra capaz —según acabamos de ver— de eternizar lo momentáneo.

En vez de la fusión temporal de otros poemas, lo mezclado o yuxtapuesto en éste son las horas diferentes que se suceden según va corriendo el día: ocaso y tarde esplendorosa; luz y penumbra; polvo y agua. Contrastes susceptibles de resolverse en fecunda integración. El són del agua suena como contrapunto de la tarde "polvorienta", pues aquélla es símbolo de la fecundidad mientras el polvo es imagen de lo estéril, pero si se mezclan puede del barro salir la vida, cuando sobre él sople el aliento que lo anime.

Hay en la distancia, "lejos", una ciudad, pero dormida. La ciudad machadesca, como la unamuniana, duerme con sueño de dormir, mientras el hombre camina "absorto en el solitario crepúsculo", inmerso en el sueño de soñar de la naturaleza. Y "soledades" se llaman las descripciones de tales estados de ánimo: el poeta tiene conciencia de ser el aislado vigía de la soñarrera colectiva y a la vez de formar parte, con toda su insignificancia, de una totalidad inmensa.

La segunda parte del poema dice el retorno del poeta a los hombres. Marchó primero al ocaso y con el ocaso; vuelve luego, cansado, hacia la ciudad. Y de pronto resplandecen dos versos espléndidos, la revelación de la toma de conciencia a que acabo de referirme:

> ¿Qué es esta gota en el viento
> que grita al mar: Soy el mar?

No; no es Manrique. No es —aunque el orgullo y la humildad de ser poeta hagan pensar en intuiciones análogas— ni siquiera el Rubén de "torres de Dios". El hombre no es nada y entra en el todo, pero no para morir, sino para disolverse en él; es un perderse necesario para alcanzar la única salvación posible: la integración en la naturaleza perdurable. Llamar panteísta a este sentimiento podría inducir a error. Es algo distinto. La contemplación del "agua en sombra" pasando "melancólicamente" bajo el puente trajo a la me-

moria del espectador —del Machado meditabundo— los inolvidables versos de su poeta favorito. La constatación "no somos nada" arranca de ese recuerdo y de él asimismo la equiparación agua-alma, una y otra en camino hacia la mar del morir, pero en camino de perfección, y no de perdición.

Se habla del agua como si fuera el alma: pobre, sombría, melancólica... Gota, pero no pavesa, en la inmensidad que lo es por abarcarlas todas. Como el mar absorbe los ríos, la eternidad absorbe las vidas. Las imágenes del hombre en el tiempo reflejan ya en estos poemas de 1907 el sentimiento de la futilidad de la vida, una convicción del nacer para la muerte que años después hará ver el sinsentido, el absurdo de la existencia:

> Apenas desamarrada
> la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
> se canta: no somos nada.

¿Consolará pensarse gota de eternidad? ¿No hay una nota desesperada en ese sentimiento de participación en la vida natural? Pues ¿qué se pierde y qué se salva en la integración con el mar, símbolo también de inconsciencia? Es una curiosa mezcla de soberbia y resignación al destino que súbitamente puede convertirse en imprecación, como ocurre en *El poeta,* número XVIII de las *Soledades,* donde surge de nuevo la imagen de la vida como "gota de mar" destinada a perderse en "la mar inmensa".

La idea de predestinación subyace en la poesía de Machado. Predestinación significa, en este caso, que es inútil toda tentativa de lucha contra las fuerzas desencadenantes de la vida y la muerte. Tres líneas inolvidables expresan el dramático sentimiento de impotencia:

> Él sabe que un Dios más fuerte
> con la sustancia inmortal está jugando a la muerte
> cual niño bárbaro.

Ese "él" vale para Glauco, el dios marino, y para el poeta. La sustancia merece la inmortalidad, pero el creador de ella, el que la dio vida no engendró a la criatura sino para distraerse contem-

plando sus esfuerzos por afirmarse y perdurar. El mar, la inconsciencia infinita es el final y es el destino, presididos por la indiferencia. Las imprecaciones románticas fueron sustituidas por una estoica constatación de que todo se diluirá en la sombra, todo salvo —tal vez— el dolorido sentir, si el poeta fue capaz de sublimarlo en la palabra poética, convirtiéndolo en expresión universal de un momento personal.

Los recintos interiores

En *El poeta* es donde por vez primera aparecen las galerías del alma y el demonio de los sueños, símbolos predilectos de Machado en torno a los cuales construirá la parte más importante y personal de su obra. No repetiré aquí lo que ya escribí en otra parte, pero sí añadiré algunas observaciones. Las galerías del alma están inicialmente desiertas y el demonio de los sueños comienza por abrir las puertas del recuerdo. El poeta estaba ya viviendo esas galerías, dejándose alucinar por el espectro del ayer, pero no se daba cuenta exacta de ello; se creía deambulando por el mundo. Escuchaba el susurro del agua y el roce del viento con las ramas; veía la ciudad lejana y la nube gris sobre la tierra oscura; tocaba la seda del vestido y olía la flor del romero; saboreaba la dulzura del fruto y se sabía viviendo realidades comunicadas por los sentidos. Pero, según sabemos, la incertidumbre en cuanto al tiempo teñía de irrealidad tales realidades. ¿De qué estarían tejidas si sólo era posible aprehenderlas en la imaginación rememorante?

Si el presente sólo es ayer actualizado; si en todo acontecer se funde lo que pasó con lo que está pasando; si el presente sólo es la forma menos distante de lo que pasa; si a nada podemos aferrarnos duramente ¿no será lo llamado irreal la dimensión auténtica de la realidad? ¿No serán las galerías interiores el camino más seguro hacia la verdad? Don Antonio miró dentro del alma, halló las sombras claras, los fantasmas del sueño, y siguiéndoles, descubrió su existir persistente, su sólida carne de niebla. Hechos de bruma, los espectros resisten recios embates; si el viento los empuja y quiere disolverlos, simulan ceder y por un momento se esfuman, para renacer en seguida idénticos, invulnerables.

El tiempo destructor de la realidad dejaba a salvo los recintos interiores, las estancias "mudas, vacías", vacantes para los juegos de la imaginación, dispuestas para ser habitadas por las figuras de la memoria. Las fronteras entre lo imaginado y lo recordado, entre el sueño y la vigilia caerán sin estruendo en poemas sucesivos, empezando por los incluidos en la sección titulada *Del camino*, empezando por el *Preludio* tan modernista, tan rubendariano que bien pudiera servir de pórtico a *Prosas profanas:*

> Madurarán su aroma las pomas otoñales,
> la mirra y el incienso salmodiarán su olor;
> . . . . . .
> y la palabra blanca se elevará al altar.

Sí, aquí está el Machado impregnado de Darío; aquí las pomas, la salmodia, los perfumes sacros y lujosos asociados a la música. Mas en las poesías siguientes el acento personal destaca otra vez sobre las imágenes de época: el sueño se asienta en "la tierra amarga". Por eso cuando el poeta cante los "parques en flor" y el jardín con el "alto ciprés", nunca estaremos seguros de si aquellos son visiones soñadas y éste recuerdo del vivido antaño; pudiera ser lo contrario y pudieran ambas imágenes proceder del mismo ámbito. En el poema viven las dos con idéntica vida y sea cualesquiera su origen aparecen con idéntico prestigio. Otra vez serán parques en sombra; otra vez quebrará el silencio el caer del agua en la fuente. Pero las figuras van cargándose de secreto: en la copa del ciprés se posa una paloma blanca, y no para añadir al cuadro un toque coloreado, sino como símbolo de las claras formas con que se presenta el misterio, la belleza frágil, imagen tan singular y extraña como el ave agorera del Romancero.

Y junto al parque las metáforas alusivas al dual anhelo del poeta: las "criptas hondas" desde donde se inicia el imperativo descenso a los infiernos y las "escalas sobre estrellas" por las cuales se sube para llegar al maravilloso pájaro de nieve. ¡Qué soberano acierto el de Machado: situar en el mismo recinto lírico y como parte de sus insondables galerías estas dos metáforas complementarias! En la una se alude al incontenible afán de calar en las profundidades del yo, de aventurarse a penetrar en los subterráneos donde enjauladas

rebullen las fieras —pasiones, deseos, violencias— de que estamos hechos; el monstruo cuyo rostro es el nuestro y con quien compartimos el corazón. En la otra se apunta la posibilidad de alcanzar la belleza, de ascender por el camino de perfección, siguiendo a una Beatriz que cuanto más alada, más incita a subir.

Por las galerías del sueño llegaremos al monstruo y podremos verle cara a cara; siguiéndolas será posible encontrar la escala de las estrellas y trepar, peldaño tras peldaño, sin perder de vista la blancura distante. Esto —me parece— quiso expresarlo Machado con sencillez significante, apuntando, sugiriendo no más para evitar caídas en la grandilocuencia. La concisión de esta poesía es consecuencia de la "tenue voz" y "la palabra quebrada y temblorosa" del poeta. La verdad puede ahorrarse el estruendo: no será menos válida dicha en voz baja, y recordemos que Machado imaginaba como suma recompensa "unas pocas palabras verdaderas".

Los sueños, espejo del alma

El secreto de su poesía se oculta en la transparencia; por eso no lo ven quienes lo buscan entre sombras. Veamos un ejemplo de claridad engañosa, de sencillez cargada de misteriosas sugerencias. En el parque solitario silba de pronto, "burlón", un pájaro. ¿Por qué? Es preciso ver el poema:

Crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos,
quemar nuevos aromas
en montes no pisados,
y guardar el secreto
de nuestros rostros pálidos,
porque en las bacanales de la vida
vacías nuestras copas conservamos,
mientras con eco de cristal y espuma
ríen los zumos de la vid dorados.

Todo claro, como el amanecer, y sin enigmas. Pero aun así... Aquí tenemos la estampa romántica: el poeta soñando al margen de la vida, espectador de los demás y de sí mismo, atento al plano

acaso desdeñable, a sus ojos—, donde ellos se mueven y a la visión interior en que se complace mientras va inventándola. Para sentir justificada la diferencia entre él y los otros necesita guardar las distancias y mantenerse en lo insólito: le están reservadas otras fiestas, "nuevos" aromas. No se embriagará con el vino de las bacanales sino con su propio licor, con "la penumbra de un sueño". En este punto empieza a ser inteligible el irónico silbo del pájaro burlón: nada dice, ni tiene que decir nada; "silba" y eso basta para romper el encanto creado por el iluso, para hacerle sentir al menos que su divagación solitaria es sueño.

Y ¿no podrían ser uno mismo el espectador pálido y el pájaro burlón?, ¿no estarán los dos constatando que el marginal es el único consciente de que las "fiestas de amores" y las "'bacanales de la vida" son ficciones, entretenimientos para llenar el tiempo? El uso del plural —"pensamos", "conservamos"—, de por si vago —¿pues por quién más está hablando el poeta en su confidencia?, ¿de quién más se sabe portavoz?— es en las últimas líneas certeramente ambiguo:

Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso...

"Nosotros" puede referirse a quienes "piensan" y "conservan", o englobar al pájaro y al poeta. Y el empleo de los verbos en infinitivo sutiliza y afina la construcción del poema: "crear", "quemar", "guardar" no expresan acción, como los plurales del presente —"pensamos", "exprimimos"—, sino anhelo, proyecto que no se cumplirá, ilusión; por eso todo queda impreciso adrede, vago necesariamente —¿qué fiestas crear? ¿qué secreto guardar?— en contraste con la precisión del acto resumido en los dos versos recién citados.

En estos poemas la realidad se irrealiza, se deja penetrar por una fragancia ideal: "sobre la infértil tierra"— seguramente ya los campos de Castilla— un irreal "tenue rumor de túnicas que pasan". Túnicas y, luego, fantasmas en contraste con las campanas viejas. La fusión es perfecta y el poeta logra sugerir el clima de una ilusión, tanto más verosímil cuanto más vaga. Vaguedad propia de la perspectiva peculiar del simbolista que en el suceso cotidiano descubre el susurro misterioso. Recuérdese —es otro ejemplo— el cuadro de

los mendigos harapientos esperando una limosna, en el atrio de la iglesia. De pronto, alguien pasa —¿quién?— vestido con negra túnica; sobre ella destaca su mano y ésta es "una rosa blanca". Se trata de alguien real, claro, tan real como la negra dormida en el *subway* neoyorquino (en *La negra y la rosa*, de Juan Ramón Jiménez) con una rosa, blanca también, en la mano.

Nadie discutirá la consistencia, lo tangible de ambas manos: la limosnera, de Machado, y la florecida, de Juan Ramón, pero en el poema tienen significación trascendente: la machedesca no sólo entrega al pordiosero unas monedas sino "ilusión velada" (y nótese lo neblinoso, "velado" del adjetivo); la juanramoniana es el porta-estandarte de la primavera. La mano se abre —o se cierra— a la vez en el plano real y en el simbólico: da limosna y trae ilusión; la rosa es a la vez flor e imagen condensada de la primavera.

Estamos ya en situación de afirmar que realismo y simbolismo nunca se dan en estado puro, al menos en los grandes poetas. Quizá en los epígonos, en los hombres de escuela, en los continuadores aferrados a la observación de una pureza imposible y mortal. En Machado, según vemos, la realidad constituye el sustratum del poema y la irrealidad su clima; así había de ser, pues la intuición revelada en las soledades y en las galerías es la de un ámbito vital donde si las figuras se deslizan de modo espectral es porque no están vistas en lo presente, sino en lo pasado, en un momento del ayer que sigue viviendo en la memoria. Creados en el recuerdo o estimulada por él la creación, los poemas son producto de una experiencia revivida por la memoria y estimulada por la imaginación.

Es en las *Galerías* donde la sustancia lírica revela más nítidamente su procedencia:

Leyendo, un claro día, 16
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños . . .

Los sueños, espejo del alma, reflejo de la verdad que pugna por ser expresada y no puede serlo en forma lógica, siguiendo los dictados de la razón, porque nadie sabrá lealmente decir cómo es y en qué consiste. Machado lo sabía bien y de sí mismo hablaba al decir:

"el alma del poeta / se orienta hacia el misterio", hacia esa verdad que no es objeto, sino esencia, que no puede ser apresada y mostrada como una piedra preciosa, pues la protege la capa de "turbio y mago sol" en que se envuelve.

La "Introducción" a *Galerías,* de donde tomé los versos ahora citados, es una de las páginas más bellas de la poesía moderna, y de las más misteriosas. Orientado "hacia el misterio", obsesionado por descubrir la verdad, esa verdad evasiva y frágil, caminará el poeta las galerías del recuerdo, porque en lo pasado, hermoseado por la nostalgia, sin la acuciante urgencia de lo que hoy nos empuja, puede explorarse con calma, sin presiones. El pasado es la región más transparente del alma, inmenso depósito de frustraciones que podremos transmutar milagrosamente en esperanzas. Podemos ver en él, muy lejos y muy cerca, cuanto alguna vez sentimos. En esos versos de entrada a sus líricas galerías declara Machado grotesca el alma que no sueña —que no se mira en el sueño— e identifica el soñar como manantial de impulsos a la acción que cesan pronto y dejan al hombre estático en el devanar de la imaginación.

El movimiento pendular de la realidad al sueño, y retorno, se expresó maravillosamente en el primer poema de esta serie. Quiero analizarlo con algún detenimiento porque pocas veces mostró don Antonio tanta maestría y sutileza como en estos versos, tanto arte —para emplear la palabra exacta, hoy tabú, condenada por quienes se empeñan en establecer una falaz oposición entre arte y vida, como si no fuera aquél el mejor camino para hacer sentir la complejidad de la existencia. Son catorce versos repartidos en cuatro estrofas: 4 + 4 + 4 + 2. En las tres primeras alternan heptasílabos con endecasílabos, en la proporción de tres a uno; en cada una, un endecasílabo: versos primero, sexto y undécimo. El pareado final tiene también once sílabas, con lo cual llegan a cinco las líneas de esta medida; con ellas se abre y se cierra la composición:

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo;
y en un fanal de lluvia
y sol, el campo envuelto.

Desperté. ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño?

Mi corazón latía
atónito y disperso.

. . . ¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris! . . .
el agua en tus cabellos! . . .

Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento.

La primera estrofa es una descripción objetiva: el campo —y el alma en sueños— en el momento ambiguo en que coinciden lluvia y sol. Parece que el poeta habla en presente, pero no es seguro. La descripción deja en suspenso lo referente al tiempo. Será necesario llegar al quinto verso para averiguar que el acontecimiento *ocurrió*, siquiera siga ocurriendo en el sueño de quien ahora —o entonces— despierta. Una vez más soñó y en el sueño, envuelto en una bruma que romperá la lanza del sol vive lo pasado. Es un sentimiento cuajado en imágenes vagorosas. Un solo verbo, el gerundio "brillando", para sugerir que es en este mismo instante cuando el arco iris atraviesa el cielo, y dar así movilidad a las imágenes.

El verbo inicial de la segunda estrofa, el perfecto "desperté", desplaza al pasado, transmuta en pasado lo que parecía ser presente. Y para mantener la ambigüedad en cuanto al momento del acontecer, el verbo siguiente sugiere que es en este instante, en el del lector, cuando el poeta despierta. ¿Quién "enturbia" los cristales del sueño? Enturbia, está enturbiando. Revive lo sucedido algún día, no muy remoto si atendemos al imperfecto —"latía"— del verso tercero, y operante en el alma hasta el punto de que la evocación le hace sentir de nuevo la realidad de los sueños reflejados en el espejo brujo donde los contempla.

La estrofa siguiente no ofrece duda: es recuerdo; abierta y prolongada por los puntos suspensivos iniciales y finales, es posible imaginar las minuciosas descripciones en que se habría regodeado un poeta naturalista, uno de esos cantores casi obscenos de la comunión entre el hombre y el paisaje. Machado se contenta con los puntos suspensivos, ademán suficiente para expresar sin palabras cuánto se

concentra en la sucinta enumeración de estas cuatro líneas. Enumeración estática, sin un solo verbo y parva adjetivación: limonar "florido" y prado "verde". Entendemos o creemos entender cuál es la causa de que se enturbie el sueño: la presencia de imágenes perdidas, la inserción del pasado remoto en el cercano ayer. Estas imágenes parecen dispersas, pero no lo están: las relaciona el movimiento interior de la memoria y ascienden velozmente hasta evocar la figura femenina con cuya presencia culmina la estrofa. "Cabellos" es la palabra clave de estos versos, y fue notable acierto ponerla al final del último, cerrando la enumeración y dándole sentido. Gracias a ella conseguimos recuperar un fragmento del sueño; la rápida alusión nos orienta hacia la materia de que éste se nutriera.

La primera y la tercera estrofa tienen elementos comunes: sol, agua (lluvia), iris, campo (prado); nube y cielo sólo aparecen en la primera; árboles, huerto y cabellos únicamente en la tercera. En la primera se describe un paisaje abstracto, ideal, paisaje del alma, mientras en la otra se detalla el escenario conocido de la casa familiar: los árboles son exactamente lo que fueron en la realidad: limonar, cipresal, y están plantados en el huerto de Sevilla. Con la mención de los cabellos entra en el poema una luz nueva, un resplandor diferente, y en que así ocurra influye decisivamente la precisión que los asocia a un momento concreto de la experiencia, al momento en que la lluvia destella sobre ellos. Cima de lo evocado, la presencia femenina surge ligada a los anteriores elementos de la estrofa que de pronto se nos antojan decorado necesario para que aquélla destaque.

La cuarta estrofa es la constatación de un fracaso total. Hallamos en ella la palabra previsible —"memoria"—, la palabra que dice dónde aconteció lo cantado; dónde se evocó el sueño y dónde la realidad reapareció fugazmente. Lo que se recuerda ¿se revive o se pierde? ¿No es precisamente recordar entregarse a una de las fantasmagorías de que hablaba hace un momento? Cité, más arriba, la frase de Azorín: "vivir es ver volver", pero ver volver ¿qué? "Pompas de jabón", nunca consistentes, siempre a merced del viento. Si vivir es tan sólo torsión hacia el pasado, la vida es nada y las galerías del alma túneles de sombra horadando el vacío.

Es difícil aceptar esta conclusión como definitiva. En tanto hay vida, hay recuerdo. En éste se conservan "los hálitos más puros de la vida". Machado, como su dilecto Unamuno, tuvo conciencia de que

la vida se teje con hilos de sueños y se resistió a creer que "los yunques y crisoles" del alma "laboran para el polvo y para el viento". Nunca se sintió distinto y aparte de su pasado. Según revelan sus poemas, el ser tiene el calado y la sustancia que le dan los recuerdos. El poeta, alquimista del tiempo, unifica en la poesía momentos muy diversos, sensaciones de varia procedencia, pero que al repetirse producen la impresión de que el devenir no existe: sólo la eternidad.