SOBRE LA "AUTENTICIDAD" DE LA POESÍA DE MACHADO

Por *Carlos BLANCO AGUINAGA*

La meditación sobre "el tiempo y cómo pasa", según frase de Unamuno, es, desde luego, fundamental y constante para los hombres del '98. En sus dos dimensiones: tiempo personal hacia la Muerte y tiempo como Historia. No impide ello, sin embargo, distinguir una mayor preocupación histórica en las primeras obras de Unamuno, Azorín y Baroja que en las últimas. Y distintas actitudes según el tiempo pasa: voluntad de acción en un principio, resignación contemplativa, escepticismo y melancolía según nos acercamos al final de sus distintas trayectorias. Esta curva de una trayectoria generacional que en Unamuno, Baroja y Azorín lleva de fuera a dentro, de la preocupación por el tiempo histórico a la preocupación casi exclusiva por el tiempo subjetivo, se destaca con particular evidencia si la enfrentamos a la de la obra de Machado: cuando sus compañeros de generación escriben más sobre la situación histórica de España, Machado escribe sus *Soledades;* cuando va en los otros ocupando un lugar tal vez secundario el problema de la regeneración, Machado de *Campos de Castilla*) y es en ellas claro que de lo que se trataba con otros hombres y un modo de comunión con ellos que no es el de lo "individual universal" de que habló Unamuno, sino el de lo común histórico nacional. Dio Machado razones más que suficientes para explicar su cambio de actitud (Cf. el Prólogo a la segunda ed. de *Campos de Castilla)* y es en ellas claro que de lo que se trataba era de salirse de sí para encontrar una conjunción entre el tiempo

subjetivo y el histórico por vía de una palabra en la que el poeta pretendía dejar que su voz cantase los anhelos de la colectividad.

En los años que siguen a *Campos de Castilla* no cesan, desde luego, las preocupaciones puramente subjetivas de Machado (como no cesaron nunca las preocupaciones históricas de Unamuno, Baroja y Azorín), pero llega un momento en que Juan de Mairena les habla inequívocamente a sus alumnos de "los tiempos de lucha que se avecinan" y de la necesidad de tomar partido. Con la República, y, muy especialmente con la guerra, como todos sabemos, la preocupación histórica, que desde el principio se confundía con una preocupación social no muy común en los del '98, se transforma en actividad política. El resultado son versos y prosa de "retórica peleona", como la llamaba Juan de Mairena: poemas a la defensa de Madrid, a Lister, a la "juventud atlética y militar" de España, a Rusia, en agradecimiento por el envío de unos tanques... Entre la prosa destaca —no hay que buscar más— el discurso del primero de mayo a las JSU.

Refiriéndose a este aspecto de la vida y la obra de Machado en los útlimos años ha dicho Laín Entralgo en su libro sobre el '98 que don Antonio "tangenteó" con la acción. Curiosa tangente la que llevó al poeta, en el centro mismo de la corriente, de Madrid a Valencia y Barcelona y, a fines de enero de 1939, a Francia, donde en su tumba de Collioure se leen sólo estas palabras:

I ci Repose
Antonio Machado
Mort en Exil
Le 22 Février 1939.

En este laconismo, la identificación del tiempo personal y del histórico es definitiva por obra de la objetividad de la palabra "exilio" y de la fecha; y "Antonio Machado", cuya profesión de poeta no se menciona en la lápida, viene a ser un hombre como los demás que empezaron a morir en 1936 y siguen muriendo en el exilio debido a circunstancias políticas concretas. Hombre y nombre en el centro mismo del círculo, no en su tangente.

Nombre que, porque es el de un poeta que alguna vez declaró querer ser recordado "no por el docto oficio", sino por la "mano

viril" que blandió su pluma, llegó a ser para su pueblo símbolo del creador que vive a plenitud su tiempo. Como resultado —todos lo recordamos—, durante años, sus obras más leídas y comentadas fueron aquellas en que se encuentra un claro significado histórico y político. Y como de su poesía de guerra había poco, en verdad, que valiese la pena citarse aparte de su elegía a García Lorca (porque había escrito mucha prosa en sus últimos años y poemas sobre el sueño y el amor que, entonces, no parecían venir al caso), resultaba ser *Campos de Castilla* su libro más popular. Entretanto, el gran libro primero *(Soledades* o *Soledades y galerías)* quedaba un tanto olvidado: su subjetivismo no podía atraer a quienes encontraban toda la razón de su muerte en la Historia.

La reacción, cuando vino, llegó primero, naturalmente, de la derecha, de gentes a quienes gustaba la poesía de Machado pero no sus ideas políticas (Rosales, por ejemplo; Laín Entralgo). Y ya en la década que acabamos de pasar, con el desgaste de ciertas energías políticas (importante fenómeno sociológico del exilio), se empezó a redescubrir lo que muchos, en rigor, habían sabido siempre: que Machado, en cualquiera de sus aspectos era un gran poeta, y que *Soledades y galerías* era un libro extraordinario. Se empezó incluso a pensar (contra opiniones que *ahora* venían de dentro de España) que el aporte mayor de Machado a la literatura española era su análisis poético del yo interior y que, tal vez, su contribución más duradera a nuestra comprensión del sentido y de los problemas que encierra la idea de la literatura comprometida se encuentra tanto en su voluntad de acción como en la clara conciencia que tuvo de ciertas ambigüedades —cuyo portavoz es Juan de Mairena— peculiares a la acción: en el hecho indiscutible de que aún en plena "retórica peleona" nunca cesó de preguntar y dudar, según vemos en ciertos poemas escritos durante la guerra civil y en la prosa escrita entre, digamos, 1930 y 1939.[1]

El resultado positivo de esta tendencia ha sido, pues, el redescubrimiento de *Soledades y galerías;* el negativo, explícito o implícito, la duda con respecto al valor poético de *Campos de Castilla.* Han surgido así —como ya insinuaba quizás Laín Entralgo— dos Machados en apariencia antagónicos, y se ha dado en usar los términos

[1] Véanse, por ejemplo, en la edición Séneca de las obras de Machado, las pp. 830, 817-818 y 871-872 (sobre el escepticismo; sobre las masas).

auténtico e *inauténtico* al valorizarlos. Para unos es el Machado "auténtico" el que nunca dejó de ocuparse de su tiempo personal; el "inauténtico" el que cayó en la "trampa" de las preocupaciones histórico-políticas y en una poesía que hoy se califica de "social".[2] Otros hay, sin embargo —los más estos días dentro de España—, que aceptando desde otro punto de vista el mismo antagonismo, consideran más "auténtica" la poesía histórico-social de Machado que sus *Soledades*.

El planteamiento mismo de la cuestión responde, desde luego, a razones históricas y políticas y, en cuanto la labor de todo hombre no puede separarse de sus imágenes sucesivas en el Tiempo, merecerá algún día estudiarse como un fenómeno más de la época de crisis que vivimos: de ahí que me haya detenido en este breve y general esquema de su historia reciente. Pero aplicar a una obra poética los conceptos elusivos de *autenticidad* e *inautenticidad*, sobre todo si ello lleva implícito ciertas posturas políticas, delata la existencia de un clima intelectual peligroso al que todo lector crítico debe negar su adhesión —por lo menos mientras las circunstancias nos sigan permitiendo un mínimo de objetividad. Adhesión que hemos de negar, ante todo, por principio crítico, ya que no somos quién para decidir que un verdadero poeta habla "auténticamente" —o dice verdad— en una parte de su obra y no en otra, si las dos están construidas con igual rigor; y, en este caso concreto, porque la obra de Machado, según trataré de demostrar, es siempre fiel a un peculiar y consistente modo de imaginación.

* * *

Es de sobra conocido el axioma: un buen poema es autosuficiente. Y todo en un buen poema es significativo y debe responder a una lectura cuidadosa. Si ello no ocurre así sabemos que la falla ha de estar, no en el poema, sino en el lector.

Pero hay también, o debería haber, otro axioma: el buen poeta (es decir: el poeta) trabaja siempre de dentro a fuera. Vale decir: no existe la poesía de circunstancias. Todos recordamos las definiciones de Machado: "Poesía es lo que dice el alma —si algo dice—

[2] Cf. Por ejemplo, las pp. 182-186 del libro de Serrano Poncela sobre Machado.

en contacto animado con el mundo"; o, de manera un tanto diferente: "Poesía es el diálogo del hombre con su tiempo". Ha de notarse que en cualquiera de los casos el hombre (o el alma), es decir, el poeta, antecede al mundo y al poema (y, por oposición a Bécquer, sólo habrá poesía si hay poetas). El poeta, pues, paradójicamente, está ahí antes que el mundo a que ha nacido y todo su quehacer es un tratar de encontrarle sentido a lo que se le aparece como otro, como lo ajeno a sí mismo, en tanto que el mundo va haciéndole a su imagen. En la lucha se establece al fin una relación positiva y creadora cuando el poeta encuentra su propia voz. Desde este momento —salvo radicales desquiciamientos de la personalidad— el mundo del poeta es coherente hasta en el detalle al parecer más insignificante.[3]

Esta coherencia, esta unidad orgánica que todo poeta se exije a sí mismo, puede encontrarse en la obra de Machado con relativa facilidad si se deslindan cuidadosamente las áreas de la existencia nunca afectadas por el escepticismo y la subjetividad de la primera época (amor a lo popular, ciertos principios morales) y, a la inversa, aislando las preocupaciones de interés no histórico ni político de su obra posterior a *Campos de Castilla* (los poemas a Guiomar, por ejemplo) en las que continúan expresándose temas y conceptos dominantes de *Soledades*. Pero siempre quedaría algún resquicio por el cual pudiesen introducirse juicios de tipo filosófico y político con los que, al parecer irremediablemente, la crítica suele alejarse de los textos. Y es precisamente en los textos donde debemos encontrar la "autenticidad" de un poeta, que consiste, simplemente en la peculiaridad estilística que refleja una manera constante de enfrentarse el yo al mundo. Como ejemplo, compararé aquí dos poemas fundamentales de Machado, uno de *Soledades* y otro de *Campos de Castilla*. En los dos encontraremos una similar manera de irse haciendo el poema al contacto "animado" del alma del poeta con el "mundo".

* * *

De *Soledades y galerías* leamos el poema XIII, "Hacia un ocaso radiante". He aquí su principio:

---

[3] Y en rigor, todo poema depende de los demás del mismo poeta; con lo que, en cierto sentido que no debemos olvidar, resulta no haber poema autosuficiente.

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
tras de los álamos verdes de las márgenes del río.

Se trata, en apariencia, de una elemental y depuradísima descripción consagrada para el lector como "objetiva" por larga tradición de lugares comunes (e.g. "nubes de fuego"). Pero Machado no es poeta cuya voluntad de precisión se exprese en lucha contra el lenguaje recibido, sino en la depuración de ese lenguaje, devolviendo a las palabras su sentido metafórico más estricto, profundo y complejo. De ahí que cuando entendemos en su unidad la estrofa y volvemos sobre el primer verso nos es inevitable recordar que si "ocaso" es la puesta de Sol y el Oeste, también significa muerte: hacia esta muerte, esplendorosa pero hiriente en su belleza (los rayos hieren), avanza el sol, aún en un día de su plenitud de medio año. Como con el día, desde luego, ocurrirá con el año; pero, además, se enfrenta aquí el día *contra* el año, en una tensión correspondiente a la de *belleza luminosa—dolor* contenida en el adjetivo "radiante". Por obra del verbo "caminar" se enfrentan también contra el hombre, que nunca vuelve, los años en que todo vuelve, menos este día y este sol.

Empieza, pues, el poema con una intuición ya definitiva, fundamental a toda la poesía de Machado, que da origen a la también sencillísima pero gran metáfora: el sol que así va a morir es "trompeta gigante" de sonido seguramente intolerable porque anuncia el fin de lo más hermoso, en el momento mismo de la mayor hermosura (y porque bien podría ser símbolo del Juicio Final).

Y todo ello —realidades indiscutibles o cosas apenas sospechadas por el lector, que sólo se confirmarán más adelante—, detrás de "los álamos verdes" (plenitud de vida, juventud repetida cada año) que se levantan sobre "las márgenes del río". De un río que está ahí, desde luego, pero que es también —lo sabemos por tradición— la frontera de la Muerte cuyo imperio, en efecto, se extiende más allá *(tras)* de sus riberas.

(Empezamos a sospechar que las sencillas imágenes podrían ser símbolos, los más antiguos y comunes. Se revela en ello la época de imaginación pos-simbolista en que escribe Machado, y una actitud

generacional cuya clave está en la idea que Azorín se apropia de los impresionistas: el paisaje es un estado de alma).

Con la siguiente estrofa —movimiento de los ojos del poeta correspondiente y contrario al del sol que aleja— Machado deja de mirar al horizonte y se concreta en la descripción de lo que tiene más cerca:

> Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
> de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,
> entre metal y madera,
> que es la canción estival.

Es clara la relación entre las estrofas: esta vez, por oposición a la metafórica trompeta, el sonido es real; y no metálico, sino menos puro ("entre metal y madera"); más insignificante también (de cigarra, no de sol), menos brillante, pero "jovial" con la alegría de quien en la plenitud del año se engaña sobre la duración de su breve existencia. Y todo ello *dentro* de un olmo, y no en el espacio abierto y al parecer sin fin hacia el horizonte.

La siguiente estrofa, con la misma objetividad descriptiva, profundiza aún más, por oposición, la intuición con que se abrió el poema:

> En una huerta sombría,
> giraban los cangilones de la noria soñolienta.
> Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.
> Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta.

Atento todavía al mundo exterior del que siempre parten sus intuiciones, el poeta penetra aún más en el interior de lo que le rodea (y, ahora, casi encierra). Estamos dentro de un huerto y en vez del sol radiante nos rodea una seclusión *sombría*. Podría Machado haber escrito *sombreada*, o *umbria*, o *umbrosa*, palabras que vienen a significar lo mismo que la empleada, si no fuese por la carga tradicional, los ecos y anuncios que encierra la palabra escogida que es, por oposición, el correlato exacto de la "radiante" luz a que se abrió el poema. Y precisamente ahí, en este momento, se oye a las cosas moverse y girar en un movimiento antiquísimo y al parecer sin fin

para satisfacer las necesidades del hombre. Los cangilones giran de manera soñolienta, pero giran y giran con la tozuda insistencia de ese quehacer cotidiano —eterno que todavía hoy, en Castilla, parece simbolizar un vivir atado a la tierra sin otro fin que la muerte. Porque el ruido que esta vez se oye junto al de la noria misma es el del agua que fluye bajo las ramas oscuras: correspondencia exactísima de aquel "río" tras el cual el sol iba ese día hacia su ocaso.

Al llegar aquí (pausa del final del tercer verso) parece el poeta haberse detenido en seco. Y de la manera más objetiva posible, como quien se aleja de un cuadro ya pintado, le da marco en un magnífico verso de 16 sílabas.

Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta. El equilibrio del verso (8 y 8) parece querer sostener imposibles quietudes contemplativas que se derrumban en la tensión de su segunda parte (bimembre a su vez; 4 y 4); luz y polvo; vida y muerte.

Tras la pausa en que el cuadro adquiere profundidad y distancia, el poeta vuelve hacia sí en la siguiente estrofa y se contempla como lo hemos imaginado nosotros: caminando, mirando, escuchando, absorto en una realidad exterior cada una de cuyas partes parece ser un signo que apunta hacia significados interiores a lo visto:

> Yo iba haciendo mi camino,
> absorto en el solitario crepúsculo campesino.

El posesivo *(mi camino)* establece de manera definitiva la correspondencia entre el hombre y su sol. Y en este momento de cruce imaginativo de los dos caminos —el celestial y el humano— cristaliza de repente la meditación: en el verso siguiente y en los tres versos de la siguiente estrofa, el poeta que hasta aquí no hacía más que pintar objetivamente, habla su pensamiento:

> 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!"

Hay poemas de Machado que consisten en un puro nombrar las cosas vistas, seleccionándolas y adjetivándolas sutilmente. Dependen

en gran parte esos poemas de los otros en que, como en el que ahora vamos leyendo, los signos han sido ya explorados totalmente, quedando explícito su significado. La relación entre esos poemas —por lo general más cortos— y los poemas como el que ahora nos ocupa viene a ser paralela a la relación que aquí, dentro de un mismo poema, hemos encontrado entre la descripción al parecer puramente objetiva y la meditación conceptual del poeta acerca de lo visto.[4] En términos generales cabe decir que a Machado, a pesar de ser poeta simbolista, no le basta nombrar, sino que, bien sea que tomemos el conjunto de su obra o algún poema largo por sí solo, siente la necesidad de interpretar él mismo los signos en que ha detenido su atención.

El procedimiento, claro está, es eminentemente poético y esencial para el Machado que tanto abominaba la poesía de ideas y el conceptismo barroco. Porque hay en Machado un yo poético anterior al poema poseedor de una definida idea del mundo que le permite empezar los poemas, como en este caso, con descripciones al parecer puramente objetivas en cuyo nombrar selectivo va implícita ya la posibilidad de una meditación conceptual que, cuando

---

[4] Hasta en los poemas más aparentemente objetivos de *Soledades y galerías* funciona de manera similar la imaginación de Machado: las cosas vistas se convierten en (o resultan ser) símbolos de su manera de entender la Realidad. O, si se prefiere: su idea de la vida siempre encuentra fuera el correlato objetivo exacto, de modo que, cada cosa nombrada, además de ser lo que es, parece significar o decir más de lo que creeríamos. Recordará el lector muchos ejemplos; baste citar aquí uno de los más extremos en la simplicidad aparente de su emocionante belleza (XXXII):

> 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.

Una vez que ha entrado uno en el mundo de Machado, el significado —la angustia— que cada palabra encierra se entiende claramente en función de otras palabras dichas en otros poemas. Este pequeño boceto es, pues, una variante más de temas expresados plenamente en otros momentos; o parte de una serie de bocetos que, en su totalidad, expresan el pensamiento del poeta. Así como en cada poema de Machado cada palabra parece apuntar más allá de sus primeros significados, cada poema suyo apunta hacia los demás, hacia una obra completa que es su idea del mundo. De ahí que haya en su obra tantos "silencios", tantas cosas al parecer no dichas que, sin embargo, sus lectores escuchan. Y es que Machado, no lo olvidemos, hablaba siempre consigo mismo.

llega en el curso mismo de la composición del poema, resulta ser deducción obligada y necesaria, includible dentro de la lógica misma del poema. Mira el yo al mundo, nombra lo visto, se contempla a sí mismo nombrando y, al fin, meditando; expresa entonces su pensamiento y, de nuevo, mira hacia fuera donde una vez más encuentra los correlatos objetivos de su meditar.

Este último paso del movimiento característico de su poesía lo da Machado aquí en la siguiente estrofa, en cuyo primer verso, por gracia de una metáfora común a nuestra lengua, encuentra el pensamiento su correspondencia exacta:

Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.

Bajo los ojos del puente, como por los del poeta —según estrofas anteriores— pasa el río (vida) hacia la mar (muerte). Y alrededor de este descubrimiento inmediato de lo inevitable de nuestro destino, descubrimiento en que se confirma de nueva forma la intuición con que se abrió el poema, cosas y lugares parecen ahora alejarse hacia una distancia casi irreal de entrevela:

Lejos la ciudad dormía,
como cubierta de un mago fanal de oro transparente.

Y más cerca —vaivén de los ojos como el vaivén del poema entre la Naturaleza y el yo pensante—, aparece de nuevo la nítida realidad ahora desnuda de metáforas:

Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.

Realidad desnuda de metáforas, pero verso que es casi una repetición exacta del primero de la estrofa cuya carga metafórica ilumina todo el sentido de este poema en que, más y más, va a dominar la presencia del agua.

El ir y venir característico de la imaginación de Machado, el dentro y el fuera a que alternativamente atiende, se unen por fin en la siguiente estrofa (centro exacto del poema, dicho sea de paso):

Los últimos arreboles coronaban las colinas
manchadas de olivos grises y de negruzcas encinas.

Yo caminaba cansado,
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.

A partir de un principio al parecer puramente descriptivo, la intuición del poeta ha ido precisándose, definiéndose bajo nuestros propios ojos (en el tiempo de nuestra lectura) y ahora ya ciertos lugares comunes, un sentimiento directo, salen irreprimibles a la superficie: hemos avanzado de la búsqueda por imágenes a una expresión elemental y definitiva en que el poeta habla como otros hombres.

Llegado a este punto puede ya Machado sin temor adjetivar el paisaje. En las dos siguientes estrofas leeremos que el agua pasa "melancólicamente" y que su ruido puede ya ser interpretado como lenguaje-eco del pensamiento del poeta:

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".

Lenguaje del agua que corresponde exactamente a la meditación anterior del poeta acerca del "rincón vanidoso". Y es que el espíritu del poeta y el paisaje parecen ser ya una y la misma cosa. He aquí los dos versos siguientes:

Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
(Yo pensaba: ¡el alma mía!).

Hemos llegado al fondo de la intuición originada por el ocaso. La siguiente estrofa se inicia con una pausa confusa y termina en un breve y angustioso grito:

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

Cansado tal vez por este nuevo brote de la vieja angustia, Machado, con un giro también característico, se va a alejar ahora otra vez de sí mismo: las tres estrofas con que se cierra, ya casi de noche, el poema son, de nuevo, descripción de paisaje.

Vibraba el aire asordado
por los élitros cantores que hacen el campo sonoro,
cual si estuviera sembrado
de campanitas de oro.

En el azul fulguraba
un lucero diamantino.
Cálido viento soplaba,
alborotando el camino.

Yo, en la tarde polvorienta,
hacia la ciudad volvía.
Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.

Ha terminado un día más y la muerte de este hombre aún no ha llegado. Volverá a ver un nuevo y mismo sol, y quizás un nuevo ocaso. Pero ahí están las señales de su muerte. Hasta el último momento en que se contempla a sí mismo como a un otro cansado. Los verbos "vibrar", "fulgurar", "alborear" no permiten la calma en el *camino* que todavía queda. Y la tarde ya no es luminosa, sino sólo "polvorienta". El yo, como debe ser, puesto que todavía vive, vuelve, sí, al punto de partida: como la noria o el sol. Rueda de girar inevitable; pero rueda que con cada vuelta adquiere nueva y mayor conciencia del hecho de que algún día llegará a su definitivo ocaso. Porque el último ruido que el poeta oye es el del agua que *cae:* círculo, al parecer, en la noria, pero, en verdad, línea con final definitivo. Río.

* * *

Antes de pasar al poema de *Campos de Castilla* debemos tener en cuenta que este hombre, este insignificante "rincón" de existencia

para la muerte, no tiene sólo conciencia de su movimiento privado y subjetivo, sino que se sabe, además, embarcado en esa otra dimensión del tiempo al parecer externa y accesoria que es la historia. En el Prólogo a *Campos de Castilla* Machado mismo ha explicado con gran penetración cómo pueden alternar en el hombre estas dos maneras de vivir en el Tiempo.

Y debemos también tener en cuenta lo siguiente: que nada en la realidad objetiva, especialmente en la Naturaleza, exige lógicamente que una imagen descriptiva (o, si se prefiere: lo que el ojo ve) lleve a un poeta a meditar sobre el fluir del tiempo o sobre la muerte. Cuando lo hace es porque tal es la corriente central de la tradición filosófica de Occidente; y tradición es Historia. Pero, en rigor, la Naturaleza es muda. Y si de la observación de un paisaje o fenómeno *A* puede poéticamente deducirse *P*, igualmente podría deducirse Z. En este sentido, no podemos menos que repetir: el paisaje es un estado de alma, y dado que toda descripción es selectiva no existe en rigor como Realidad objetiva, excepto para la ciencia. Lo acabamos de ver en un poema de Machado, pero hay una Rima de Bécquer en que es ello clarísimo y aleccionador:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman;
el cielo se deshace en rayos de oro;
la tierra se estremece alborozada;
oigo flotando en olas de armonía
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?

...Podría estar sucediendo cualquier cosa (o nada), pero el poeta exclama:

—¡Es el amor que pasa!

Ninguna lógica objetiva lleva a esta conclusión, ninguna lógica extraña al poema. Pero Bécquer mismo ha empleado el adjetivo "alborozada", *él* ha escuchado un rumor de besos, y *él* se siente enamorado. En imaginativa coincidencia del yo y lo que le rodea, el poeta ha visto lo que creaba y de tales imágenes ha llegado, según la estricta

lógica de su pensamiento poético, a una deducción conceptual que si bien asombra por lo que significa de revelación y de sorpresa, no puede de ningún modo parecer absurda al lector atento. Las imágenes llevan al concepto, y sin una especial tensión poética preconceptual en que el concepto era ya posible, las imágenes no hubieran sido las que son. Por lo demás, sin la larga tradición de poesía erótica que se origina en Occidente en el siglo XII —es decir: sin una particular Historia— este poema sería incomprensible; es decir, no habría podido concebirse.

De ahí que no debamos olvidar que, dada cierta tradición o Historia, lo que un poema expresa conceptualmente sólo tiene un valor lógico intrínseco al poema mismo y que responde a la voluntad del poeta, creador de las imágenes de que deduce sus conceptos. Y en este sentido la Poesía es como las Matemáticas: siempre construcción —artificio— de un intelecto. Porque en sí la Naturaleza es silenciosa. Sólo del hombre son el pensar y la palabra; palabra y pensar que, en efecto, como decía Machado, se dan en el Tiempo. Un Tiempo que, si por una parte es Historia y, por otra, experiencia personal y subjetiva, es también, en la objetividad del poema mismo, el movimiento de verso a verso, de imagen a imagen, de imagen a concepto y de concepto a imagen. Este movimiento y la lógica estricta que lo rige lo hemos visto en un poema de *Soledades;* veámoslo ahora en uno de *Campos de Castilla.*

* * *

Escogemos el segundo libro, el muy conocido "A orillas del Duero". De nuevo en este poema encontramos un diálogo entre el poeta y el mundo que le rodea. Y como en el poema anterior, lo primero que ve el lector es un aspecto del paisaje castellano en el mes de julio; inmediatamente entra el yo en el cuadro y todo el poema será un espectáculo objetivamente descrito en el que veremos sólo los aspectos del paisaje que el poeta quiere hacernos ver y, en ese paisaje, al poeta mismo en movimiento según va contemplando lo que nos hace ver.

Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.

Los ocho versos siguientes dicen dónde y cómo caminaba el poeta. En ellos le vemos subir una colina, detenerse, ascender de nuevo, pegado a la tierra y al olor de su verdura. Casi le vemos mirar ansiosamente hacia la cima, que alcanzaría con gran fatiga —si la alcanzara—, sobre la cual tienen su dominio las aves de altura:

A trechos me paraba para enjugar mi frente
y dar algún respiro al pecho jadeante;
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia adelante
y hacia la mano diestra vencido y apoyado
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
trepaba por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olos —romero, tomillo, salvia, e spliego—.

Es claro que en este "hermoso día", en este cuadro que podía ser de belleza y paz estival, desde el principio dominan el esfuerzo, la lucha, la violencia: esfuerzo del poeta por subir, luchas adivinadas en la existencia de las "rapaces aves de altura", violencia del "fuerte olor". El verso con que se cierra la estrofa, en clara oposición al verso con que se abrió el poema, no hace sino confirmar, resumir, magistralmente esta impresión:

Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

Las palabras acentuadas son ya una primera interpretación del sentido del paisaje que se deduce lógicamente de un estar el poeta en él, sufriendo su realidad, y que se opone al impersonal, distante y "objetivo" "hermoso día" del primer verso. Porque el sol de Castilla, para quien sube un pedregal o trabaja en las heras, cae como fuego, y como fuego, lo quema todo en su espléndida hermosura.

Tras una pausa —en la que imaginamos al poeta que asciende deteniéndose a recobrar su aliento—, se inicia la estrofa siguiente con el vuelo de un buitre en el purísimo e implacable azul:

Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo
cruzaba solitario el puro azul del cielo.

No es extraño que tras el antagonismo reflejado en la imagen (buitre-majestuoso; buitre-puro cielo) cuando en seguida vuelve a entrar el yo en la escena brote una metáfora, un símil elementalísimo, de guerra:

> Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
> y una redonda loma cual recamado escudo,

y que, a continuación, durante cuatro versos, las imágenes de guerra dominen la imaginación del poeta según interpreta los signos que le ofrece el paisaje:

> y cárdenos alcores sobre la parda tierra
> —harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra—,
> . . .
> . . .—Soria es una barbacana,
> hacia Aragón, que tiene la torre castellana—.

A lo que sigue una enumeración de cosas vistas en la cual aumenta la tensión entre la guerra y la paz, la fuerza y la debilidad (peñascal-prado, toro-merino) en una tierra dura en la cual los únicos hombres que aparecen, lejanísimos, pertenecen a la parte más baja de la escala social, víctimas olvidadas de un modo de existencia que se traduce en los signos escogidos por el poeta:

> Veía el horizonte cerrado por colinas
> oscuras, coronadas de robles y de encinas;
> desnudos peñascales, algún humilde prado
> donde el merino pace y el toro, arrodillado
> sobre la hierba, rumia; las márgenes del río
> lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,
> y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
> ¡tan diminutos! —carros, jinetes y arrieros—,
> cruzar el largo puente, y bajo las arcadas
> de piedra ensombrecerse las aguas plateadas
> del Duero.

Hay aquí una pausa y luego una oración aislada que se desprende del fondo del cuadro y atraviesa el poema, dura y penetrante como una lanza:

> El Duero cruza el corazón de roble
> de Iberia y de Castilla.

No puede dudarse que desde el principio del poema, en revelador crescendo, ciertos nombres propios, ciertas cosas, imágenes y metáforas llevan una gran carga de implicaciones históricas en la que todo recuerdo es de guerra: *Campos de Castilla* (es decir, de castillos medievales), *arnés de guerra, barbacana, Aragón* (gran reino entre rival y amigo), *buitre, toro* (nótese: *el* toro) que rumia en un descanso que no puede tranquilizar a quien conoce su fuerza. En el paisaje y la evocación histórica que recrea todo es tensión, agror, fuego, violencia. Pero todo ello en un descanso presente ("Era un hermoso día") que no puede menos que hacer temer por un futuro en el que, quizás por fuerza, la realidad tendrá que ser apenas eco de un pasado absolutamente pasado, pero en su imagen indestructible. Nótese que el corazón de roble que atraviesa el Duero es el de *Iberia:* tierra antiquísima e invencible sobre la que se levantan los inconquistables castillos medievales.

Pero, podría objetarse que todas estas realidades transformadas metafóricamente, a diferencia de las del poema de *Soledades* que hemos comentado, sólo adquieren su pleno valor simbólico (e.g. sólo operan como correlatos objetivos del pensar y sentir) si el lector sabe de antemano algo acerca de ellos, ya que la Historia de España y su relación con el paisaje castellano es, en cuanto tema poético, algo mucho más limitado, mucho menos universal que "el Tiempo y cómo pasa" y sus símbolos clásicos: el ocaso, el río... La respuesta a la objeción es elemental: aquí, como siempre, Machado trabaja dentro de los límites de una tradición plenamente aceptada y los posibles significados de las cosas nombradas son, o deberían ser, tan obvios para un lector culto de Occidente como son para ese lector el valor simbólico del Río, del Mar o del Ocaso. Además —y esto es, en rigor, lo que importa— el significado ha sido creado, al igual que en el poema de *Soledades*, dentro del poema mismo según se acumulan imágenes hasta que Machado, por obra

de la lógica misma del poema, rompe el silencio en que ha caído después de la última oración descriptiva con una repentina, incontrolable revelación de lo que, para el que con él ha mirado, significa lo visto. Si hemos venido con él hasta aquí, la siguiente estrofa no puede sorprendernos:

¡Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!

El procedimiento, estilísticamente hablando, es el mismo que en el poema de *Soledades* cuando, por fin, Machado escribió las palabras *Vieja angustia, corazón pesado.* Puede ya ahora el yo explicarse a sí mismo el paisaje por él creado y expresar la idea que, como en el poema de *Soledades* corresponda a lo descrito. Tiene ya la imaginación conceptual un claro rumbo a seguir, sólo que ahora, como es lógico, en un nivel puramente histórico. Y surgen las dos terribles estrofas:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.

La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,
madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes.
Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna y opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;

o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,
pedía la conquista de los inmensos ríos
indianos a la corte, la madre de soldados,
guerreros y adalides que han de tornar cargados
de plata y oro, a España, en regios galeones,
para la presa cuervos, para la lid leones.
Filósofos nutridos de sopa de convento
contemplan impasibles el alto firmamento;
y si les llega en sueños, como un rumor distante,
clamor de mercaderes de muelles de Levante,
no acudirán siquiera a preguntar: ¿qué pasa?
Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.

Conceptualmente no queda ya nada por decir puesto que han sido ya reducidas todas las consecuencias de los signos y metáforas de las dos primeras estrofas. La meditación, impuesta por las premisas poéticas, ha terminado. Y tras una breve pausa, vuelven como un eco violento los dos versos polémicos en que, como en una interjección, se resume el pensamiento del poeta:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.

La pausa es ahora, si acaso, mayor: la fuerza del hombre que subía la colina, como su pensamiento, como el día hermoso en que empezó todo, ha llegado a su fin ("El sol" veremos "va declinando"). Nada puede ya borrar lo revelado y el poeta se calma, se vuelve melancólico (incluso un tanto humorístico). Mira de nuevo a su alrededor como por primera vez, oye campanas y empieza su camino de regreso cerrando un ciclo exactamente igual que en el poema de *Soledades* ya comentado:

El sol va declinando. De la ciudad lejana
me llega un armonioso tañido de campana
—ya irán a su rosario las enlutadas viejas—.
De entre las peñas salen dos lindas comadrejas;
me miran y se alejan, huyendo, y aparecen
de nuevo, ¡tan curiosas! . . . Los campos se oscurecen.
Hacia el camino blanco está el mesón abierto
el campo ensombrecido y el pedregal desierto.

En los términos del problema que nos hemos planteado sólo una pregunta tiene ya sentido: ¿crea este poema de *Campos de Castilla*, por su propia lógica interna —por la fuerza de sus imágenes—, lo que expresa, como lo creaba el poema de *Soledades?* No creo que pueda dudarse que se trata de un extraordinario poema; es decir, que como todo buen poema éste está creado de dentro a fuera y que sólo quien se ocupe de discutir los conceptos expresados sin tomar en cuenta las imágenes y símbolos de que los conceptos se originan, podrá, como lo ha hecho un crítico, decir que hay aquí un exceso de material ideológico generacional extraño a lo auténticamente poético.[5] ¿Cómo puede hablarse de lo "auténtico" y lo "inauténtico" de dos poemas o de dos libros cuando el impulso estilístico es el mismo en los dos, e igualmente efectivo; cuando es constante en Machado una manera de decir al contacto animado con el mundo y hasta son casi invariables los movimientos que llevan al poeta de estrofa a estrofa, de las imágenes a los conceptos, de la contemplación del paisaje a la contemplación del yo que contemplo? Y si por costumbre tenemos tendencia a aceptar que "el paisaje es un estado de alma", ¿qué nos hace creer que el tal estado ha de estar siempre condicionado por preocupaciones personales y no por preocupaciones de índole histórica, y hasta política? Cierto que las preocupaciones personales han dominado y dominan aún el pensamiento de Occidente, pero, ¿hemos de negar por ello "autenticidad" al Poema del Cid? No ha faltado nunca la dimensión histórica e institucional en nuestras expresiones artísticas y, sustituyendo en parte a la meditación religiosa, el arte de alcance religioso y político refleja ya en el mundo moderno una realidad ineludible que no por ser de origen histórico deja de ser auténtica. Cierto que puede ser un arte perecedero (¿quién presta hoy atención a las invectivas "políticas" de Sordello?), pero el hombre que vive plenamente su realidad no puede menos que vivirla, según decía Unamuno, "al día"; "para la eternidad", si se quiere, pero al día. Que a veces se da el milagro de un "Guernica", o de *Campos de Castilla.*

* * *

En los años treinta creyeron muchos que la poesía tenía que ser social, o histórica, o política. Después de todo, la historia, enten-

[5] Cf. Serrano Poncela, *loc. cit.*

dida políticamente, era una dimensión nueva del espíritu del hombre, tan fundamental, parecía, como la comunión religiosa. Años antes, ya Machado se había puesto a la vanguardia de la nueva tendencia. Todavía hoy los poetas del realismo socialista se aferran a la misma idea, pero insistiendo en mutilar del hombre lo que no parece afectar a su proyección histórica. En el mundo democrático, por el contrario, bien sea por necesidad polémica o por cansancio de posturas que hace treinta años estaba de moda, los más parecen hoy aferrarse al dicho de Kierkegaard que tan útil viene a ser para la guerra fría de los intelectuales: "La verdad es lo subjetivo".[6] No discutamos ahora la postura de los "realistas", cuyas fallas lógicas son obvias. Pensemos más bien —urge más en Occidente, y en América en particular— en la inocencia o mala intención de los que pretenden mutilar la dimensión histórico-política del hombre, como si no fuese posible que el hombre —un hombre cualquiera— alcance su plenitud en el punto en que cruzan su ser interior y una idea o realidad sólo en apariencia a él externas. "Yo y el mundo nos hacemos mutuamente", decía ya Unamuno en 1902; y Machado, como glosando involuntariamente, ha escrito que "Poesía es lo que dice el alma —si algo dice— en contacto animado con el mundo". Donde "mundo" significa aquello a que nacemos, que si puede ser tradición filosófica o religiosa dominante —cosas cuya "autenticidad" nadie parece discutir seriamente—, puede ser también historia política en la que uno quisiera verse renacido. Verdad elemental que mucho se insiste hoy en que olvidemos, pero que bien conocían el autor del *Poema del Cid*, o Dante; o el Neruda del *Canto general*.

---

[6] El cambio de actitud frente a la obra de Machado que hemos historiado brevemente al principio de estas páginas ha de entenderse no sólo dentro de la circunstancia puramente española, sino en el contexto de un fenómeno característico de los años 50 —por lo demás íntimamente relacionado con la guerra española— al que podríamos llamar "la palinodia de los liberales". El origen está en la "desilusión" sufrida por los que en los años '30 se entregaron —más o menos— a la política de extrema izquierda. Fuentes literarias de primera importancia: Koestler, Silone. Ejemplo más iluminador, por menos inteligente: la condena que hace el norteamericano Leslie Fiedler *(The End of Innocence)* de todos los ideales de los años treinta. Último modelo literario bien explotado: Pasternak. Ejemplar clásico: Malraux. Es en los Estados Unidos donde se fomenta y aplaude con mayor entusiasmo la tendencia, pero es, en general, característica del mundo de Occidente (y, en tiempos muy recientes, de la América española). Por ello, naturalmente, ha afectado a los críticos españoles que, dentro o fuera de España, sienten ya el peso del "error" de sus ideas de hace treinta años.

Un poema es un artefacto, la creación de un espíritu que trata de hablar, en su día, universalmente, y nada puede dictar que ciertas ideas deben brotar de ciertas imágenes, como no sea la época en que uno vive, o la costumbre, que en la historia de la cultura se llama tradición. El poema de verdad dice sólo lo que el poeta quiere que diga, y al poema sólo podemos exigirle necesidad interna de modo que, tal cual es, no pueda ser de otra manera. Sólo por gracia de esa necesidad puede el lector creer en la verdad —"autenticidad"— de lo que lee, por lo menos mientras va leyendo, e incluso cuando llega al poema desde una tradición o ideología a él distintas. Porque —lo olvidamos de puro sabido— en todo poema de verdad, tema y forma son una y la misma cosa. No existe otro género de "autenticidad".

Dada la paradójica precedencia del yo sobre el mundo, para lograr tal autenticidad, además del genio, basta con que las creencias que pueden parecer de origen externo (políticas, filosóficas, religiosas) coincidan con las necesidades del yo, como puede coincidir un paisaje, para que se establezca el diálogo que Machado llamaba poesía. Tal compenetración del yo y el mundo, del alma contemplativa y el paisaje, produjo en su día el libro *Soledades;* unos años más tarde, con igual rigor, *Campos de Castilla.* Obras maestras las dos de la poesía española del siglo XX.