EL PRIMER ANTONIO MACHADO

Entra Antonio Machado en literatura de la mano de su hermano Manuel, y ambos de la de Enrique Paradas, director de *La Caricatura.* Sus trabajos en prosa los firma «Cabellera», cuando son exclusivamente suyos, y «Tablante de Ricamonte», si escritos en colaboración con Manuel. Aurora de Albornoz los recogió en un volumen de título certero: *La prehistoria de Antonio Machado.* Pues la verdad es que esas prosas pueriles; adolescentes, son anteriores al poeta que, no tardando, cristalizaría en los poemas de *Soledades* (1903).

Algunos de los incluidos en este volumen aparecieron primero en revista, y varios quedaron olvidados, consciente o inconscientemente. *Soledades* se inserta en un marco, el del modernismo, que lo hace perfectamente inteligible como testimonio de una época, de un momento en el devenir de la literatura; con él o en él se deja oír un acento diferente, un tono personal, que recuerda el de Rubén Darío, pero no es el de Rubén Darío. La temática y el léxico están contagiados y a veces impregnados de rubendarismo, pero la inflexión es, desde los primeros poemas, machadiana.

En el mundo occidental se asistía entonces a la rebelión de las minorías pensantes contra el tradicionalismo, expresado en el ámbito de la literatura por una retórica elocuente, cargada de sonoridades retumbantes. Zorrilla y Núñez de Arce fueron las primeras víctimas de una rebelión que no fue obra exclusiva de los poetas, aunque la de ellos es la que aquí nos interese destacar. Cernuda pensaba que Darío se interpuso en el camino de la evolución natural de la poesía española, pero, ¿cuál sería, después de todo, la evolución «natural», y por qué pensar la conmoción dariana en estos términos? Ni Machado ni Juan Ramón Jiménez olvidaron a Bécquer, considerado por Jiménez como uno de los precursores del modernismo, e incorporado del modo más ingrávido y sutilmente operante a la poesía del mejor Machado, incluso en *Soledades.*

Lo poco que sabemos de las circunstancias en que se escribieron los poemas reunidos en este libro hace pensar si al componerlos respondería el poeta a estímulos del momento, sin subordinarlos a una idea general. Y aun así, *Soledades* es obra unitaria, unificada por la tendencia simbolista y por el tono un tanto apagado, y casi siempre melancólico, de los poemas.

No es un libro orgánico, al modo como posteriormente lo fueron *Cántico* o *Sombra del paraíso.* Es una colección de poemas y no una obra organizada sistemáticamente. Pero la unidad puede lograrse por diversos procedimientos, de los cuales el más obvio es la concentración temática. Machado optó por otros, más sutiles. Al acabar *Soledades* el lector cree haber escuchado una confidencia continuada, la de una voz que con diverso pretexto se deja oír, modulada para expresar en cada caso los matices diferenciales de la intuición. El tono, como es sabido, influye decisivamente en la coloración afectiva del poema y en su recepción por el lector; se ajusta a la intuición y la expresa en forma convincente.

No puede separarse el elemento tonal del tema mismo y menos de la voz o *persona* (en el sentido de máscara) manifiesta en el poema. Si el tono es uno, es porque la *persona* es una: el soñador de caminos crepusculares, cuya melancolía no depende del tiempo, de la estación, ni del lugar: Invierno, Otoño, Abril, Cenit, Crepúsculo, Amanecer, Caminos, Mares, Parques, Galerías, Juventud, Amor, Muerte..., estaciones iguales integradas en el fluir de una corriente donde apenas se diferencian en el reflejo. ¡Qué insignificancia la variedad temática y con qué candor se revelan los temas como pretexto para modulaciones tonales en que se dice una voz que pronto parecerá familiar! El autor de *Soledades* habla desde sí mismo, y no siente la necesidad de ficcionalizarse para autentizar en la ficcionalización cambios de tono como los que más adelante le impulsarán a inventar los heterónimos que en 1926 (Abel Martín) y en 1928 (Juan de Mairena) se darán a conocer.

El poeta canta de sí y en sí; canta ensimismado y su canción brota esencialmente del ir y venir de su reflexión: «de mis soledades voy / y a mis soledades vengo». Canta, además, para crear lo que sin el poema no existiría, para dar vida en la palabra a lo que fuera de ella sólo sería vaguedad, susurro o silencio: saudades, por ejemplo. Saudades, soledades que Machado lleva a la poesía pensando menos en Góngora que —acaso— en Augusto Ferrán. *Soledades.* No hay equívoco posible en cuanto a la significación de la palabra: alude a la situación desde la cual se escribe, y aún más a la experiencia creada en el poema: se refiere a un determinado tipo de texto lírico carac-

terizado por el tono nostálgico y por la sencillez, que don Antonio Machado practicó con la destreza de quien se ejercita en lo connatural. Manuel Tuñón de Lara ha señalado como rasgo característico de esta obra «la necesidad que tiene el poeta de decir algo»; y así es, pero a condición de entender ese algo como consecuencia de un anhelo renovador que el poema expresará claramente.

Según indicó el propio Machado, hay en *Soledades* poesías escritas a partir de 1898, y, dadas las fantasías noventayochistas que han circulado durante medio siglo, no podrá menos de sorprender la falta de relación entre estos versos y la circunstancia histórica; no se hallará en el libro, escrito entre 1898 y 1902, huella alguna —ni siquiera una alusión de pasada— de la catástrofe padecida por España en esa época.

En una biografía intelectual de Machado, tarea todavía no realizada e imposible de intentar en el espacio de que aquí dispongo, sería preciso aquilatar las reacciones del poeta frente al desastre: los testimonios de que disponemos son pocos y tardíos. Pérez Ferrero ha contado (y la versión es de primera mano) que Antonio y Manuel Machado se hallaban en Sevilla cuando estalló la guerra con Estados Unidos: sabemos que en 1899 los dos viajaron por vez primera a París, para trabajar en la casa Garnier, donde conocieron a Rubén Darío, famoso ya, y no parece arriesgado afirmar que los versos de *Azul* (1888 y 1892) y los de *Prosas profanas* (1896) habían sido leídos por ellos. Hasta el final de su vida resonancias rubendarianas se oyen en la poesía de Antonio, y con ellas una cierta vaguedad soñadora cercana a la que con frecuencia se insinúa en los versos de Gustavo Adolfo Bécquer. Supo Darío caracterizar al poeta de *Soledades* con su propia palabra, en términos que entrañaban una revelación del ente transeúnte por las oscuras galerías que él mismo creara.

Sabemos que *Soledades* no es libro escrito de un tirón, ni de prisa. Por las fechas de algunos poemas puede asegurarse que desde 1898 trabajó Machado en los que incluyó en el volumen, y en los que dejó fuera. Años movidos: el poeta entró en el pequeño mundo de las letras, y, además de a Rubén Darío, conoció a Jean Moreas, Oscar Wilde, Valle-Inclán, Benavente y Juan Ramón Jiménez, entre otros. Trabajó en París como traductor a sueldo, terminó tarde el bachillerato, a los veinticinco años, ocasionalmente fue actor muy secundario en la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza e inició su colaboración en *Electra;* en los años inmediatamente siguientes publicó verso y prosa en *Helios, Alma española* y *El País,* diario republicano.

En los comienzos de su vida literaria todavía es el hermano de Manuel, que, un año mayor y de temperamento más abierto, va pre-

cediéndole y abriendo camino para los dos. Recuérdese el entusiasmo de Unamuno al leer *Alma* y recuérdese también que fue Manuel quien envió a Juan Ramón Jiménez el ejemplar de *Soledades*. Por testimonio de Cansinos Assén sabemos que en la visita que un grupo de escritores jóvenes hizo al autor de *Ninfeas*, en el Sanatorio del Retraído, la atención de Juan Ramón «se dirigía más bien a los Machado, sobre todo a Antonio, grave y discreto» (1).

Los primeros poemas de Machado —al menos hasta la fecha no se conocen publicaciones anteriores— son los insertos en los números 3, 6 y 9 de *Electra* (1901), el último de ellos, «Salmodias de abril», con el seudónimo de César Lucanor, nombre que no acierto a explicarme, aunque su resonancia literaria sea clara. ¿Será este César el primer heterónimo machadiano? No lo creo: es todavía un seudónimo, como los de «Cabellera» y «Tablante de Ricamonte» utilizados para las colaboraciones juveniles en *La Caricatura* (1893). En el número 3 de *Revista Ibérica* (20 de agosto de 1902) se publicaron cinco poemas de la serie «Del camino», con este orden: IX, I, VIII, X y VII; en el número 4 de la misma (15 de septiembre de 1902), el titulado «Campo». No es imposible que una revisión cuidadosa de las revistas efímeras del fin de siglo proporcione nuevos hallazgos o primeras versiones de las poesías recogidas en *Soledades*. Tales descubrimientos tendrían interés en cuanto corroboraran o rectificaran lo sabido sobre la creación artística machadiana, y afectarían a la obra misma según salió de las manos del autor.

¿Por qué excluyó varios poemas aparecidos en revista si, comparados con los escogidos, no sólo no desmerecen, sino que hubieran contribuido a redondear el libro? La respuesta es clara: no lo sabemos. Ignoramos sus razones y sólo nos queda el refugio, precario refugio, de las hipótesis más elementales; la eliminación se realizaría por considerar poco valioso tal o cual poema; en algún caso, por simple olvido. No era Machado de quienes llevan al día la cuenta de sus versos, o de sus prosas. Páginas de calidad quedaron inéditas a su muerte, y en 1926, al enviar a Juan Ramón Jiménez un ejemplar de *Nuevas Canciones*, le remitió unos cuantos textos que había olvidado incluir en esta obra (2).

Por declaración de Machado mismo sabemos que ciertos poemas de *Soledades* fueron escritos a finales del siglo XIX, años de esplendor del primer modernismo cuya obra más representativa es *Prosas pro-*

---

(1) Cansinos Asséns: «Juan Ramón Jiménez», «Ars», núm. 5, San Salvador, abril-diciembre, 1954.

(2) Véase «Relaciones entre A. M. y J. R. J.» Università di Pisa, 1964, p. 6. Publiqué los poemas inéditos de Machado en «Papeles de Son Armadans», núm. LXX, enero 1962.

fanas, publicada en 1896. Fue Machado uno de los primeros y de los más constantes seguidores, en lo esencial y con frecuencia en el detalle, del mejor Rubén Darío, aunque con la personalidad y el vigor que su genio imponían. No iba a ser segundón en nada, pero estaba tan dentro de la época y tan en el centro de la batalla, que la pretensión de escamotear su participación en ella me parece indefendible. Los testimonios de su adscripción en cuerpo y espíritu a las tendencias renovadoras son abundantes y pueden hallarse en su poesía y fuera de ella. A Rubén le conoció en 1899, en París. Pérez Ferrero, que se lo oyó decir a Machado, asegura que el autor de *Azul* vio entonces algún poema de su joven amigo y que le pareció «admirable».

En 1901 colabora en *Electra,* primera revista del modernismo español, y desde ese momento figura entre los renovadores; entonces se afianza su amistad con Villaespesa, Valle-Inclán, Martínez Sierra, Pérez de Ayala y Juan Ramón. *Helios,* la mejor revista de la época, les unirá todavía más y fortalecerá su conciencia de grupo. Cuando en 1903 acuse recibo de *Arias tristes* dará muestras de advertir con lucidez el combate en que los nuevos escritores se hallaban empeñados y la parte que en él se tocaba: «Yo trabajo también —le decía a Juan Ramón—. Creo en mí, creo en Vd., creo en mi hermano, creo en cuantos hemos vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, en cuantos trabajamos con nuestro corazón. Pero pienso, queridísimo amigo, que es necesario afrontar una gran lucha contra la ignoble chusma nutrida de la bazofia ambiente. Pero hay que luchar sabiendo que los fuertes somos nosotros, no esa pobre canalla que escribe en términos minúsculos contrahechos». Y la conciencia de estar del lado de la razón y de la poesía se manifiesta aún más enérgicamente cuando disiente, a continuación, de quienes, como Gregorio Martínez Sierra, frente al adversario común dejaban traslucir «un fondo de humildad que no es el nuestro» (3).

Y reseñando *Arias tristes,* en *El País* (1904) todavía declara más explícitamente su adscripción a las corrientes renovadoras: «De todos los cargos que se han hecho a la juventud soñadora, en cuyas filas, aunque indigno milito...». Lo que apunta ya, y ello es natural, es la diferencia, el matiz, que, en su caso, más le inclinaban al intimismo que a la evasión. Como intimista se clasificó en cierta curiosa nota (inédita hasta que la publicó Luis Rosales en «Los complementarios» (4) en que sobre caracterizarse así, clasifica a Rubén Darío como neo-ba-

---

(3) «Relaciones», p. 36.
(4) «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 11-12.

rroco, como líricos puros a Juan R. Jiménez y a Bécquer, y como impresionista lírico a su hermano Manuel (5).

Más adelante, cuando con notoria precipitación empezó a darse por muerto al modernismo y a empequeñecer su valor y su significación histórica, Antonio Machado (y en algún momento el mismo Juan Ramón) intentó rectificar su imagen, eliminar de su obra los signos más reveladores de lo epocal y desligarse de lo pasado. Dadas las circuntancias, es comprensible este deseo, y no sólo como medio de afirmar su personalidad, sino para no ser alcanzado por la caricaturesca configuración que el modernismo iba tomando a manos de una crítica incomprensiva y a menudo hostil, sobre todo en España, donde costaba trabajo aceptar que la orientación de las literaturas hispánicas no se fijara desde las redacciones y los cafés de Madrid.

Lo que quiso hacer Machado en *Soledades* lo dejó dicho en una nota de 1914: «*contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana»: es decir, abolir lo anecdótico, que por ser «literatura» se contraponía a la poesía. Es un programa y, además, lo parece. Machado precisó todavía más: «se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial». La pretensión de temporalizar la lírica podía realizarse, como enseña Juan de Mairena, con recursos que puede utilizar y con frecuencia utiliza el poeta al escribir poesía: «cantidad, medida, acentuación, pausa, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales» (6). Se trataba sobre todo de eliminar los conceptos y las imágenes conceptuales para que el poema se convirtiera en puro canto, basado en intuiciones y no en razonamientos.

Este retorno a lo natural puro, al canto por el amor del canto mismo, impuso los recursos de composición que hace un momento recordé. Si Machado defiende la rima es por razones semejantes a las que Richards esgrimiría lustros más tarde (en *Principles of Literary Criticism,* 1925): por como, gracias a ella, se cumplen expectativas, siquiera el poeta piense más en la sensación y el crítico más en el sonido que la suscita o la acompaña. Si practica las formas oblicuas de expresión es por necesitarlas para expresar algo de otra manera indecible; son medios de soslayar limitaciones del habla y de facilitar una nueva percepción de las cosas.

Y el deseo de volver al puro canto impuso a *Soledades* la carga simbólica con que se ofreció al lector. Condenar el simbolismo de Machado como producto epocal, pronto trasnochado y hoy inadmisible

---

(5) Puede verse en: «Obras, Poesía y Prosa». Buenos Aires: Losada, 1954, p. 712.
(6) «El arte poética de Juan de Mairena», Ibídem, 315.

por irrelevante (y tal cosa se sugirió y hasta se afirmó no hace mucho), no es sólo muestra de ahistoricismo, sino de algo más grave: de poco feliz comprensión del fenómeno poético en general y del fenómeno Machado en particular. Sin repetir lo que ya he dicho en otras partes, tampoco puedo callar el hecho obvio de que la poesía machadiana hace uso constante de símbolos y de imágenes simbólicas. Dejé afirmada esta opinión cuando titulé un librillo mío, años atrás, *Las secretas galerías de Antonio Machado,* pues estas galerías o laberintos (como tales indistintamente se ofrecen) no son sino formas simbólicas de presentar el ser y el vivir del alma, de hacer visible esa intimidad que el poeta quería mostrar en sus sinuosidades, altos y bajos, contradicciones y persistencias. La imagen, a fuerza de prolongada, se convierte en uno de los símbolos centrales de la obra, expresando con rigor las intuiciones del creador.

El poema es una experiencia, una creación que constituye una experiencia y los textos de Machado prueban la verdad de esta afirmación. En uno de los no incorporados a *Soledades,* el dedicado a Juan Ramón y titulado «Los jardines del poeta», constituye al poeta en jardinero de jardines diversos y para sugerir la variedad acude a un recurso sencillo y eficaz: incluir en el poema versos reminiscentes de los de otros poetas: «apenas soy aquel que ayer soñaba», «y en todo el aire sólo el agua suena». Se cita por alusión y en forma que únicamente advertirá la resonancia y su sentido quien esté familiarizado con los poetas dilectos del homenajeante y del homenajeado. Así el homenaje se enriquece y la multiplicidad de las voces convocadas para crear la experiencia sugieren la variedad de cuerdas de las «dulces liras» que en el mágico jardín se dejan oír.

La ambición del poeta es notoriamente excesiva si no imposible: que el visionario logre expresar la angustia, no ya personal, sino metafísica, de ser hombre. Pues las modulaciones tonales de *Soledades* concurren a la realización de un proyecto de hacerse en el poema, de contemplarse y descubrirse en el poema, espejo de sentimientos oscuros que la palabra crea casi antes de que el cerebro sea capaz de pensarlos. El tono revela el sentimiento y determina la figura.

No puedo imaginar al Machado de los primeros años del siglo más que como poeta muy consciente de lo que hacía y de como lo hacía. En una carta que creo es de 1903, le decía a Juan Ramón Jiménez: «Háseme ocurrido un poemita que me preocupa mucho y que, no bien terminado, iré a leérselo»; y en otra algo posterior añadía: «No es la forma externa lo que a mí me preocupa, sino la estructura interna» (7).

---

(7) «Relaciones», pp. 36 y 37.

Conviene destacar el verbo: «me preocupa», utilizado para referirse a su trabajo, a los problemas de oficio, que los genios de baratillo creen cosa de poca monta, pero que para los practicantes son fundamentales. Anteponer la estructura interna a la externa es preferencia natural en quien se interesaba en acordar intuición e imagen sin concesión ni a lo conceptual ni a lo superpuesto. Forma interna es equilibrio, armonía natural, mientras que si hablamos de lo externo parece como si apuntáramos a la ortopedia, a lo impuesto desde fuera, como un molde sobre materia blanda. Las correcciones que Machado hizo en sus poemas primerizos tienden a la personalización y a la progresiva eliminación de los elementos de época, sobre todo en vocabulario.

En alguno de los primeros poemas hay convencionalismo de expresión que a distancia debió antojársele ajeno y por ajeno falso, como a Juan Ramón Jiménez iban a parecérselo los poemas de *Ninfeas* y *Almas de violeta,* libros que condenó e intentó suprimir. Pero con raras excepciones, aun en esos versos juveniles empiezan a cuajar otras cosas. Aun en el poema dedicado a *Ninfeas,* donde, si no me equivoco, la intención de Machado era escribir como Juan Ramón, para duplicar y corroborar el gesto de admiración implícito en la dedicatoria (adelantándose así a lo hecho por Rubén Darío en la «Oración» que años más tarde éste había de dedicarle), están ya los «mágicos lagos», metáfora equivalente, en otro contexto, a las galerías y los laberintos en que luego se perdería, para encontrarse mejor.

Y por tratarse de equivalencias adecuadas a los contextos líricos podemos ver cómo la obra machadiana adelanta en profundidad y no horizontalmente. Pues los lagos iniciales, por mágicos que sean, son visibles y reflejan flores y luces y brumas, calificadas con adjetivos insólitos («tristes jardines», «enfermos jazmines») o harto convencionales («blanca quimera»), mientras galerías y laberintos corren, como ya dije, en las cavidades del ser, entre las sombras del inconsciente, y expresan con precisa plasticidad la nueva dimensión en donde cristalizan las intuiciones. Dicho en otros términos, los paisajes de Machado, como los de Unamuno y los de Jiménez, serán siempre «paisajes del alma».

Siendo *Soledades* libro tan sencillo y claro, no deja de presentar dificultades que en parte son consecuencia de esa misma sencillez. En principio parece un libro sin problemas, pero cuando nos acercamos a él con verdadero afán de entender empezamos a sospechar que la primera impresión solamente fue eso, una impresión. Surgen preguntas y las respuestas no son tan fáciles y tan inequívocas como las desearíamos; se plantean cuestiones porque Antonio Machado hizo su entrada en la literatura con una obra a la vez muy personal y muy de su

tiempo. El modernismo es suyo «en él», como Rubén Darío deseaba, pero es modernismo en su más alto y puro acento: el simbolismo.

Por causas que no alcanzo a comprender, se ha venido soslayando, cuando no relegando al limbo de los olvidados tanteos este decisivo fermento de la poesía machadiana, concediéndose a lo sumo que su simbolismo fue una etapa, quizá un extravío, en el curso de una evolución cuya tendencia más visible y elogiable sería la de abandonar las formas simbólicas por un castellanismo o casticismo «noventayochista». Al actuar así —se sugiere— se acercó Machado a la realidad, se empapó de lo suyo, y al parque viejo del estereotipo modernista le sucedió el campo de Castilla, tierra que, como todos sabemos, es ancha, abierta y sufrida.

El deseo de relegar a segundo término la poesía juvenil ha influido en la omisión o semi-voluntario olvido de un hecho significativo: Machado, gran amigo de Antonio de Zayas, introductor al español de Heredia (él tradujo *Los Trofeos),* tuvo las renovaciones parnasiana y simbolista, que en el mundo hispánico, y no sólo en la Península, se dejaron sentir vigorosamente.

Más aún: las dos primeras estancias de Machado en París apenas han atraído la atención de sus biógrafos, como si el hecho de vivir, como allí vivió, en relación con escritores famosos empapándose de un ambiente en donde el simbolismo seguía vigente, fuera un dato sin trascendencia. Parnasianismo y simbolismo aparecen en *Soledades* y, a decir verdad, nunca desaparecieron de su poesía, especialmente el segundo, que en los poemas de Abel Martín, treinta años después, se declara en el jardín cerrado donde sueña a Guiomar: espacio equivalente al del parque viejo.

Por varias razones, sobre todo por la mala prensa que en este siglo tuvo cuanto supuso refinamiento formal, el calificativo «parnasiano» se consideró denigrante, olvidándose que ninguno sería más adecuado para describir «Bateau ivre», de Rimbaud, padre de la poesía francesa moderna, y algunos de los poemas más hermosos de Antonio y de Manuel Machado. De ellos puede decirse, como de Rimbaud, que el parnasianismo jamás les obligó a sacrificar nada a la expresión llamada «marmórea». El deseo de alcanzar la belleza formal se corresponde, si acaso no es lo mismo, con el propósito de expresar con cabal exactitud lo que el poeta necesita decir. La poesía contemporánea se ha disociado activamente del parnasianismo, pero condenarlo en poemas como «La tarde en el jardín» sería, sobre anacrónico, negarse a entender la estética modernista en una de sus vertientes.

Leyendo a Machado hoy, leyendo *Soledades* en estos turbios años setenta, se advierte que la sencillez y la rigurosa claridad de su palabra

poética son tanto más admirables cuanto al comenzar el siglo se movía lúcidamente por el camino que no tardando desembocaría en las galerías donde su voz alcanzó una opacidad deliberadamente hostil al brillo en que se complacieron antes y después que él Salvador Rueda y Francisco Villaespesa. Siguiendo su camino, el trazado en los diecisiete poemas que constituyen la parte del volumen titulada precisamente «Del camino», se instaló el poeta en los espacios del tiempo, y escuchó voces extrañas y para él familiares, procedentes del sueño y de la noche. En su palabra, tan renuente al alarde verbal, resuenan esas voces y le dan consistencia singular, un definido tinte de misterio accesible, de invitación al conocimiento de lo que en modo alguno se anuncia estridente, y menos horrible. Si una mano se tiende es para guiarle, no para herirle; si hay fieras en la sombra, estarán enjauladas. Quizá pudiéramos anticipar un adjetivo para los enigmas, un adjetivo acaso insólito en la descripción habitual de estas sombras, pero familiar para el lector machadiano: sus enigmas son melancólicos, porque en sus sueños —ya duerma o sueñe, caminante en los crepúsculos— está siempre presente la nostalgia de quien se siente pascalianamente «obscuro rincón que piensa».

La estructura del librito parece darnos a entender que Machado quería situar los poemas del ensueño entre las exaltaciones de la nostalgia y completarlo con una disonancia adrede. Recordemos los subtítulos de las cuatro partes de *Soledades:* Desolaciones y monotonías; Del camino; Salmodias de abril, y Humorismos. La agrupación tiene sentido, como lo tiene el hecho de que los dos poemas finales, «La muerte» y «Glosa» disuenen en la disonancia, dando a la obra un final lógico con el recuerdo de la muerte como última instancia de la soledad, de la monotonía, del ensueño y de la vida misma.

Mientras escribía los poemas de *Soledades* (algunos, probablemente, en París) Machado leía poetas franceses y poetas de lengua española que dejaron huella en su obra, Rafael Ferrer ha estudiado la influencia de Verlaine en dos páginas de este libro, influencia que va más allá de la que puede revelarse en una coincidencia verbal, en la elección de un tema. Juan Ramón Jiménez me dijo en 1953 que Machado, como él mismo, sabía de memoria las poesías de Verlaine incluidas en *Choix de poemes;* siendo así, no puede sorprender que sea sobre todo en el tono donde se refleje mejor esa influencia. Creo que a eso responde la observación de Dámaso Alonso de que «el descubrimiento del valor de monótono y monotonía viene de Francia, de Verlaine» (8). Verlaine y Baudelaire son dos de los patrones que

(8) «Poetas españoles contemporáneos», p. 154.

Machado reverenciaba en su juventud. En *Soledades,* el desencanto y la sensación de que la muerte está siempre a nuestro lado proceden de Baudelaire. Tema tentador el de las conexiones entre estos poetas, tan diferentes y tan de una misma familia; tema tentador, pero su estudio exigiría desarrollos aquí inoportunos. Quédese intacto para otra ocasión (9).

RICARDO GULLON

Dep. of Romance Languages
The University of Chicago
CHICAGO, Ill. (USA)

---

(9) Véase Bernard Sesé: «Résonance baudelairienne dans la poésie d'A. M.». «Les langues neo-latines», núm. 203, 1972.