IDEAS RECURRENTES EN ANTONIO MACHADO

Domingo Yndurain

Ediciones Turner

IDEAS RECURRENTES
EN
ANTONIO MACHADO
(1898-1907)

DOMINGO YNDURAIN

IDEAS RECURRENTES EN ANTONIO MACHADO (1898-1907)

Prólogo de Aurora de Albornoz

EDICIONES TURNER
MADRID

© Domingo Ynduráin
© De la edición en lengua española:
EDICIONES TURNER, S. A.
Génova, 3. Madrid-4
ISBN: 84-85137-23-X
Depósito legal: M. 36.266-1975
Reservados todos los derechos que marca la ley

Primera edición, noviembre 1975

Diseño de la cubierta: Diego Lara
Tirada de la cubierta: Royper, S. A.

Composición e impresión:
Closas-Orcoyen, S. L. Martínez Paje, 5. Madrid-29
Encuadernación: F. A. E., S. A. Torrejón de Ardoz, Madrid
Papel fabricado por Torras Hostench

PROLOGO

Contamos hoy con numerosos estudios en torno a la obra de Antonio Machado: ello no significa que todo esté dicho; creo que, por el contrario, aún resta mucho por decir.

El trabajo que hoy ofrece Domingo Ynduráin —editor de los cuadernos inéditos «Los Complementarios» (1)*— se centra en la poesía del primer Machado —o, si se quiere, del primer y segundo Machado—, en la poesía escrita desde los años finales del pasado siglo hasta los poemas que en 1907 vieron la luz bajo el título de* Soledades, galerías y otros poemas.

Varios críticos se habían ocupado ya de examinar —al menos parcialmente— la evolución poética visible entre algunos poemas recogidos en el volumen titulado Soledades *—publicado en 1903— y la nueva versión de los mismos, cuando su autor los recoge en el libro de 1907. Esos estudios vienen a mostrar, con toda claridad, cómo el poeta —que, inexplicablemente, declaró en varias ocasiones que no*

(1) Ediciones «Taurus», Madrid, 1972.

corregía nunca un poema una vez publicado— fue, por el contrario, un exigente crítico de sí mismo; un creador consciente, que sabe bien que la obra de arte no se hace sólo con sentimientos, sino —y sobre todo— con un lenguaje. *Lo que Machado persigue al corregir una y otra vez gran parte de sus poemas, al desechar mucha de su poesía primera, al transformar una serie de imágenes —que pueden ser otros tantos tópicos epocales— en símbolos expresivos de su forma personal de ver el mundo..., lo que Machado persigue —decía— es crear un lenguaje, su lenguaje, el que revela su auténtico yo. Y creo que en esto podemos ver en Machado un espíritu* modernista *—utilizando ahora el término en el sentido amplio que le dieron Juan Ramón Jiménez y otros teóricos—; o, si se prefiere, al artista del siglo XX, consciente siempre de que una nueva realidad precisa, necesariamente, nuevas vías para ser expresada.*

Quizá estas últimas afirmaciones no extrañarían a nadie si me estuviese refiriendo a un Juan Ramón Jiménez, a un Vicente Huidobro, a cualquiera de los grandes creadores de la generación poética de 1927, a cualquiera de los narradores latinoamericanos de las últimas promociones... Extrañará, en cambio, al lector la emisión de estos juicios aplicados a un poeta al que suele considerarse muy tradicional, muy —en cierto modo— siglo XIX y —gran error— muy preocupado por el contenido y despreocupado por la forma de expresarlo. Sin embargo, una reflexión en torno a la trayectoria literaria de Antonio Machado, desde sus primeras prosas —firmadas

con seudónimo— hasta sus obras últimas —poesía y prosa de la guerra—, pasando por los primeros versos, de carácter muy subjetivo, por la poesía solidaria posterior, por la poesía y prosa de carácter metafísico, por la prosa crítico-irónica y magistralmente desconcertante de Juan de Mairena, *puede llevarnos a contemplar a un escritor en evolución permanente, que quiere, a toda costa, dejar constancia de esa evolución a través de la expresión.*

Podríamos decir que el estudio de Domingo Ynduráin intenta desentrañar el sentido profundo de la evolución que la poesía de Antonio Machado experimenta en unos pocos años: los que van de 1898 a 1907. Evolución estilística, que responde a una evolución vital.

Vital, *aunque Ynduráin deliberadamente huya de lo biográfico: de hecho, desde el comienzo de su estudio afirma que considera de «pésimo gusto, además de acientíficas, las averiguaciones sobre la vida privada de un individuo, aunque sea artista».*

De acuerdo con la tesis de Ynduráin, el período estudiado representa una etapa definitiva en la creación de Machado, ya que es éste, precisamente, el momento en que el poeta se va haciendo *—digámoslo así— su voz propia. Se va haciendo: es decir, va evolucionando, hasta encontrar su voz personal. En los primeros poemas de este período hallamos una serie de elementos que —en general, y siguiendo la tesis de Ynduráin— son comunes a toda una generación poética. A través de unos pocos años podemos observar cómo esos elementos van experimentando una transformación profunda. Cómo*

—pongamos por caso— una serie de sustantivos-clave —con frecuencia, tópicos epocales— desaparecen, o, por el contrario, cómo algunos otros permanecen, llenándose de un nuevo sentido; cómo la adjetivación de un primer momento —que puede estar hondamente afectada por una moda— varía; o —sobre todo— cómo una serie de imágenes dispersas —y, sin embargo, posibles portadoras de «un desequilibrio generador de movimiento»— van llenándose de contenido hasta transformarse en símbolos: símbolos cuyo sentido profundo sólo es posible captar si consideramos la obra machadiana en su conjunto.

Ynduráin, que ve a Machado como poeta en constante evolución, penetra pacientemente y con rigor científico en un momento del quehacer machadiano en el cual una poesía que lleva en sí, por un lado, una serie de contagios epocales, por otro, muchas vacilaciones juveniles —que pueden ser, sin embargo, otros tantos impulsos creadores—, se transforma en poesía madura, cargada de «un valor íntimo», entendiendo por íntimo *«un sentido o un valor que depende del contexto y que es, en consecuencia, distinto del sentido objetivo general».*

Para llevar a cabo la investigación, el autor ha ordenado ideas recurrentes o palabras recurrentes. Estudia, así, la idea de niñez, de juventud o de tiempo pasado —visto en formas diversas—. O bien, estudia una serie de palabras-tema que conllevan ciertas ideas-clave: así, el camino *—y* el caminar—; el muro, *o lo que un muro —o límite— sugiere;* la ciudad, *con su significado, sugerencias y*

elementos que son parte de ella: balcón, calle, plaza...; *o* el espejo *—y lo que el espejo significa en la poética machadiana—, etc. Ha seguido cuidadosamente la evolución cronológica de estas ideas o palabras recurrente, a través de los nueve años —1898-1907— que abarca el período. Las conclusiones a que llega me parecen convincentes. Queda muy claro, por ejemplo, por qué el Machado de los últimos años del período rechaza algunas palabras-clave del primer momento, o el porqué de algunas sustituciones. Como ejemplo de palabras rechazadas, me parece muy bien elegido el término* hada, *muy frecuente en los poemas iniciales en lugar de* madre, *palabra ésta que va a aparecer, sin embargo, en los últimos; o la sustitución de algunas palabras un tanto literarias, que, poco a poco, van a dejar paso a un término equivalente más cotidiano: así,* la mañana *aparecerá con frecuencia donde antes estaba* el alba.

Los ejemplos que he citado aquí —no traídos al azar— son ilustrativos de una actitud: la tendencia a la búsqueda de una realidad más real, *punto éste que Ynduráin estudia bien y que es —de acuerdo con sus investigaciones— una de las notas más características que podemos percibir en el Machado de* Soledades, galerías y otros poemas, *libro considerado por muchos en extremo subjetivo. De hecho, piensa el autor que es justamente en ese momento cuando el poeta —que no ama el misterio en sí, como otros contemporáneos suyos, sino que se asoma al misterio para penetrar en él— comienza a* mirar al mundo. *Ynduráin sugiere que en un poema*

de 1907 («Y podrás conocerte, recordando / del pasado soñar los turbios lienzos, / en este día triste en que caminas / con los ojos abiertos.») puede estar el inicio de una nueva actitud de Machado ante el mundo. «Es la posición de 1907 —afirma el crítico— en contraste con la de 1901-1905, cuando andaba [Machado] con la atención vuelta hacia el interior, fabricando su propio camino y, literal y metafóricamente, con los ojos cerrados a la realidad.»

Sin embargo, cabe recordar que Machado nunca fue «un señorito que escribe versos» —utilizando términos suyos—, y que desde muy pronto se nos revela como un poeta «con su metafísica propia»; un poeta consciente, que reflexiona sobre la poesía o sobre la relación del artista con los otros hombres. En este sentido, son muy iluminadoras unas palabras escritas a propósito de Arias tristes, *de Juan Ramón Jiménez, en 1904: «De todos los cargos que se han hecho a la juventud soñadora, en cuyas filas aunque indigno milito, yo no recojo más que dos. Se nos ha llamado egoístas y soñolientos. Sobre esto he meditado mucho y siempre me he dicho: si tuvieran razón los que tal afirman, debiéramos confesarlo y corregirnos. Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo. Y he añadido: ¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante? Acaso entonces echáramos de menos en nuestros sueños muchas imágenes, y tal vez entonces com-*

prendiéramos que éstas eran los fantasmas de nuestro egoísmo, quizá de nuestros remordimientos.»

Este texto de 1904 presagia, sin duda, la actitud, la «posición», que Ynduráin observa en el poema —citado ya— de 1907. O en otros poemas aproximadamente contemporáneos: es decir, pertenecientes a la segunda etapa del período estudiado. Así como la llamada a mirar el mundo «con los ojos abiertos» o la sustitución de palabras que sugieren lo irreal por palabras sugeridoras de la realidad pueden ser vistos como síntomas de una evolución, hay otros rasgos igualmente sintomáticos: significativo es, por ejemplo, el que Machado, que comienza viendo las ciudades desde detrás de los cristales de algún balcón, se convierta posteriormente en paseante de la ciudad, en hombre que camina por la calle; significativo es, igualmente, que los espejos azogados, que en un cierto momento reproducían la imagen del poeta —que en forma narcisista se contemplaba en ellos una y otra vez—, vayan, poco a poco, desapareciendo y en su lugar aparezcan presencias humanas: es decir, el otro *o* los otros.

Después de 1907 —ya lo sabemos— emprende Machado la aventura de mirar al mundo, de fijar sus ojos en los otros; algunas veces, de hablar por esos otros. La aventura —ha escrito Domingo Ynduráin en otra ocasión— que consiste en ir «del sueño al trabajo, del interés propio al ajeno». Quizá la realiza con dolor. Para muchos críticos —entre los que me parece que se cuenta Ynduráin—, esa aventura se realiza con graves pérdidas, incluso la pérdida de su mejor poesía. Personalmente —y pensando

sobre todo en algunos poemas de los «cancioneros apócrifos» de Juan de Mairena y Abel Martín— estoy en desacuerdo con esa opinión... Pero no es éste el momento de hacer juicios personales, ni de referirnos a un Machado posterior al de la etapa aquí estudiada —muy bien estudiada— por Ynduráin. Etapa clave en la evolución de Machado, un poeta en evolución siempre.

AURORA DE ALBORNOZ

INTRODUCCION

Es arriesgado, y ya un tanto excesivo, insistir en la obra de Antonio Machado, especialmente en la poesía. Sin embargo, no creo que el tema esté agotado, ni mucho menos; tampoco pretendo agotarlo; trato, únicamente, de analizar algunos aspectos de *Soledades, galerías y otros poemas* y proponer un tipo de penetración crítica.

El origen remoto de mi intento es la necesidad personal de justificar, en el texto, la disparidad de juicios y apreciaciones críticas que la obra de Antonio Machado ha provocado —incluida la utilización extraliteraria—, en contraste con la valoración casi unánime de su poesía. La explicación causal de los diferentes efectos producidos por un mismo fenómeno —la lectura del texto— sería uno de los fines de este estudio. En efecto, creo que una faceta de la poesía machadiana permite entender lo justificado y coherente de las distintas interpretaciones críticas y de las enfrentadas utilizaciones no literarias; al mismo tiempo, la existencia y naturaleza de dicha utilización es un punto de partida y un

indicio. Rechazar la manipulación no literaria es no aceptar los datos del problema, en ningún caso resolverlo. Como siempre, la comprensión receptiva de los no profesionales es un dato con el que hay que contar inexcusablemente.

Aunque no me ocupe de ella en lo sucesivo, me parece imprescindible analizar, para rechazarla, la extendida opinión según la cual la poesía de Machado se produce como por casualidad. Es lo que sostiene, por ejemplo, uno de los mejores poetas y críticos de los últimos años, me refiero a Luis Cernuda, cuando escribe: «sospecho que Machado apenas debió leer a Calderón, y precisamente la muestra que da de su poesía, el soneto citado [«Estas que fueron pompa y alegría»], es la única que se encuentra en la tan lamentable como difundida colección *Las Cien Mejores Poesías Líricas,* compilada por Menéndez Pelayo» (1), o cuando se asombra. «Que Machado no mencione a Garcilaso y en cambio se extasie ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y

(1) *Estudios sobre poesía española contemporánea,* Madrid, 1957, p. 116. Independientemente de que este juicio me parezca cuando menos excesivo, la crítica que Cernuda hace a la poesía de Machado me parece excelente. Es raro, de todas formas, que no le haya hecho ser más cauto, por ejemplo, la semejanza entre este diálogo: «La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero. *Agamenón.*— Conforme. *El porquero.*— No me convence.» (*Juan de Mairena,* Madrid, 1936, p. 5), con los versos de Calderón: «La razón es siempre razón / dicha de cualquier sujeto; / y pues no está en quien la dice / la estimación, sino en serlo» (*La serpiente de metal,* II), o: «Verdades ciertas, / no se atiende a quien las dice / sólo a que lo son se atiende» (*La devoción de la misa,* III).

sensatas» (2). Una somera lectura de *Los Complementarios* echa por tierra la suposición de que don Antonio se guiara por el centón de Menéndez Pelayo; en el cuaderno se reproducen composiciones de Fray Luis, Salinas, Horozco, Camoens, etc. Si esto no fuera suficiente, habría que acudir a las influencias rastreables en su obra para ver que las poesías no son sólo producto de la intuición y el instinto; podría señalarse, por ejemplo, la de Unamuno, estudiada por Aurora de Albornoz (3), las de Rosalía de Castro y Bécquer, por Lapesa (4); la de Zorrilla, todavía por estudiar (5); la de Quevedo, sobre la que prepara un libro Pilar Palomo (6), etc. Entre las extranjeras se pueden notar

---

(2) *Op. cit.*, p. 110.

(3) En *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, 1968.

(4) «Bécquer, Rosalía y Machado», *Insula*, IX, núms. 100-101, abril, 1954; recogido después, junto con otros artículos, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967.

(5) Sirvan de muestra, entre otros muchos, estos versos de Zorrilla: «Pasaron los ardientes / calores del verano: / del álamo las hojas amarillean ya» («Flor-del-Alba», cap. VII, *O. C.*, edición de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1943, *tomo* I, p. 951); o bien: «Septiembre empieza: / pasaron / del estío los calores; / árboles, / yerbas y flores / empiezan a amarillear, / no hay ya planta en cuyos tallos / apunte nuevo retoño, / y empieza el viento de otoño / por las tardes a soplar» (*Fin de tres mujeres*, cap. V, *Ed. cit.*, t. I, p. 1583); también: «Son las tres de la tarde, julio, Castilla. / El sol no alumbra, que arde; ciega, no brilla. / La luz es una llama que abrasa el cielo: ni una brisa una rama mueve en el suelo. / Desde el hombre a la mosca todo se enerva: / la culebra se enrosca bajo la yerba; / ...» («La siesta», *Ed. cit.*, t. II, p. 25).

(6) En *A. Machado, Poesía, Estudio, notas y comentarios de texto*, Madrid, 1971, pp. 72 y ss.; en la nota 168 recuerda la coincidencia, señalada por Zubiría, entre el poema XXI de *Soledades* y el soneto número 3 de los *Poemas metafísicos*, de Quevedo (p. 5 de ed. de Blecua, *O. C.*, t. I, Barcelona, 1968). Por

las señaladas por Ribbans (7) y José María Aguirre (8), etc.

En el mismo sentido, y con la misma intención que la anterior, circula la especie de la falta de formación filosófica de Machado; tiene su origen en una historieta banal, todo lo irrelevante en este sentido que puede ser el examen de un alumno libre (8 bis). Sin embargo, no parece compartir esa opinión Eugenio Frutos (9), por ejemplo; y si la filosofía se hace sobre la realidad, tampoco Cernu-

---

su parte, Gregorio Salvador cita estos versos de Quevedo: «...donde envío / mi vida oscura, pobre y turbio río / que negro mar en altas hondas bebe», y los relaciones con nuestro poeta: «El agua en sombra pasaba tan melancólicamente / bajo los arcos del puente, / ...» (XIII, pp. 238-240); en «Cuarto tiempo de una metáfora», *Homenaje al Prof. Alarcos*, Valladolid, 1966, t. II. Quizá las conexiones sean más estrechas con otro poema de Machado: «La vida baja como un ancho río, / y cuando llega al mar, alto navío / va con cieno verdoso y turbias heces. / ...» (CLXV, III, p. 289). No es difícil ampliar las semejanzas, por ejemplo la de estos versos de Quevedo: «Huye sin percibirse, lento, el día, / y la hora secreta y recatada / con silencio se acerca, y despreciada, / lleva tras sí la edad lozana mía. / La vida nueva, que en niñez ardía, / la juventud robusta y engañada, / en el postrer invierno sepultada, / yace entre negra sombra y nieve fría. / No sentí resbalar, mudos, los años; hoy los lloro pasados, y los veo / riendo de mis lágrimas y daños. / Mi penitencia deba a mi deseo, / pues me deben la vida mis engaños, / y espero el mal que paso, y no lo creo» (Poemas metafísicos, núm. 6, Ed. Blecua cit.).

(7) «La influencia de Verlaine en A. Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 91-92, 1957, pp. 180-201.

(8) *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, 1973.

(8 bis) Lo cuenta D. Alonso en *Cuatro poetas españoles*, Madrid, 1962, p. 176.

(9) «La esencial heterogeneidad del ser en Antonio Machado», *Revista de Filosofía*, XVIII, núms. 69-70, 1959, pp. 271-292; «El primer Bergson de Antonio Machado», *Id.*, XIX, núms. 73-74, 1960, pp. 117-8; «La dialéctica de los sentimientos y los conceptos en A. M.», *Cuadernos de Filosofía y Letras*, núm. 59, Zaragoza, 1967.

da: «En dichas notas [Juan de Mairena] hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época; si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretendía diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cuál de los dos veía mejor y más claro» (10).

Creo, en consecuencia, que la poesía de don Antonio no se ofrece como un producto ingenuo y puramente intuitivo; por el contrario, el componente reflexivo y crítico me parece fundamental, de tal manera que la eliminación de dicho factor lleva, inevitablemente, a la deformación crítica. Naturalmente, la conceptualización no está explícita, pero sólo su influencia, tomada como principio causativo, permite una interpretación coherente de la obra: en la obra se dan los resultados del proceso que permite deducir la naturaleza del fenómeno.

Con esto llegamos a otro de los aspectos controvertidos, opuesto al que acabamos de ver; me refiero a la relación del poeta y su obra con la realidad social de su tiempo. Los que la niegan en *Soledades, galerías y otros poemas,* tienen toda la razón, al menos si por realidad se entiende la realidad material, la estructura, no la ideología, como veremos. En este sentido, me parece un punto de partida falso colocarle a Machado el apéndice que Luis de Tapia se colocaba solo: poeta del pueblo. A mi entender, no hay nada en Machado de poeta

(10) *Op. cit.*, p. 106.

social (11); se podría hablar de una poesía (socialmente) comprometida en la última época, la que justifica la edición de Marrast (12) o la inclusión en el tomo I del *Romancero de la resistencia española* (13). Lo que no se puede decir, ni en esos casos, es que su obra —prosa o verso— sea un alegato político en favor de una doctrina determinada. En el mismo plano nos encontramos con la denuncia —si denuncia es— de que nuestro poeta era institucionista y masón (14); ésta es cuestión más espinosa porque, en efecto, se pueden encontrar rasgos institucionistas en la obra, aunque no haya una defensa o elogio directo de la Institución (15), sí vemos un tono, una sensibilidad. En cuanto a la masonería, creo que nunca se hubiera descubierto analizando sus escritos; tampoco, después de descubrirlo, nadie ha señalado, que yo sepa, símbolos masónicos, aunque los hay; baste como muestra la referencia al *huevo universal*, a Cristo y Sócrates midiendo con compás, el *Gran Cero*, etc.; incluso

---

(11) Que en *Campos de Castilla* o en escritos posteriores se puedan encontrar algunas poesías circunstanciadas no invalida la apreciación de conjunto.

(12) R. Marrast y R. Martínez-López, *Prosas y poesías olvidadas*, París, 1964.

(13) Milán, Feltrinelli, 1960.

(14) Vid. Joaquín Casalduero, «Machado, poeta institucionista y masón», *La Torre*, enero-junio 1964, pp. 99-110.

(15) Que yo recuerde, hay dos referencias directas a la masonería en la obra de Machado, una los versos «Aunque me llaman hereje y masón...», la otra en los «Recuerdos de fiebre, sueño y duermevela», de *Los Complementarios;* ninguno de los dos casos autoriza, a mi parecer, una interpretación realística y personal. De la institución recuerdo la poesía a Giner y alguna nota suelta, no literaria, en el mismo cuaderno citado.

el tema del espejo se podría explicar así (16). Es tema interesante que necesitaría un estudio serio, realizado por alguien que pudiera o supiera informarse con un mínimo de objetividad y rigor sobre la masonería, esto es, por alguien que se encontrara en algún lugar donde la venerable sociedad no fuera sometida a una sistemática deformación falseadora.

Estas consideraciones bastarán, supongo, para mostrar que la obra que nos ocupa no es tan instintiva ni tan ingenua como se ha dicho. Tampoco parece «comprometida», en un sentido concreto. Don Antonio nunca entendió de economía ni aceptó el puesto privilegiado que Marx le concede en las relaciones sociales, en la marcha de la historia; la realidad concreta y material no es el centro de sus preocupaciones. Quizá se trate de un problema mal planteado. Si en lugar de tomar la parte por el todo, de buscar etiquetas políticas —y no pasar

---

(16) Es notable la coincidencia del planteamiento machadiano con este rito masónico: «Au 2e Degré du Rite Rectifié, les deux Surveillants conduisent le Frère apprenti devant un miroir caché par un rideau, audessus duquel s'inscrivent les mots: *"Si tu as un vrai désir, du courage et de l'intelligence, écarte ce rideau, et tu apprendras à te connaître."* Lorsqu'il a tiré le rideau, le 1er Surveillant lui dit: *"Voyez-vous donc tel que vous êtes!"* Suit une explication ésotérique.» (Alec Mellor, *Dictionnaire de la FrancMaçonnerie et des Franc-Maçons*, París, 1971). Hay otras explicaciones posibles, por ejemplo, la utilización del espejo en los siglos XVI y XVII como símbolo de lo efímero, por ejemplo en Shakespeare, *Ricardo* II, Iv, I o en el soneto LXXVII; no hay que olvidar que Machado copia los sonetos CXXVII, CXXXII y CXXXVIII (*Los Complementarios*, páginas 143-4 de la transcripción). No obstante, Machado no utiliza el espejo como símbolo de lo transitorio, sino del conocimiento, del *yo* y del *tú*, o el *otro*, con toda la complicación de tratar de ver en el *otro* a un *yo*, y en el *yo* al *otro*, cruzado con el tema de los ojos, etc.

de ellas— se acudiera a planteamientos más amplio e incluyentes, es posible que se llegara a algú resultado válido. A mi entender, lo característicc en este sentido, de la poesía de Machado no es l posición ideológica, sino su actitud ante la ideolc gía, pues la convierte, de norma, en objeto de l actividad intelectual. En una época en que, litera ria y políticamente, priva el misterio, la vivencia, el símbolo como realidad inanalizable, válida en sí misma, Machado nos ofrece un ejemplo de talante reflexivo y analítico: acepta los símbolos al uso, pero no para jugar o recrearse en ellos, sino para descubrir lo que ocultan: antes de asumirlos es necesario penetrarlos. Como vemos, la relación con el simbolismo —modernista o no— es muy espe cial. Nuestro aprendiz de poeta destruye analítica mente las bases de partida, quema las naves, con un rigor tal, que se queda sin ellas, condenado a vivir en la tierra de la prosa, perdidos para siempre esos mares de Dios.

Para mí, en el conflicto y tensión entre atrac ción y renuncia reside lo más original y valioso de Machado. Para comprobar la consciencia con que realiza el análisis y acepta los resultados no hay más que acudir a las prosas, los prólogos en especial; son textos tan conocidos que no creo ne cesario citarlos, aparecen inmediatamente en la me moria de cualquier conocedor de la obra.

Respecto al irracionalismo imperante, la renunci a la consolación simbolista posee un significado ideológico indudable y, en consecuencia, una fun ción desmitificadora, que no han dejado de capta

los interesados. Pero la negación de una ideología no supone la afirmación de la contraria: Machado no está contra un irracionalismo, está contra todos los irracionalismos, base y punto de partida de cualquier totalitarismo dogmático. De aquí la dificultad para *utilizar* su obra. Lo que queda es, *mutatis mutandis,* la coincidencia entre la actitud de Machado frente a la poesía con las opciones científicas, intelectuales, ante la realidad.

Naturalmente, la actitud de Machado señalada arriba es el resultado de un proceso temporal; se impone, pues, una ordenación y un análisis cronológico de las poesías. Con objeto de hacer más asequible el campo de estudio y disponer de datos susceptibles de un tratamiento formal, que no dependa de la «impresión de lector», he dirigido mi atención a determinados temas y los he analizado por separado. Lo que al principio era un medio de penetración, puramente metodológico y, en consecuencia, fruto de una idealización arbitraria, se reveló después como una división funcional y efectiva. José María Aguirre hace una crítica interesante a este tipo de estudios: «Los símbolos machadianos forman una tupida red de hilos que se cruzan y recruzan, de tal manera que resulta imposible estudiarlos aislados. Cada símbolo es sólo explicable en función de los demás. No hay compartimentos estancos en la obra a considerar. Estrictamente hablando, no hay ni siquiera «temas». La lírica de Machado se ha creado en torno a una realidad emocional única, la cual, tal vez, podría definirse *a priori* como la padecida por la persona

de la misma en su fracaso ante «el otro» (17). Aceptando el planteamiento metafórico tenemos la existencia de hilos que, aunque efectivamente se crucen y recrucen, no dejan por ello de ser hilos que pueden ser aislados; con más o menos esfuerzo, esto es otra cuestión. Indudablemente, el dibujo que los hilos forman se integra con los otros en el conjunto del tapiz; pero no es menos cierto que el conjunto lo forman las partes, éstas no dejan de existir porque se integren en una unidad superior: si cada símbolo sólo es explicable en función de los demás, lo primero, e inexcusable, será averiguar cuál es uno y cuáles los demás, y cómo funcionan. La existencia de «temas» es innegable desde el momento en que hay recurrencias formales y significativas; hay, incluso, poesías en las que sólo aparece un tema, lo que no implica que el estudio de ese tema en esa poesía sea suficiente; muy al contrario, *Soledades* constituye, en mi opinión, un único y largo poema en el que los hilos-temas se cruzan, cambian de color, desaparecen. El sentido, o la impresión, del *poema* depende de la conjunción de todos los elementos presentes en él, sean símbolos, temas o formas métricas. Ahora bien, el efecto final del poema es uno, tiene un sentido (la emoción creadora no sé, no me interesa el problema); pero el efecto, porque lo es, resulta inanalizable objetivamente, no queda otro recurso que analizar la subjetividad del receptor, la «impresión» o sensaciones que produce la lectura: es volver a

(17) *Op. cit.*, p. 220.

la vieja pregunta, «¿qué le sugiere a usted esta poesía?». Frente a ese método subjetivo-impresionístico cabe la posibilidad de analizar objetivamente: aislar los componentes del poema, los que están en él, no en la subjetividad receptora. Para un tipo de análisis semejante es imprescindible la adopción de criterios formalizables: los componentes que, en distintas poesías, aparecen con la misma forma constituyen un tema, lo que no quiere decir que la misma forma tenga siempre el mismo sentido y valor; éste también es otro problema, que veremos a continuación. En cualquier caso, la esterilidad de un recuento no es prueba en contra del método, el fracaso puede ser debido al tema o a la interpretación: no basta contar para que los resultados aparezcan de manera espontánea.

La recurrencia de una forma indica un posible centro de interés, nada más. El sentido de la forma en cuestión depende tanto de su significación general como del contexto en que aparece, o de la misma reiteración. Es muy aleccionador ver cómo una misma forma cambia de sentido en contextos diferentes, no por el hecho en sí, que es sobradamente conocido, sino porque se puede analizar el mecanismo mediante el cual una determinada forma adquiere un sentido —simbólico o de otro tipo— desde el interior del texto considerado.

Dado que no dispongo de aparatos, me he visto obligado a reducir mi estudio a las poesías publicadas entre 1898 y 1907 *(Soledades)*, renunciando, salvo raras excepciones, a referencias de escritos posteriores. Dentro de los años señalados, he esco-

gido unos temas, de entre los infinitos posibles. El criterio para la elección de las ideas recurrentes lo verá quien leyere; en cualquier caso, parte de una pura impresión de frecuencias: si el trabajo estadístico de Ferdinando Rosselli *Contributio a una tematica generale della poesia di Antonio Machado* (18) fuera utilizable, hubiera contado con frecuencias y datos seguros; no siendo así, ofrezco lo que artesanalmente he podido hacer, con todas las limitaciones y riesgos que el recuento manual lleva consigo. Esperemos que alguien haga con la obra de Machado lo que Edward Sarmiento con la de Garcilaso, o De Kock con Unamuno y Ortega. Mientras, soy consciente de las numerosas ausencias, entre las que cabría destacar los campos semánticos formados por: *Cielo, sol, luna, estrellas, nubes, viento, polvo; Parque, árboles, naranjos, limones, flores; Copa, vaso, agua, vino; Dormir, sueño, silencio, sombra, luz;* las denominaciones como *borracho, melancólico, cansado, atónito,* etc., y las concordancias entre unos temas y otros. Quizá hubiera sido más rentable en algunos casos utilizar otras entradas, por ejemplo, y además de las citadas, la del *Diálogo con (fuente/noche/ella/...)*. No lo sé, y no podría saberlo hasta que lo llevara a cabo y pudiera comparar resultados. Dejo a quien

(18) Pisa, 1970. Para utilizar los recuentos, tendríamos, primero, que ponernos de acuerdo sobre lo que se entiende por poesía *Intimista, Poética, Filosófica,* etc.; a qué llaman poesía «senza elementi estranei» y cómo saben que lo son, cómo distinguen, entre «Paesaggio ricreato» y «Paesaggio ricordato», entre «temi secondari» y «temi primari». Y, en definitiva, cómo puede meter en un mismo saco porcentual la cantidad de criterios clasificatorios dispares que compara.

se sienta con ánimo para ello —y crea que merece la pena— el trabajo de completar los temas y extender el análisis a las obras posteriores. Con la idea de ofrecer una muestra de los resultados a que la ampliación cronológica podría llevar, incluyo, como segunda parte, el estudio dedicado a la *fuente*, el *río* y el *mar*. Es un viejo artículo interesante, en mi opinión, porque las conclusiones coinciden con las obtenidas por Segre en su estudio sobre la *fuente* (19), lo que acredita, quizá, la validez del método.

Para acabar, queda un problema, el más grave, a mi parecer: lo que se ofrece aquí es una evolución temporal —no la del texto—, evolución que si explica, quizá, la génesis de la obra, no hace otro tanto con la recepción, que es lo que importa. Sin embargo, se da el caso que entre 1898-1907 se da una progresión en la que son rarísimas las vueltas atrás simples, sin recuperación: cada nueva etapa incluye, modificándola, a la anterior. En un sistema tal, la ruptura de la ordenación genética puede producir saltos bruscos, progresiones aceleradas y repetidas, pero no la desaparición del esquema originario.

Sigo la excelente edición de Macrí (20); a ella va referida la numeración y ella me ha proporcionado la cronología.

---

(19) «Sistema y estructuras en las *Soledades* de A. Machado», *Crítica bajo control*, Barcelona, 1970, pp. 103-144.

(20) *Poesie, di Antonio Machado*, tercera edición, Milán, 1969.

Las advertencias con que empiezo no son puntos de partida, sino de llegada. Han surgido como resultado de la clasificación, análisis e interpretación de la obra de Antonio Machado. Sin embargo, me ha parecido conveniente dar las conclusiones ya al comienzo, no como coacción para el lector, sino como ayuda en la organización del análisis posterior: en ocasiones se hace tan particular que llega a atomizarse, perdiendo, supongo, coherencia y finalidad para quien no tenga —cómo el autor— la idea de conjunto presente.

De cualquier forma que esto sea, las consideraciones previas se mueven en un plano general —de afirmaciones generales—, lo suficientemente vagas como para no incidir de manera determinante en la recepción posterior del estudio, y como para poder ser consideradas como juicios impresionistas —intuitivos— y, en cuanto tales, susceptibles también de ser rechazados o aceptados *a priori*, intuitiva o impresionísticamente.

Me parece una necesidad general, especialmente marcada en los escritores del 98, enfrentarse a las obras considerándolas como conjuntos y como pro-

cesos. Las obras se producen en momentos temporales diferentes y, en consecuencia, presentan realizaciones diferentes en cada uno de ellos. Ahora bien, lo que me interesa destacar aquí, como característico de la obra escrita de Antonio Machado, es la progresión interna, las variaciones que aparecen en la forma de tratar y presentar determinados elementos, y las relaciones que se establecen entre los de distintas etapas: una vez presentes (creados) unos elementos, en una etapa del proceso temporal de escritura, pueden permanecer sin cambios, variar su función o desaparecer sin ser —o siendo— sustituidos por otros de naturaleza semejante o diversa. Es, precisamente, la relación que se establece entre las variaciones, o las presencias o ausencias, lo que me interesa aquí y ahora.

En este sentido, creo que la obra de Antonio Machado presenta determinados elementos —muy variados— en sus primeros textos; estos elementos, o formantes, no son valores absolutos, sino que, como formantes, presentan una problematicidad, un desequilibrio generador de movimiento, esto es, de cambio. Por supuesto, la problematicidad de los formantes poéticos no está explicitada en la obra en cada una de las etapas; tampoco la deduce el observador de la vida del autor; este observador considera de pésimo gusto, además de acientíficas, las averiguaciones sobre la vida privada de un individuo, aunque sea artista. En mi opinión, la problematicidad de la poesía del joven Machado se impone al crítico al analizar las obras posteriores, al comparar unas con otras. Como veremos.

La conclusión que se me ha impuesto después de estudiar la obra de don Antonio es que hay en ella una evolución: parece como si las primeras manifestaciones poéticas de Antonio Machado presentaran unos elementos cerrados y unívocos, sin más valor que el de referirse a una realidad; su manera de funcionar parece descriptiva, en el sentido de que están utilizados como signos lingüísticos que remiten a una realidad general, perfectamente definible conceptualmente por el diccionario y, culturalmente, por referencia a una escuela literaria: el Modernismo o el Simbolismo. Sin embargo, estos formantes van cargándose de un contenido y de un valor *íntimo,* que coinciden. Entiendo por *íntimo* un sentido o un valor que depende del contexto, y que es, en consecuencia, distinto del sentido objetivo general.

Por otra parte, estos formantes pasan, de funcionar como realidades periféricas, a ser centro y objeto del poema; de ser instrumentos para la creación de una unidad comunicativa —la del poema—, a ser espacio abierto o libre cuyo contenido es creado por el poema. La conversión del «medio» en «objeto» desemboca en la creación del valor *íntimo* del signo, definible sólo indirectamente por su relación con los otros formantes del poema. Esto es, el signo o imagen se hace símbolo.

Con la creación de los símbolos machadianos el problema se agudiza. El mismo impulso crítico, de investigación, que impulsa al formante utilizado como «medio» a convertirse en «objeto», continúa actuando. En una etapa posterior el símbolo es

sometido a observación y experimentación, cercado y estudiado de manera que no dudo en calificar de científica por el rigor. Los resultados de ese análisis, que es lo que nos va dando el poema (1) acaba por vaciar el símbolo. De esta manera el signo primitivo vuelve a su primitiva naturaleza, pero cargado de toda su historia (2). Quizá el valor más alto de todo este proceso sea, precisamente, el proceso mismo en cuanto comunica una experiencia única.

Por lo que antecede, no me parece posible estudiar directamente los símbolos en la obra de Machado. La posibilidad de señalar las formas simbólicas es algo que se adquiere *a posteriori*. Hay formantes que nunca se convertirán en símbolos, otros que desaparecen sin dejar rastro. Por ello, y con el fin de evitar la subjetividad impresionista que representan las conclusiones ya adelantadas, he elegido un procedimiento formal: la clasificación y ordenación cronológica de las ideas recurrentes, o de lo que puede ser considerado como tal: las palabras recurrentes.

El crítico posee, inevitablemente, una ideología —no necesariamente una falsa conciencia—, lingüística por lo menos, que le obliga, y le permite, organizar las palabras por algo más que la materia fónica. Como se trata de exponer el resultado de un análisis, organizaré el material alrededor de unos centros de interés. Estos centros son consecuencia del objetivo estudiado, no impuestos.

---

(1) Considero el conjunto de *Soledades, galerías...* como un poema compuesto por unidades menores: las poesías.

(2) No se da el proceso de análisis, pero sí los resultados, que forman, a su vez, un proceso de resultados.

TIEMPO

Una de las palabras más repetidas a lo largo de la obra de Machado es *tiempo*. No se puede caer en la ingenuidad de suponer que el tiempo sólo puede ser expresado mediante formas verbales o adverbios. Concretamente, el *paso del tiempo* es difícil que se base en formas verbales; en contrastes o alternancias, sí. A la hora de buscar «partes de la oración» con contenido temporal, en cuanto al sentido, resulta claro que el verbo no ofrece tal contenido; cuando lo hay es gramatical y depende del sintagma. Mucho más fructífero será considerar las «palabras» que expresan tiempo, y ver después lo que morfológica o sintáticamente son esas palabras; si fuera necesario hacerlo. Nada menos temporal que un sustantivo o que un adjetivo, pero *tiempo* es un sustantivo, y *temporal* un adjetivo. Creo que con esto queda liquidada la proposición que nos invita al paciente recuento de formas verbales.

Nos encontramos ahora con otro problema, más grave, quizá, que el anterior: la clasificación del

tiempo: Uno, no sabe si influido o determinado por su lengua, ha decidido clasificar así: 1) Tiempo pasado; 2) Paso del tiempo; 3) Tiempo futuro; 4) Nombres temporales sin referencia a 1, 2, 3. Es, como todo, discutible, pero creo que sirve para organizar *una realidad condicionada*, en definitiva, por los mismos imperativos lingüísticos que sufre el observador: la deformación del objeto y del instrumento de análisis coinciden.

NIÑEZ

La clasificación de un tiempo como pasado —frente al presente o al futuro— depende, claro está, de la posición temporal del observador. Por esto, haciendo gracia al lector de consideraciones acerca de la relación tiempo-movimiento-cambio, etc., he decidido, dada la edad estimable del lector, tomar la palabra *niño,* y afines, como expresión de tiempo pasado. De la misma forma, aunque quizá con intensidad menor, funciona la palabra *juventud,* pero su sentido habrá que precisarlo más adelante.

En *Soledades,* y hasta 1908, aparece unas 20 veces el tema de la niñez, con una polarización alrededor de 1903 y 1907, como corresponde a la producción —o datación— de poesía en esos mismos años.

La primera manifestación aparece en 1898 (VIII), es la poesía que comienza: «Yo escucho los cantos / de viejas cadencias, / que los niños cantan / cuando al coro juegan...» Como suele ocurrir en Machado, ya lo advertí arriba, la primera manifestación de los temas suele ser ya completa: aparece junto a la niñez un elemento también temporal y

contrastivo: *viejas* (cf. más abajo, *Tiempo pasado*); también la *historia confusa*, esto es, el tiempo pasado vacío de hechos; y algo que va a estar siempre presente en el tema, como resultado de la niñez o como efecto, y que, ahora, es una cualidad inherente a esa edad: la *pena*. Es de notar la separación clara entre observador *(Yo escucho)* y realidad percibida *(cantos de niños)*.

Una vez que aparece el niño produciendo un efecto de interés *(escucho)* y de sentimiento *(clara la pena)*, comienza el proceso de análisis, que se centra en averiguar las posibilidades que el objeto tiene. Inmediatamente, el texto remite al recuerdo de una impresión personal circunstanciada; es esto, quizá, lo que produce el valor de la fórmula *alegría/pena = interés*. Es el caso de 1898 ó 1903 (VII), en el que encontramos a la madre, la circunstancia familiar, asociadas a valoraciones positivas *(alegre, clara, buen, hierbabuena)*. Este es, normalmente, el segundo paso de todos los procesos: la aparición del recuerdo de algo que parece deseable. El *recuerdo* es algo pasado que se conserva de algún modo aunque se sepa que corresponde a una realidad pasada. Como el recuerdo es lo único disponible en el hoy, a él se acude, reproduciendo las sensaciones pasadas, esto es, recordándolas. Es lo que encontramos también en 1902 (XXX): «Algunos lienzos del recuerdo tienen / luz de jardín y soledad de campo; / la placidez del sueño / en el paisaje familiar soñado...», que nos ilustra sobre ese mecanismo de introspección, de eliminación de cualquier consideración exterior al recuerdo

mental (recordemos nosotros que el punto de partida —1898, VIII— es un hecho exterior y objetivo) en el que se sueñan los sueños: se reproduce una sensación en la que no se ven las cosas, sino sus impresiones: *luz de jardín, soledad de campo, placidez del sueño,* asociadas, como antes a la madre, al ambiente familiar ahora. La inactividad se da en los dos casos, es una percepción pasiva. En 1902 (XCIII):

Deletreos de armonía
que ensaya inexperta mano.
Hastío. Cacofonía
del sempiterno piano
que yo de niño escuchaba
soñando... no sé qué
con algo que no llegaba
todo lo que ya se fue,

se da también el mismo soñar en el recuerdo de la niñez; aquí la actitud pasiva se acentúa y aparece ya el análisis desde el presente: la sensación de la niñez es *hastío* y *monotonía en el ambiente familiar;* es explícito el paso del tiempo o la diferencia de tiempos, mediante la doble visión remotospectiva y prospectiva; pero ese tiempo está vacío, en ambas situaciones, de contenidos positivos reales. El sueño queda como actividad única, pues la revelación de la circunstancia, de lo percibido, se ha evidenciado como *monotonía* y sempiterno *hastío;* sensaciones ambas que, en adelante, no volverán a separarse de la consideración de la niñez,

ya recordada claramente. Hay, pues, una circunstancia exterior aburrida, pero queda la actividad del sueño, todavía oscura, no definida.

Y, en efecto, en 1903 aparecen las hadas; esto ocurre en LXV: «El hada más joven / me llevó en sus brazos / a la alegre fiesta / que en la plaza ardía...» No hay ninguna referencia directa a la infancia ni al sueño; sin embargo, el hecho de ser llevado en brazos supone ya la niñez (y la posible identificación hada-madre); el título de la poesía *(Sueño infantil)* es el reconocimiento, la identificación del hecho con una realidad circunstanciable. Parece ser el contenido de uno de esos sueños que no acaban de llegar; este sueño prospectivo apunta una realidad positiva: *hada, joven, sus brazos, alegre, fiesta, ardía...* Es lógico que en esta nueva introspección, limitada a la reproducción de una supuesta experiencia, desaparezca la oposición *niñez / tiempo presente*, oposición que había aparecido de manera violenta en la objetivación de la circunstancia.

Las hadas, como signo de niñez y relacionadas con el sueño, aparecen también en LXIX, donde es de notar el desdoblamiento de *tú* y la referencia al presente vacío; volvemos a encontrarlas en LXX, que continúa el desdoblamiento, *te*. Las hadas, en el fin de la vida y silenciosas, parece una desviación del tema de la infancia, comparado con el vacío actual y el posible futuro. Es muy característica en la poesía de Machado la figura que consiste en utilizar una misma palabra en contextos de pasado, presente y futuro. No hace falta señalar

el efecto temporal —de paso del tiempo— del procedimiento; sobre todo si se tiene en cuenta que la palabra sufre modificaciones en cada uno de los tres contextos, normalmente como presencia/ausencia.

En cualquier caso, tenemos los sueños con hadas —positivos— del primer ejemplo de 1903; y la constatación de que eso falta hoy, en los otros dos. La consecuencia es que se debe seguir en la misma dirección, explorando el sueño alegre de las hadas y el de la fiesta; de esta manera vuelve Machado a reproducir la experiencia en 1904, LXXXII:

El hada más hermosa ha sonreído.
La cuna casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en ruecas de marfil y plata,

donde la formulación inicial coincide con LXV. Es ésta la última referencia a las hadas, que desaparecen como palabra-tema. No obstante, todavía en 1905, LXXXVII, aparece la realidad infantil de manera muy próxima a la que veníamos viendo hasta ahora; mejor dicho, la realidad infantil es idéntica, lo que cambia es el marco en el que ésta aparece:

¡Galerías del alma... El alma niña!
... ...
¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
... ...
de nuestra madre. Y camina en sueños
por amor de la mano que nos lleva.

Tampoco esta madre-hada volverá a aparecer. Pero lo que me interesa señalar en esta poesía es la perspectiva otra vez distanciada; la sustitución de una realidad irreal por otra real (hada/madre) y el abandono del sueño que queda reducido a situación sin contenido, aunque placentera.

El valor atribuido al sueño de la niñez se desplaza y recae ahora sobre la niñez, no como estado, sino como punto de partida, como situación óptima *para-empezar-a,* para empezar a vivir (cf. VII). Notemos que si es la madre quien le lleva ahora caminando en sueños (para *caminar* y *hacer camino,* vid., abajo, *El camino),* antes era el hada quien le llevaba en sueños a una fiesta (LXV). Recordemos también que la consideración de la niñez en cuanto estado y valor prospectivo la hemos encontrado en LXIX, LXX y XVIII; coincide con ellas en el distanciamiento y en la eliminación de la primera persona del singular *(tú, te / nuestra madre);* pero la diferencia fundamental es que antes nos encontrábamos en un ambiente fantástico, ideal y falso *(hadas), que ahora es real y objetivo (mano de la madre)* (3).

Recapitulando lo anterior, tenemos: Una observación de la realidad exterior objetiva produce un sentimiento de tal naturaleza que conduce a la reflexión introspectiva. El objeto sometido a observación y análisis es la primera niñez, y, en cuan-

(3) Por otra parte, ahora no reside el valor en la realidad contemplada, sino en el efecto o sucesión del tiempo. Esto, naturalmente, es también expresión del paso del tiempo: en el texto y en la relación texto-lector.

to el niño no actúa ni percibe con claridad, sólo son percibidas sensaciones, en las que se mezcla realidad y sueño. Lo que al poeta le interesa se centra en esas sensaciones que, primero, aparecen mitificadas, falseadas, para acabar objetivadas en la madre. Al mismo tiempo, como proceso paralelo y consecuencia directa del que acabo de señalar, el valor ideal de la sensación soñada desaparece, sustituido por el vacío. La infancia ha perdido las creaciones proyectadas en ella desde el hoy idealizador y artístico *(hadas, ruecas de plata, fiesta que arde en la noche,* etc.). Queda la niñez como edad abierta a toda una vida: el futuro.

En los momentos de producción o reproducción de una realidad agradable tienen lugar *intermitencias* en las que el autor compara la situación «recordada» con la presente. Lo que supone siempre la actitud crítica del que no acepta sin más la pura pervivencia interior de ese mundo íntimo, sea real o fabricado.

Lo ofrecido por el texto es el resultado de los procesos analíticos, sus consecuencias o conclusiones, pero no el proceso, que el lector debe reconstruir por sí mismo. Mi interpretación, si no acertada, parece al menos coherente, como lo demuestra la evolución posterior de la palabra tema: a partir de 1905 no volverá nunca a aparecer el niño receptivo de sensaciones oscuras, de deseos y sueños prospectivos más o menos precisos. A partir de este momento, el niño, sin dejar de soñar (el sueño no es tanto del niño como del recuerdo del autor) comienza a percibir y a vivir, actúa. Naturalmente,

el corte no es total, permanecen en este nuevo contexto algunos de los rasgos que veíamos en las poesías anteriores: *sueño, ambiente familiar*, etc.

Como al principio, vuelve a repetirse ahora la descripción objetivada de niños, sin referencias a su identidad, ni al tiempo presente del autor, etcétera: la realidad presentada no guarda relación directa con ninguna otra. Son, también ahora, muchos niños, que continúan cantando, pero ya no están en la libertad de una plaza; es el texto de 1906, V, que dice:

Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales
... ...
Y todo un coro infantil
va cantando la lección...

La monotonía continúa, como en XVIII; no parece que el cambio haya traído nada nuevo. Esta aburrida y triste realidad no provoca reacción dentro de la misma poesía; sin embargo, en 1907, III, ya salen los niños, hay un

tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.
¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...

y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas (4).

Aquí sí hay novedad, y contraste con el mundo interno que es viejo y en sombra, muerto. La niñez se carga de connotaciones valiosas y vuelve a despertar una resonancia en el hoy del observador: algo de aquello continúa todavía. El tiempo pasado es presentado, explícitamente, como tal desde la distancia del hoy del poeta, esto es, la realidad en la recepción.

Y vamos otra vez en busca de los recuerdos personales, de esa alegría infantil que ha visto en otros y cree conservar en sí mismo. En el primer caso tenemos la descripción de lo que ocurría en la familia, la primera percepción es conceptual, pero todavía está entre brumas; se trata de un hecho real, aunque su imagen no sea todavía muy clara; seguimos en 1907, I, y, antes de dar el texto, advertiré que se trata de la propia infancia, no de la ajena, como ocurría en los casos anteriores:

Está en la sala familiar, sombría
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir...
... ...
En la tristeza del hogar golpea
el tic-tac del reloj.

(4) No será necesario señalar la temporalidad de la serie *ayer-todavía-viejas.*

A pesar del día claro, la realidad recordada no es positiva ni alegre; impresión reforzada por el ambiente *(sombría, tristeza)*. Pero este hecho es triste quizá porque está contemplado desde el presente. ¿Qué pasará con la niñez tal como era, con ese claro día alterado por el hoy? Sigue siendo lo mismo, como nos lo revela la poesía XLVIII:

¡Viejas moscas pertinaces
sobre mi calva infantil!
Moscas del primer hastío
en el salón familiar
las claras tardes de estío
en que yo empecé a soñar
... ...
escuela...

Así pues, el hastío continúa y no es el único, sino el *primero* de una serie. Continúa también el sueño (5), pero, y esto me parece importante, ya no se trata de la realidad, soñada por falta de percepción clara, no es la descripción de un estado. Ahora es una actividad y es una huida de la monótona realidad, realidad que se quiere sustituir por otra inventada. Habrá que señalar también la persistencia de la *claridad* de las tardes de estío, como valor positivo a pesar de todo.

---

(5) Sueño que, en el texto, no es muy agradable; tampoco desagradable. Nada indica un valor, aunque tenemos la poesía XIV, del mismo año, donde se describe uno de esos sueños: «Y era la Muerte, al hombro la cuchilla, / el paso largo, torva y esquelética. / —Tal cual yo era niño la soñaba.»

El hastío, la monotonía, la huida al sueño y la estancia familiar aparecen otra vez, con formulación semejante a la anterior, en LV: «Pasan las horas de hastío / por la estancia familiar, / el amplio cuarto sombrío / donde yo empecé a soñar...» En la que ha desaparecido la claridad, sin que por ello la realidad se convierta en algo sufrido. La continuación de la poesía indica que la perspectiva posterior está tomada desde el presente, como conclusión de que todo es lo mismo, pero esto es otro problema.

También encontramos al niño fuera de casa, cumpliendo el sueño de 1903 en el que el hada más joven le llevaba a la fiesta que en la plaza ardía (LXV). La perspectiva de este sueño hecho realidad es doble: por un lado, visto en un niño (situación objetivada y generalizada); por otro, como reproducción de la experiencia propia, en este último caso las experiencias coinciden. Es:

Como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena (LVII).

Pero también tenemos una fiesta alegre en la que la realidad exterior coincide en varios puntos con la de la fiesta triste. Van subrayados:

¡Pegasos, lindos pegasos,
caballitos de madera.

... ...

Yo conocí, siendo niño,
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado,
en una noche de fiesta.
En el aire polvoriento
chispeaban las candelas,
y la noche azul ardía
toda sembrada de estrellas.
Alegrías infantiles
que cuestan una moneda
de cobre, lindos pegasos,
caballitos de madera! (XCII).

Las semejanzas son tan significativas como las diferencias; aquéllas permiten que éstas aparezcan con mayor claridad. Me parece especialmente importante la diferencia ambiental entre una y otra: la triste es una fiesta de adultos, la alegre de niños; una es realidad inmediata, la otra fabricada, fantaseada para el niño *(pegasos).* Pero el elemento común es la soledad: en la situación triste el niño está perdido, solo en el mundo de los adultos; en la situación placentera no hay ninguna referencia directa a la soledad, el niño está encerrado en un mundo fantástico fabricado para él. Notemos que los primeros versos de LVII dicen: «Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.» Por otro lado, y a pesar del hastío y la monotonía, siempre que el niño se

encuentra «en familia» hace su aparición algún elemento positivo *(claro, estío, amplio,* etc.).

La consecuencia de todo esto podría ser que lo positivo del tiempo pasado no era la situación como tal, tampoco los sueños ni la perspectiva de futuro (que es una fiesta triste), sino la presencia de una compañera recordada desde el presente, como ahora. Advirtamos que a esta conclusión tampoco ha llegado el poeta directamente, sino a través de un proceso de eliminación de lo irreal, de lo construido: el paso se produce desde la madre a las hadas, a la madre-hada y, por último, a la compañera, al *tú* abstracto, no personalizado (6).

Por último, tenemos un caso de recuento en el que no se abandona la *perspectiva desde el presente:* se va al pasado para constatar que, como ahora, también entonces se soñaba con una realidad semejante a la actual:

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

Es cierto que no hay referencia a la época del pasado, sólo a que esa realidad está *en mi recuer-*

(6) La poesía número LVII es el único caso en que aparece el imperfecto *era.*

do; sin embargo, hay una serie de concordancias formales (los subrayados) que permiten establecer la identificación. Es nueva la presencia del huerto con el limonero, ciprés, naranjo, flores, frondas, aromas, frutos. Parece, pues, remitir a una época del pasado que no es la niñez, aunque coincida o conserve de ella algunos elementos, bien objetivamente, bien porque sobre ambas se proyectan, desde el presente, apreciaciones semejantes. En cualquier caso, esta poesía nos sirve como adelanto o engarce con otro tipo de temas cuyo punto en común es pertenecer ambos al tiempo pasado y, concomitantemente, contener resonancias positivas para el rememorador (7). También nos sirve esa poesía para anunciar la actitud posterior de Machado respecto a su niñez: «Mi infancia son recuerdos...»

Parece como si, en 1907, con la situación que acabamos de ver, se agotara el tema de los niños como infancia perdida y como tema u objeto de investigación. En *Soledades* hay dos casos más en los que aparece la palabra (LXVI-iv y LXVI-iv), pero se trata de una descripción distanciada. En el segundo caso creo que la función de la palabra en el contexto es de mera localización circunstancial. En el primero hay incluso compasión por la tristeza que acompaña a la niñez. Ha desaparecido la identificación del momento actual con el pasado, la subsiguiente recreación de experiencias y sensaciones del entonces y, especialmente, el intento de recuperación.

(7) Queda la XCVI, simple referencia al pasado, sin consecuencias.

En los libros posteriores aparecerá la palabra tema con mucha menor frecuencia y sin interiorización. El punto final del proceso será la aceptación del hecho y la creación objetiva de vida, abierta a los otros; es lo que ocurre con el profesor Juan de Mairena.

JUVENTUD

En principio, habría que efectuar un análisis lo más ceñido posible del campo semántico cubierto por la palabra en cuestión y, a partir de ahí, sobre las connotaciones del campo, conexiones con ideas afines, etc. Todo esto destinado a obtener el valor y sentido que para el usuario tiene dicha palabra, despojada de cualquier contexto concreto, o el que conserva en cualquier contexto.

Sería cosa de discurrir también sobre la realidad objetiva a la que remite la palabra, empezando por una determinación cronológica (¿cuándo empieza?, ¿hasta cuándo dura?), continuando por la situación del individuo que se encuentra en esa edad, para acabar por los juicios que sobre ella se hacen desde la madurez o senectud. Todo ello nos llevaría a plantearnos problemas tales como el contenido de provisionalidad que se le atribuye, la carga de felicidad inherente a ella y la también inherente y también tópica equivocación juvenil, etc. Sin embargo, he decidido prescindir de los considerandos señalados. Por una parte me ha llevado a esa con-

clusión el hecho de que gran parte de los problemas que se plantean entran de lleno en lo que se ha dado en llamar psicoliteratura, disciplina por la que no siento la menor estima. Además, cada lector puede llenar esas lagunas a su gusto, con la entera seguridad de que sus apreciaciones son, por lo menos, tan válidas como las que yo podría proporcionarle. Me limitaré, pues, a dar constancia de las expresiones lingüísticas —formales— de esos posibles contenidos.

Quiero señalar que, con independencia de la edad del lector, punto controvertible, la juventud aparece siempre en Machado como tiempo pasado. Lo que no tiene nada de raro, pues parece que es del gusto de los poetas quejarse de su desaparición, sea a los treinta años, como Espronceda, sea hacia los veinte, como Gimferrer.

Y, antes de empezar con los textos, una advertencia más: la juventud de don Antonio continúa la soledad en que habíamos visto desembocar la niñez: nunca hay compañera.

El tema de la juventud aparece una vez en 1901 (XXXVI); después hay cinco años de silencio, salvo un caso de 1902 no muy claro. En 1907 el tema es frecuente, pero, a partir de ese año, vuelve a desaparecer, ahora para siempre.

Frente a lo que ocurría con el niño, no hay aquí contemplación de la juventud ajena, pues, salvo en un caso (I), es siempre la juventud del poeta —primera persona— la considerada. Tampoco parece haber conservado nada de aquel tiempo pasado y completamente perdido, salvo el recuerdo. El pri-

mer texto hace estado ya de la imposibilidad de recuperar o recrear el objeto de la reflexión: «Es la forma juvenil que un día / a nuestra casa llega. / Nosotros le decimos: ¿por qué tornas / a la morada vieja...?» Claro que aquí no hay juventud propiamente dicha, sino *forma juvenil*. De todas formas, en esta poesía que debería reproducir por entero, se acepta una *vuelta* a la *morada vieja* y se experimenta el embellecimiento subsiguiente. La destrucción es inmediata —aunque la forma sea indirecta— cuando se identifica esa realidad con «*otra* quimera». Hay un inicio de diálogo (aquí sin respuesta) que se desarrollará en otros textos posteriores.

El embellecimiento interior produce tranquilidad, más o menos melancólica, en lo que está fuera, al otro lado del balcón. La narración se hace en presente de indicativo a lo largo de todo el poema, lo que podría quizá interpretarse como indicio de la ausencia de desequilibrio temporal y, al mismo tiempo, la falta de problematicidad del hecho a pesar de la conciencia de estar asistiendo a una mixtificación (*quimera*). Retengamos especialmente los puntos siguientes: diálogo, embellecimiento (*aroma, tranquilidad*) y aceptación consciente del engaño.

De 1902 es XVIII:

Y el demonio de los sueños abrió el jardín encan-
del ayer. ¡Cuán bello era! [*tado*
¡Qué hermosamente el pasado
fingía la primavera,
cuando del árbol del otoño estaba el fruto colgado,

mísero fruto podrido,
que en el hueco acibarado
guarda el gusano escondido!
Alma, que en vano quisiste ser más joven cada día,
arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía.

Empezaré por considerar lo que esta poesía nos aclara sobre la precedente, de la que se encuentra muy próxima en el tiempo y en formulaciones. Me parece muy significativa la relación con otra «persona» o realidad personificada, llámese desdoblamiento o como se quiera. Concuerdan en la conciencia de la falsedad del hecho observado y en lo agradable (*mentira, quimera*). Las diferencias fundamentales parecen ser: el tiempo verbal de la narración, que ahora utiliza pasados simples (primero indefinido, imperfecto luego) en la descripción, para saltar al presente objetivo después. La diferencia de perspectiva concuerda con la diferencia en la actitud, que pasa de aceptar la mentira por hermosa a rechazar la mitificación de manera violenta, violencia expresada por el presente (como vuelta a la conciencia objetiva) y por el contenido léxico de *arranca.*

En ambos casos la situación presente es caracterizada como *vieja* (morada) o *mísero fruto podrido del otoño.* En la XVIII encontramos la formulación explícita del proceso de acercamiento al tema juventud-pasado, es el intento de volver a ella en el futuro (*ser más joven cada día*) y la imposibilidad de recuperar esa juventud objetiva, expresado por el tiempo verbal. La melancolía, que podríamos defi-

nir como autocompasiva contemplación del buen tiempo pasado, es metaforizada en flor que, a pesar de serlo, hay que arrancar, como una mala hierba.

Tras cinco años de silencio, se produce la irrupción de 1907. Parece como si al dolor de la pérdida de la juventud y a la constatación de la imposible vuelta atrás (1901, 1902) sucediera la asunción de la pérdida y una especie de recreación soñada, ideal y falsa; pero perfectamente lúcida en cuanto Machado es consciente del falseamiento. No habría inconveniente en asociar esa actitud a un análisis crítico en el que sujeto y objeto coinciden; desdoblamiento ya observado en el diálogo de 1901 y 1902. En las poesías de 1907 se da una doble perspectiva que, al parecer, crea una realidad unitaria en la que una complementa a la otra. Por un lado se nos muestra la juventud pasada y perdida, tanto por ser «tiempo pasado» (cronológico), como por no aprovechada, vacía. Por otro lado estaría el intento de buscar otra juventud (en cuanto contenido, no como cronología) en el futuro; aquí hay momentos de esperanza y de desesperación.

Es imposible la ordenación cronológica de las poesías dentro de este año. Sin embargo, creo que sí es posible ensayar una evolución basada en grados excluyentes, ya que la ausencia o presencia de determinados aspectos excluye la simultaneidad con otros, como veremos. Esta incompatibilidad se da en la mayor parte de los casos; coincide, la ordenación así deducida, con el proceso que veíamos en el tema de los niños. La coherencia se extiende también

a la ubicación de las poesías en el texto, orden que sigo con ligeras variantes, que advertiré.

Como ocurría en el tema de los niños, el poeta contempla, en I, la juventud perdida por otro; es la poesía tantas veces citada:

Está en la sala familiar, sombría...
... ...
El rostro del hermano se ilumina
suavemente. ¿Floridos desengaños
dorados por la tarde que declina?
...¿Lamentará la juventud perdida?
Lejos quedó —la pobre loba (8)*— muerta.*
¿La blanca juventud nunca vivida
teme, que ha de cantar ante su puerta? (9).

Quizá la objetivación de un problema en otra persona sea método útil para analizar y valorar los propios. En este caso la elección del objeto, tan próximo sentimentalmente (*hermano*), y tan lejano en lo intelectual (partió entre las brumas de la niñez) permite proyectar los propios temores e ilusiones, procedimiento favorecido por la pasividad del hermano. Es procedimiento semejante al desdoblamiento señalado en 1901 y 1902.

De cualquier forma, las reflexiones del autor nos ilustran sobre dos puntos centrales de la problemática juvenil. Uno es la pérdida de la juventud en el sentido de concepto vacío de connotaciones y, en

(8) *Loba,* también en LXXIX, de 1907.
(9) El hecho de que conozcamos la realidad efectiva de la emigración del hermano, no influye en la recepción «normal», en el contenido deducible del texto.

consecuencia, limitado a señalar un tiempo histórico; naturalmente, con toda la frustración (*teme*) que lleva consigo el desperdicio de un tiempo teóricamente apto y destinado a la belleza, a la felicidad y al amor (*loba, blanca, floridos*). El otro punto se refiere, complementando al anterior, a la existencia en ese tiempo de juventud de unas realidades objetivas, reales en un momento dado, aunque después desaparezcan (desengaños): la existencia de desengaños, aunque lo sean, es positiva (*floridos*) y permiten embellecer el presente (*el rostro del hermano se ilumina*). La diferencia entre ambas posibilidades ilustra otro de los temas fundamentales en la obra de Machado, tema presente y actuante a lo largo de toda la obra, pero que nunca llega a cuajar en una palabra o formulación específica, adopta varias según las épocas y los contextos. Me refiero a la preocupación por crear una marca estable que testimonie el paso del hombre y el pasado. La ausencia de dicha marca señala la inutilidad del caminar y, en definitiva, de la actividad humana.

Excepto I, todas las demás poesías van a referirse a la juventud en primera persona. Hay reflexiones sobre la quimera que es la esperanza de volver a vivirla: se empieza por contemplar la posibilidad al mismo tiempo que se plañe la pérdida —seguramente hay una relación de causa-efecto entre las dos—, y se acaba por aceptar y racionalizar una y otra actitud. Siempre había mantenido el autor la esperanzada distinción entre juventud física (cronológica) y juventud de sentimiento o vivencial. Esta última, la juventud no vivida, es la que, quizá,

podría ser recuperada; posibilidad que se revelará falsa y será rechazada. Vamos a ver los pasos de esta evolución.

En L, dice: «¡Cuán tarde ya para la dicha mía! / Y luego, al caminar, como quien siente / alas de otra ilusión: —Y todavía / ¡yo alcanzaré mi juventud un día!», donde juventud y dicha parecen identificarse (10). Una vez que se establece la separación *juventud física / juventud vivencial,* el lector está en condiciones de percibir el esfuerzo (*como quien*) destinado a crear una fe en la juventud futura, creencia idealizada por la indeterminación de su advenimiento, aunque ya con una fuerte desconfianza, también autocrítica: *declamatoriamente.* Esperar en un futuro indeterminado la aparición milagrosa de la felicidad asociada, como aquí, a la juventud, o no, es algo muy frecuente en la poesía machadiana (cfr. *Camino* y, sobre todo, *El Muro*).

El texto de LXXIV representa un paso más en la destrucción del tema, en el proceso desmitificador de la juventud:

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

(10) Quizá no se identifique, pues se habla de *ilusión;* en cualquier caso, hubo *ilusión dichosa.*

Como siempre, la situación positiva, de plenitud y tranquilidad, es asociada al tema que tratamos, y lo provoca. Pero estos versos son precisamente la renuncia a la juventud y sus efectos, al mismo tiempo que la constatación de la que nunca la tuvo, como tampoco antes el hermano. En este sentido, nos puede servir como explicitación de las teorías que antes habíamos deducido.

Otro aspecto que habría que tener presente es el de la lejanía embellecedora. Puede ser lejanía en el tiempo o en el espacio; en cualquiera de los dos casos idealiza la realidad. Responde a la ecuación: *percepción nebulosa = idealización / percepción nítida = objetivación realista,* o realística.

Un momento más evolucionado es LXXXV:

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

Parece que aquí hay cuatro momentos temporales, ordenados en planos, que crean una doble perspectiva, abierta en líneas de fuga hacia el infinito, o, mejor, hacia la nada. Son: un tiempo pasado en el que se produce la rememoración (*recordé*) de otro tiempo, pasado también, pero posterior a la juventud, en el que se maldice; el tiempo más alejado

en la remotospectiva, el *tiempo sin amor;* y, por último, el presente objetivo, en el que se produce la meditación y el deseo dirigido hacia el futuro (subjuntivo) y hacia el pasado (contenido léxico de *volver*). El proceso conceptual es, en esta poesía, inverso al que hemos ido viendo, pues, ahora, el poeta se sorprende maldiciendo, y es esta desesperación lo que provoca la reflexión rectificadora y deseosa de lo maldecido. Dentro de la primera reflexión sí se produce el movimiento habitual al que ya estamos acostumbrados: la situación placentera y tranquila, asociada a la primavera (*almendro florido, cargado de flor*), es lo que provoca el recuerdo, por ello es maldecida; nueva reflexión, ahora sobre la maldición y revalorización de esa edad.

Además de señalar la multiplicidad de planos temporales, el cruce y superposición de unos con otros, ayudada por el uso de formas verbales (pasado absoluto / antepresente / «histórico», antepresente + aspectual prospectivo / aspectual terminativo / futuro hipotético + aspectual prospectivo), me parece fundamental tratar otro hecho. Es la conciencia de la falsedad de la juventud: la juventud no existió nunca como realidad efectiva, sino que era soñada, esto es, fabricada por el poeta mismo. Es, pues, la capacidad de falsear lo que se desearía recobrar. Es una conclusión inevitablemente posterior a los interrogantes sobre la posible recuperación de la *juventud-vivencia,* como tiempo de amor, etc. Y es posterior, en definitiva, a todos los momentos vistos hasta ahora. Notemos también que, como ya advertí, lo que aparece en las poesías son las con-

clusiones del proceso analítico desmitificador y algún dato suelto, nunca el proceso completo, el razonamiento que lleva a la conclusión.

En la misma línea que LXXXV, se sitúa XCV:

Sin placer *y* sin fortuna,
pasó como una quimera
mi juventud, la primera
la sola, no hay más que una:
la de dentro *es la de* fuera, etc.

Poesía que resuelve los problemas planteados en los textos anteriores. Casi se podría hablar de una diseminación de problemas y una recolección de soluciones. Me parece especialmente expresiva la gradación que se produce a lo largo de los treinta y tres versos de la poesía. Da la impresión, al principio, de que la juventud fue algo, pero si se lee con atención el texto, se llega a la conclusión de que en realidad no hubo más que las actitudes propias de la juventud, pero sin base efectiva: la «marca» o «síntoma» de la juventud, sin causa que los motive. Es un descubrimiento que hace el lector de manera progresiva: la conclusión es que actuaba y producía, sí, pero porque el poeta en esa época «sabe llorar sin pena» (11).

De cualquier forma, llegamos al acabamiento de un ciclo y comienzo, todavía oscuro, de otro. El resumen puede ser que durante la juventud, Machado producía algo, y algo valioso, aunque la

(11) Cfr. XXXIX, de 1907: «Ay del pobre ruiseñor / si en una noche serena / se cura del mal de amor / que *llora* y *canta sin pena.*

causa aceptada hasta ahora (*desengaños floridos, tiempo de amor,* etc.) se haya revelado vacía. Queda sólo la producción (*versos*), y se acepta el desconocimiento de las causas que los producen, sin tratar ya de inventar. Lo más probable es que esa causa no sea una presencia, sino una ausencia (¿soledad?), y por ello imposible de formular en términos positivos. La idea de la ausencia parece confirmarse, en un sentido abstracto —de ahí la dificultad de expresión—, en el texto de la copa y el vaso, cuando Machado afirma que no debe importar si no puede fabricarse barro, que lo importante es hacer la copa «para que beba tu hermano».

La poesía que hace el número XVI va, en el texto, antes que XCV y guarda estrecha relación con ella. Quizá debiera haberla considerado antes, pero la mayor complicación de XCV me ha decidido, por razones expositivas, a adoptar el orden que sigo: una vez conocida la solución es más fácil ver el planteamiento del problema, que es el mismo en uno y otro caso: «Voy recordando versos juveniles... / ¿Qué fue de aquel mi corazón sonoro?» En efecto, como corresponde a su situación, como corresponde a su lugar en el libro, es el resultado de un análisis menos estricto, más bien se trata de un simple planteamiento, aunque ya la presente no se refiere a la juventud, sino a los versos de esa época; no atiende al corazón sensible, sino al que canta; con o sin pena es algo que no interesa ahora (12).

---

(12) Queda por citar la IX: «El campo parece, más que joven, adolescente.» Uso circunstancial y descriptivo de la palabra tema. Sirve a la identificación de *Juventud* con *dicha, florido,* etc.

El ciclo de la juventud ilustra sobre la dificultad que encuentra ahora el poeta para cantar, no para cantar en general, sino para encontrar la misma voz de su juventud: el canto del ruiseñor que llora quejas de amores. Esto se acabó.

No sería inútil ahora reflexionar sobre las relaciones existentes entre la poesía de Machado con los temas y actitudes del Modernismo: fuentes, jardines, flores, juventud, etc., realidades todas con las que el poeta puebla su mundo y, al cantarlo, «sólo pretende cantarse a sí mismo», como huida absoluta de la realidad general objetiva. La coincidencia de temas y planteamientos —sobre todo en la primera época de Machado, 1898-1903/4— es el punto de partida que se nos revela ahora sólo como tal punto de partida: Machado recoge únicamente algunos temas, según una selección basada en la aceptación de aquellos formantes que provocan en él resonancias más hondas que las puramente sensibles, visuales, táctiles o culturales, de misterio o rareza. Lo que distingue fundamentalmente a Machado de los poetas modernistas es la actitud ante la materia poética: éstos aceptan el misterio y la introspección como valores en sí mismos, de manera estática; nuestro aprendiz de poeta es atraído por el misterio «para penetrar en él»: somete la materia poética a un proceso de análisis, investiga sus posibilidades, busca su realidad. Es, en otro plano, lo que distingue a Baroja de Azorín, pues aquél, en su deseo, nada esteticista ni modernista, de realidad, va poco a poco destruyendo los presupuestos de los que par-

te, llegando incluso a destruir el estilo, la lengua (13). La problematicidad de la obra de arte, con Machado la comparten Baroja y Valle-Inclán.

Esa era la juventud que el poeta soñaba cuando niño, el tiempo futuro entonces esperado. Independientemente de la producción cronológica, la recepción simultánea o sucesiva de lo escrito por el lector no invalida el efecto. Siempre aparecerá la perspectiva temporal de espera y la presencia del tiempo pasado, aunque el orden no se ajuste, en el texto, a la cronología del proceso.

---

(13) No estoy de acuerdo con la opinión de Salinas, según la cual el 98 sería el modernismo en prosa: ¿qué hacer con Machado? Tampoco me parece aceptable la idea que identifica Modernismo con técnica o forma, y 98 con contenido; como si se pudieran separar.

TIEMPO PASADO

Las viejas espadas de tiempos gloriosos...

Reúno bajo el epígrafe de *Tiempo pasado* una serie de palabras, sustantivos, adjetivos, verbos, etc., que remiten conceptualmente a un tiempo pasado, o que incluyen el paso del tiempo. En todos los casos hay siempre dos términos —continuos o discontinuos— que crean la perspectiva temporal.

El caso más sencillo sería el creado por un *tiempo pasado verbal;* la existencia de este tiempo sólo es posible cuando existe también un *no pasado* al que se opone: aunque en un pasado verbal no haya referencia explícita a otro tiempo, sí la hay en el sistema, y es lo que me interesa. En estos casos habría que señalar (frente a otros que veremos) la no referencia directa al presente, esto es, la creación de un pasado simple.

Pero tampoco ahora me voy a ocupar de las formas verbales sin más, no voy a hacer recuentos ni establecer porcentajes. Está claro que no sólo las formas verbales cumplen las condiciones que acabo

de señalar; lo mismo ocurre, por ejemplo, con *ayer*, con *historia*, o, simplemente, con *siglo XV*.

Otro caso, creador de esa perspectiva de pasado —ahora con referencia explícita al presente—, sería el de aquellas palabras que expresan una situación presente, actual, diferente a la de un tiempo anterior. Es el caso de las palabras que corresponden al contenido léxico de *cambio, desaparición, ausencia, recuerdo*, etc., donde no es posible definir conceptualmente las palabras sin recurrir a referentes temporales, dos por lo menos. Enunciado de otra manera, es el momento que remite al tiempo presente del estado correspondiente del no-presente, sea con base en consideraciones temporales o de otro tipo; en cualquier caso siempre habrá dos momentos temporales. Así, *cambio* puede ser definido acudiendo a formulaciones como: «la diferencia que separa la realidad X al comparar cómo estaba antes y cómo está ahora» (temporal); o bien: «lo que distingue la situación anterior de la actual es la presencia del elemento X en la realidad tal». En cualquiera de las dos formulaciones es posible establecer (lingüísticamente) una frontera neta entre un tiempo y otro o entre una forma de la cosa y otra. Por supuesto que todo esto sólo funciona cuando se trata de la misma realidad, y no de realidades diferentes.

Sin embargo, no siemepre ocurre así. Hay palabras en las que se da la doble perspectiva temporal, pero en las que la frontera es imposible de determinar claramente. Se trata en estos casos de evoluciones progresivas; algo así como la diferencia que hay entre líquido y sólido en los cuerpos viscosos.

Una palabra que cumple estas condiciones es *viejo*: remite a un tiempo (que es el del verbo de la oración y no me interesa ahora), pero su sentido lleva la carga de todo el tiempo anterior. Es cierto que en algunos casos resulta posible fijar una línea divisoria, más o menos amplia y arbitraria, que señalaría el principio de la vejez; también es posible distinguir lo que es viejo de lo que no lo es. Pero todas estas consideraciones son impertinentes ahora. Como señala Machado en el diálogo que sirve de lema a este capítulo, *viejo* incluye también el tiempo en que la realidad calificada no lo era. Por muy clara que pudiera parecer la línea divisoria, y por muy preciso que pueda parecer el trazado, *viejo* siempre será la suma del tiempo anterior a ese límite más un tiempo indeterminado posterior a ella, todo lo corto o largo que se desee.

Entre las tres posibilidades señaladas se pueden establecer casos intermedios, variaciones, etc.

Como el lector habrá podido observar, este capítulo responde en su planteamiento a *campos semánticos* recurrentes, no a *formas*. Me parece claro que la diferencia es de método, no de concepto. La ventaja de la formulación «idealista» que ahora adopto es que permite una más amplia y cómoda capacidad de maniobra. Elude la atomización formal inevitable en este caso (14) y permite así reunir en el mismo lugar grupos de palabras de formas

(14) Para formalizar el capítulo bastaría atender a los significantes. Pero esto produciría una enorme multiplicidad de «casos», la singularidad en algunos, ruptura de procesos, variaciones mínimas, etc.

diversas, pero cuyos campos significativos se superponen parcialmente, coincidiendo en lo que nos interesa (15). A pesar del planteamiento idealista del capítulo, los párrafos van casi siempre ordenados alrededor de una palabra. Sólo cuando no hay suficientes recurrencias para constituir un grupo me he decidido a dar entrada a otras palabras o grupos de ellas (si se prefiere, a monemas y sintagmas).

II. Una de las palabras más frecuentes entre las que componen el tema aquí planteado es *viejo;* es un adjetivo que encontramos calificando a todo tipo de realidades: *parque mustio y viejo* (I); *la vieja cancela* (VI); *tarde de verano vieja* (VI); *ilusión cándida y vieja* (VII); *lágrimas viejas* (VIII); *viejos amores* (VIII); *viejo paredón sombrío* (X); *viejo atril* (XX); *la sola y vieja y noble razón* (XX); *mis viejos mares* (XXIII); *campanas viejas* (XXV); *mantos viejos* (XXVI); *más vieja que... el alma* (XXXI); *viejo aroma de mis viejos lirios* (XXXIV); *amada vieja* (XXXVII); *alma vieja* (XLI); *el traje de una fiesta apolillado y viejo* (LXI); *dolores viejos* (LXI); *cursilerías viejas* (LXXI); *muralla vieja* (LXXXVI).

No parece que haya ningún sustantivo al que se aplique con preferencia la calificación. La única polarización se da alrededor de actividades, propiedades, etc., de la persona humana. Más amplia sería la observación de que los sustantivos remiten a realidades prestigiadas culturalmente (pero *cursilerías*) y, en general, aparece en un tono triste que, naturalmente, *viejo* contribuye a crear.

(15) Si se prefiere, es posible utilizar el principio de implicación bilateral.

Junto al anterior hay que situar un pequeño grupo compuesto por palabras cuyos significados son próximos; se trata de síntomas de vejez, normalmente, y como tales susceptibles de ser analizados. En todas estas palabras, además de la naturaleza del hecho concreto, se da el contenido de vejez, como era de esperar por definición: *de hierro mohoso* (VI); *el casco roído y verdoso* (XLV); *está marchito el huerto* (LXIX); *mustios encajes y marchitas sedas* (y todo el LXXI); *arruinada... derruida* (LXXII); *sienes plateadas* (I).

Otro grupo sería el formado por la idea de *continuación*. Supone la existencia en el hoy de un formante que, explícitamente, estaba ya en el tiempo pasado y no ha desaparecido. La expresión típica de este hecho es *aún*: *días aún lejanos* (XXX); *perfuman aún mis rosas...?* (XXXIV); *que aún sueña en el sol y el mar* (XLV).

Dos casos atraídos aquí por la ambigüedad del párrafo son los que remiten a un hecho que tiene continuación por ser el primero (de una serie). Pero no se trata tanto de una misma realidad que permanece como de la repetición de un hecho en momentos sucesivos, reiteración: *y de nuestro amor primero* (XXXIX); *la blanca sombra del amor primero* (LXXVIII). Sólo se hace referencia al hecho en un momento del pasado, pero la utilización de un ordinal (frente a *único*) parece indicar que pertenece a una serie más o menos larga.

No creo que sea necesario señalar la referencia al tiempo pasado que tiene la palabra *recuerdo*, ni su perspectivismo. Naturalmente, en este caso el con-

cepto es puramente temporal y la actividad es positiva, en cuanto presencia de una idea del pasado: el hecho recordado continúa, bajo otra forma, existiendo. Lo que no ocurre con *olvido.*

El recuerdo puede aparecer como nombre o como verbo; el segundo caso es más frecuente que el primero, en proporción de dos a uno. Tenemos: *Te recuerda, hermano* (VI); *Mi amor?... Recuerdas, dime?* (XXXIII); *Tus ojos me recuerdan* (XL); *Recuerdo que una tarde de soledad y hastío* (IL); *Quiso el poeta recordar a solas* (IL); *Y poder dulcemente recordarlas* (LXXIV); *pero recuerdo y...* (LVII-i); *y podrás conocerte recordando / ... / de toda la memoria, sólo vale el don preclaro de evocar los sueños* (LXXXIX); *ese aroma que evoca los fantasmas* (VII); *y este dolor que añora o desconfía* (I).

Como opuesto a *recuerdo* estaría *olvido,* que es la constatación de una ausencia temporal: *Y todo en la memoria se perdía* (LXII); *leyenda olvidada* (VI); *borrada la historia* (VIII); *una mazurca olvidada* (LVI).

Por último, señalar algunos casos de pura referencia al pasado sin más: *antiguas leyendas* (VIII); *el jardín del ayer* (XVIII); *ha muchos años* (XXXIV); *Tocados de otros días, / ... / cosas de ayer* (LXXI).

III. En lo que sigue trataré de exponer algunos casos en los que Machado relaciona directamente presente y pasado en un mismo sintagma o sintagmas contiguos. La relación puede ser de continuidad —que ya hemos visto—, de identidad o de oposición.

Del segundo tipo tenemos: *La sed que ahora tienen entonces tenían* (VI); *los rosales / que enseñan otra vez sus blancas rosas...* (I); *un día es como otro día; / hoy es lo mismo que ayer* (LV).

La distinción, y aun oposición, entre presente y pasado cuenta con más casos: *la nueva miel labramos / con los dolores viejos* (LXI); *y está marchito el huerto. / Hoy sólo quedan lágrimas* (LXIX); *Eran ayer mis dolores / ... / hoy son mariposas negras. / ... Oh tiempo en que mis pesares / ... / Hoy son como avenas locas* (LXXXVI); *Poeta ayer; hoy triste y pobre / filósofo...* (XCVI); *El salmo verdadero / de tenue voz hoy torna / ... / Mis viejos mares duermen* (XXIII).

Y como reunión de dos posibilidades enfrentadas y elección de una de ellas: *¿pero cuándo ha de volver / lo que acaba de pasar? / Hoy dista mucho de ayer / ¡Ayer es nunca jamás!* (LVII-i), que recuerda el *Hoy es siempre todavía.*

IV. De todo lo anterior me pareec posible sacar algunas conclusiones sobre las diferentes actitudes de Machado en las distintas épocas. La síntesis que ofrezco resulta muy pobre, pero los datos proporcionados en ella parecen significativos y tienen, al menos, la ventaja de ser claros.

En las poesías de la primera época (1901, 1902, 1903) predomina la caracterización de *viejo;* la realidad es *vieja.* No aparece *olvido* y son escasísimas las referencias al tiempo futuro. Tras *viejo* viene, cuantitativamente, el presente (30 por 100), que, como es lógico, supone la continuación de lo viejo.

Son frecuentes formas como *aún, todavía, torna,* con un sentido próximo al de los *diálogos-con.*

Como consecuencia de lo anterior, *recuerdo* y afines ocupan una plaza relativamente modesta (20 por 100); no hay lugar para *olvido.* Esto podría significar que hasta 1906 el poeta vive vuelto hacia el pasado, preocupado por la pérdida y degradación de ese pasado.

En la segunda época (1906, 1907) predomina el presente (50 por 100) y, casi a la misma altura, *recuerdo* (45 por 100). Lo que indica la separación efectuada entre un tiempo y otro, especialmente si tenemos en cuenta que *viejo* prácticamenete no aparece (1/6); lo que viene a confirmar la desaparición de la visión sucesiva en favor de la diferenciadora.

Olvido aparece en estos años, antes nunca lo había hecho; también lo hace ahora *futuro,* más o menos en los mismos casos que *olvido.*

El presente aparece como punto de partida, formas como *ya, nuevo* se encuentran ahora por primera vez; no hay rastro de *aún, tornar* (cfr. *Niñez* y *Juventud*).

PASO DEL TIEMPO

Lo primero es distinguir los conceptos que corresponden a los cuatro grupos temporales señalados hasta ahora: *Niñez, Juventud, Tiempo pasado* y *Paso del tiempo.*

En los dos primeros el tiempo va referido a la persona humana; en el segundo de éstos la reflexión tiene como objeto al poeta, salvo en un caso, como ya señalé en su lugar. En los *Niños* la visión objetiva provocaba la introspección que recuerda y utiliza la infancia propia. En el *Tiempo pasado* recojo las referencias a determinadas experiencias ocurridas en el tiempo pasado, pero no encuadradas en una época determinada o definible (lo que sí ocurre en *Niñez* y *Juventud*). Precisamente, lo que define a este grupo es la perspectiva pasado-temporal; tengamos en cuenta que en la niñez y en la juventud la época correspondiente del pasado —la definida por esas palabras— es reproducida en una forma «histórica», aunque el tiempo verbal sea pasado: se trata de ir a la época y situarse en ella como punto de vista; es esto lo que hace posible la actitud prospectiva y

esperanzada de un futuro desconocido. Claro que ese futuro es, en la relación *real,* pasado o presente y, como tal, perfectamente conocido. En este sentido la relación *real* es la misma en los tres primeros grupos, lo que individualiza ahora a *Tiempo pasado* es la referencia *explícita* —incluyente o excluyente— al tiempo de *hoy;* de esta manera se crea la relación *hoy-no hoy,* en la que ambos términos están presentes formalmente en el texto.

El tema del *Tiempo pasado* no siempre está referido a la persona humana; hay muchos casos en los que se refiere a elementos directamente relacionados con ella: propiedades, manifestaciones, etc., casos en que la relación se establece mediante posesivos u otras formas, cuando son exteriores al narrador, o directamente, cuando se trata de realidades interiores. Los casos no personales, no humanos, son normalmente personalizados y humanizados al situarlos dentro de la evolución del hombre. El *Paso del tiempo,* que va a ocuparnos ahora, es, *a priori,* diferente de los anteriores y, como veremos, los resultados obtenidos de su análisis difieren sustancialmente de los expuestos hasta ahora.

En primer lugar, tenemos que en casi la totalidad de los ejemplos reunidos no hay referencia al tiempo personal, a eso que con tanta imprecisión literaria ha llamado Poulet «tiempo interior». No es la persona la que aparece en épocas temporalmente distintas, o el objeto en el que los cambios son señalados (indicadores de paso del tiempo): la realidad descrita, observada, no tiene absolutamente ninguna relación formal con el espectador, salvo

la que puede desprenderse de la captación del fenómeno. Se trata, precisamente, de la circunstancia del hombre. Circunstancia que dejo al arbitrio del lector calificar de orteguiana o no, problema que a mí no me interesa ahora. Lo que sí es de notar es que el observador no es el demiurgo que mira y describe desde fuera. Machado se encuentra dentro de la realidad descrita, rodeado por ella; y de aquí la fuerza personal de la constatación.

Creo que el elemento fundamental, distintivo, que caracteriza el *Paso del tiempo* es la ausencia de cronología precisa en el sentido de tiempo temporal (pasado, presente, futuro) y el hecho de que, cuando aparece, es irrelevante. Los elementos aquí presentes son, precisamente, «relojes», esto es, señaladores de un tiempo físico. Ahora bien, esos cronómetros lo que van a producir es, a causa de no señalar el tiempo temporal, un tiempo *in posse* de distensión media.

En el *Paso del tiempo* hay, pues, distanciamiento y objetivación formal de lo descrito, como corresponde a las características señaladas. En algunos casos aparece el tiempo futuro.

Dentro de este grupo he considerado cuatro posibilidades, reunidas bajo las denominaciones, no muy estrictas, de *Evolución, Duración, Repetición* y *Evolución hacia el futuro*. Las divisiones, en éste como en los demás casos, no son tajantes y puede ocurrir que ejemplos de un tipo se encuentren en varios grupos, que representen estados intermedios, etcétera. La indeterminación es inevitable cuando no hay una base estrictamente formal sobre la que

fundamentar las clasificaciones; la sustitución de criterios lingüísticos por criterios significativos lleva consigo, inevitablemente, problemas de interpretación.

Empiezo, por diversas razones, con los grupos que forman *Duración* y *Repetición.* Además de la proximidad semántica de los títulos, hay otras afinidades entre ellos: son los dos muy breves, los más breves; son los que más disminuyen entre la primera época y la segunda; permiten ser clasificados según criterios lingüísticos.

DURACION

Es el grupo compuesto por los casos en que aparece una acción verbal sin referencia a un límite final o de principio, son formas no marcadas en este aspecto. A pesar de mis primeras manifestaciones, acudo ahora a las formas verbales en busca de elementos temporales. Dejo al lector la tarea de comparar los resultados así obtenidos con los del cuarto párrafo *(Evolución),* donde no hay variación en las formas verbales.

Prácticamente el procedimiento sólo aparece en 1092. En esta época la duración de un hecho nunca es el tema central de la poesía, en ocasiones es una mera circunstancia delimitativa, durante la cual se atiende a otra cosa, así en: «Mientras la sombra pasa de un santo amor, hoy quiero...» (XX), donde el presente ampliado recibe el refuerzo de *mientras;* aunque esta palabra supone una dura-

ción, no indica una duración sin límites, sino con límites indeterminados. En otras poesías aparece como circunstancia concomitante, perfectamente separada del tema, formal y conceptualmente. Cuando hablo de separación no supongo que la duración no influye en la totalidad de la poesía, que es un conjunto de relaciones y correspondencias; lo que creo es que la actividad principal aparece sobre —o al mismo tiempo que— una duración de otra realidad. De hecho, parece que el tema principal provoca la atención hacia el «exterior» en el que se advierte esa característica que marca el tiempo de la principal, sin llegar nunca a fundirse con él. Es lo que ocurre con dos poesías en las que la formulación durativa se repite en la misma forma, como estribillo: «la tarde caía / triste y polvorienta» (XLVI); «La aurora asomaba / lejana y siniestra» (XLVII). Es el cambio de objeto lo que crea la sensación de tiempo durativo respecto a la forma verbal general de la poesía.

La duración, sin más, plantea algunos problemas que conviene abordar ahora para desvanecer posibles equívocos. La duración, especialmente opuesta a la evolución que llamo temporal, lleva dentro de sí una contradicción evidente: el paso del tiempo contrasta con la permanencia de las cosas; es una oposición irresoluble, pues la duración se expresa mediante la forma verbal (al lado del pasado absoluto), pero la cosa, la realidad, es el contenido léxico del verbo, que queda inalterado, sin cambio ni acabamiento. Se podría decir que el contenido léxico permanece, mientras pasa el tiempo. Esto re-

sulta especialmente claro en los estribillos antes citados, en los que la acción expresada por el contenido léxico de ambos verbos *(caer, asomar)*, que es puntual o progresiva, queda detenida por la forma verbal empleada.

No sé si sería demasiado ver en este juego una actitud paralela a la búsqueda y reproducción del tiempo pasado (capítulo I), donde Machado trataba de retener o continuar la experiencia de la niñez. Parece, de todos modos, que refleja la misma atención hacia algo que es fin de un proceso y que, sin embargo, se intenta mantener en presente mediante la referencia a unos síntomas escondidos; es lo que ocurre en este caso: «Las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean» (CLXVIV-iii) (16). Dejando las consideraciones temporales, está la imagen ígnea que también encontrábamos en «la alegre fiesta que en la plaza ardía» (1903); lo mismo que en la niñez, encontramos la constatación de la inutilidad del esfuerzo: «La tarde está muriendo / como un hogar humilde que se apaga. / Allá, sobre los montes / quedan algunas brasas» (LXXXIV), de mecanismo contrastivo semejante al anterior. El «empobrecimiento» de la realidad descrita no necesita comentario.

En 1907, don Antonio utiliza el imperfecto en el primero y último de los versos de la poesía que comienza «Abril florecía»; los versos finales son: «El balcón florido / solitario estaba» (XXXVIII). Pero, con esta poesía, entramos ya en el campo de

(16) Para *cipresal*, vid., más abajo, *Muro*.

la repetición de un hecho; aunque también sirve aquí la duración del tiempo para señalar la desaparición de las hermanas (17).

REPETICION

Ya en 1902 encontramos el reloj:

> *Daba el reloj las doce... y eran doce*
> *golpes de azada en tierra*
> ... ...
> *no temas*
> tú no verás caer
> la última gota
> *que en la clepsidra tiembla* (XXI);

tampoco es un tiempo físico, de reloj. La elusión lexicalizada vuelve a recobrar su valor original, más el escapismo clasicista, traído por los pelos y que sólo parece justificado si lo relacionamos con el tema del agua (cfr. parte segunda, *La Fuente*). Unicamente me interesa ya señalar que el reloj no sirve para expresar la monotonía o la vaciedad de la vida, el inmovilismo: el reloj señalará el final del tiempo, pero, hasta que caiga esa gota última, ahora, el aparato se limita a medir el tiempo que, al parecer, no modifica la realidad, aunque recuerde ese fin de azada y sepultura.

(17) Habría que recordar aquí lo que la rima supone para Machado, en cuanto provoca la sensación del fluir del tiempo. Ver, vg., *Los Complementarios* (Madrid, 1972), pp. 224 y ss.

En 1907, las dos veces que aparece, el reloj sirve para señalar la monotonía de la situación en el tiempo; parece como si la vivencia interior no diera más de sí: «En la tristeza del hogar golpea / el tic-tac del reloj. Todos callamos» (I); y en LV: «Del reloj arrinconado, / que en la penumbra clarea, / el tic-tac acompasado / odiosamente golpea.» Pero el ruido del mecánico aparato todavía no es el tic-tac estudiado por Alarcos (18), aunque ya sirve para comprobar la marcha del tiempo exterior, siempre repetido, cíclico y, en definitiva, igual a sí mismo (tic-tac = tic-tic), frente al paso efectivo del observador que, a la inversa, es incapaz de actividad, limitado como está a contemplar su ombligo como si fuera el del mundo.

Esta progresión de la realidad exterior, su movimiento cíclico, expresado por el círculo del reloj, marca la progresión lineal del individuo, sin repeticiones ni vueltas a estados anteriores; hecho del que Machado parece tomar conciencia hacia 1907, pues en 1902 no separa con claridad el carácter irreversible de su vida (de la vida humana) del eterno renovarse de la naturaleza. Además de la aproximación de la vida humana a la vida del reloj (con el significativo cambio de aparato de medida: circular en «las doce» y «agotador» en la clepsidra) encontramos intentos de identificación entre una y otra realidad, e incluso fusión; del primer tipo es XXII: «retablos de esperanzas y recuerdos /.../ juguetes melancólicos de viejo» (tan

(18) En «Fonología expresiva y poesía», *Archivum*, XI, 1950, páginas 179-197.

próximo al grupo del capítulo dedicado a la niñez); y, sobre todo, XXIII:

En la desnuda tierra del camino
la hora *florida brota,*
... ...
El salmo verdadero
de tenue voz hoy torna
... ...
Vuelve *la paz al cielo;*
la brisa tutelar esparce aromas
otra vez *sobre el campo, y aparece,*
en la bendita soledad, tu sombra.

Sin embargo, en la segunda época (1907), el contraste está perfectamente explicitado: la Naturaleza vuelve a pasar por un estado anterior, pero la realidad humana, no. Es lo que ocurre en XXXVIII, ya citado arriba, o en LXXXV, donde la repetición con que comienza la poesía se resuelve en paso, en movimiento progresivo, después:

y el verde nuevo brotaba
como una verde humareda.
Las nubes iban pasando
sobre el campo juvenil...
Yo vi en las hojas temblando
las frescas lluvias de abril

(para un análisis del procedimiento, *vid.* el cuarto párrafo de este capítulo). Es ahora cuando, por contraste, el eterno renovarse de la Naturaleza se

equipara a monotonía o inmovilidad (cfr. parte segunda, *El Mar*), y el reloj sirve como imagen. Esto explica el diablo dando cuerda al reloj que tanto extrañaba a Cernuda (19).

No habrá que insistir en el hecho de que el tiempo del reloj, o el de la realidad, no es cualitativamente distinto del interior, pues es la asunción o interiorización lo que le confiere valor en la obra literaria, donde siempre funcionará como tiempo subjetivo, esto por el mero hecho de estar en ella. El tiempo objetivo puede ser el que marca el reloj del lector; y aun esto sería discutible.

EVOLUCION

Quiero limitarme, en lo posible, a tratar aquí de un procedimiento literario que sirve para producir la sensación de «paso del tiempo». Es casi un ejercicio de estilo (y un ejercicio de crítica) mediante el cual se logra el efecto señalado, prescindiendo del contenido temporal de las formas verbales, adverbios y palabras temporales. Puede ser tomado como una demostración de que nada de eso es necesario y de que, muchas veces, es contraproducente.

Para Machado parece imposible afirmar que el tiempo pase mientras las cosas permanecen sin cambio; para nuestro autor, paso del tiempo y paso

(19) Cernuda, *Estudios de poesía española contemporánea*, Madrid, pp. 116-117.

de las cosas es lo mismo, y éste es el signo de aquél.

La Evolución que ahora me ocupa tiene casos de paso del tiempo basados en formas verbales, otros en los que ese procedimiento no funciona. Normalmente, en el verbo aparece la descripción perspectivista con dos caras: en la primera época prevalece la simultaneidad del signo de presente o pasado y futuro. Parece asimismo que es en 1907 cuando se produce el aislamiento del paso del tiempo de referencias personales, niñez, juventud, tiempo pasado (20). Hay un proceso de estilización realista que pasa de procedimientos «literarios» destinados a imponer una forma determinada —subjetiva— de percibir la realidad, a otra en la que la realidad es nombrada directamente. De cualquier forma, ahora no me interesa tanto la evolución del procedimiento como la descripción del mismo, posiblemente porque aquí el cambio no está tan claro como en otras ocasiones.

Voy a comentar, una a una, por orden cronológico, las poesías. Esto podría parecer superfluo y en contradicción con los supuestos críticos de este párrafo; esto sería así si me detuviera en el comentario particular, dejando las unidades aisladas; pero me parece perfectamente coherente en cuanto es una etapa analítica al servicio de una integración.

---

(20) Es el cambio en el objeto de interés, que pasa de lo interior a lo exterior. Se da también en otros temas por la misma época.

En la primera época encontramos la poesía XIX, que puede servir de punto de partida en cuanto reúne la cualidad, en germen, e ilustra sobre las diferencias con la segunda época; dice: «Las hojas de un verde / mustio, casi negras», donde no hay una evolución «estilística», de procedimiento literario, pues se basa en el enfoque del observador, no en la realidad observada, que es siempre la misma. En efecto, hay dos etapas (tres, si tenemos en cuenta el límite creado por la pausa final de verso) de un proceso, pero la realidad no sigue ese proceso: en el cambio que se produce en una hoja desde su nacimiento hasta que cae, hay un momento en el que es verde *(verde mustio)* y otro, posterior, en el que es (casi) negra: corresponden, más o menos, al principio y fin de la vida de la hoja. Lo característico —aquí— es que el momento elegido sólo es uno, y que la variación no se produce en el objeto, sino en la apreciación del objeto.

Por otra parte, es de señalar que esta evolución subjetiva sólo ocupa dos versos, quiero indicar con ello que no es el tema de la poesía, sino un elemento destinado a la creación de un efecto superior: sirve a la asunción de un sentido por el lector en cuanto ayuda a crear el sentimiento propicio.

Semejantes a los anteriores son estos dos versos:

El sol *es un globo de fuego,*
la luna *es un disco morado*
... ...
El jardín y la tarde tranquila (XXIV).

El mismo recurso aparece en:

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

En ambos casos aparecen unas realidades vacías de contenido temporal que, al enfrentarse a otras, marcan los límites de un proceso ya temporal y lo crean: es lo que ocurre, por ejemplo, en el segundo caso, donde, además de los límites que crean y limitan el proceso *(tarde/día)*, se nos da también el signo de la evolución temporal con la sombra, alargada en la tarde, que menguará al subir el sol otra vez. Marca de progresión temporal clara, si recordamos el tiempo del reloj de sol. En los dos casos, especialmente en el segundo, no parece que haya cambio objetivo en la realidad descrita; en uno porque el sol y la luna parecen estar presentes al mismo tiempo, en el otro porque el término que señala el fin es virtual, como lo indica *quizás* y la forma remotospectiva del verbo.

Más explícita es la evolución de XXV, marcada en varios momentos mediante elementos naturales o artificiales *(campanas):*

Y lágrimas sonoras
de las campanas viejas.
Las ascuas mortecinas
del horizonte humean...
Blancos fantasmas lares

van encendiendo estrellas.
Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido
y las campanas sueñan.

Caso en el que podemos contemplar la robregada de poniente (¿que coincide con el toque del *angelus?*), la progresiva aparición de las estrellas *(van encendiendo,* aquí sí radica en el sintagma verbal) y la posterior fijación de la noche. A pesar de la extensión que ocupa el proceso temporal, creo que todo él va dirigido a crear la sensación de que es posible lo maravilloso, esto es, que la ilusión puede llegar, aunque después no continúe el tema porque, precisamente, lo característico de la ilusión es que no venga. Efectivamente, la expresión de la poesía tiende a crear en el lector la sensación que se produce espontáneamente ante el ocaso: melancolía, tristeza, etc. (puede presentar infinitos matices); lo característico de esta época es la referencia directa a la sensibilidad personal: efecto interior producido por la realidad exterior; de esta manera se puede afirmar que el fin de la evolución temporal es crear una sensación no temporal, sino sentimental, explícita en el texto.

Queda un caso de 1902:

Era una mañana y abril sonreía.
Frente al horizonte dorado moría
la luna, muy blanca y opaca; tras ella
... ...

Fue una clara tarde de melancolía.
Abril sonreía...

... ...

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

donde no será necesario señalar la evolución que va desde la mañana (primer verso citado) hasta la puesta del sol (último verso citado). Como en casos anteriores, el «argumento» de la poesía no es el paso del tiempo.

En 1903 sólo veo una evolución del tipo de las que vengo describiendo: «Es una tarde clara, / casi de primavera, / tibia tarde de marzo, / que el hálito de abril cercano lleva; / ...» (VII) (cfr. «Las hojas de un verde / mustio, casi negras»).

De 1904: «Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo, / y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto. / Desperté...» (LXII). Aquí sí se puede aplicar la conclusión del señor Alonso (21), siempre que se advierta que el elemento temporal, aunque poco marcado y muy subjetivo, sigue estando presente.

En 1907 hay varios procedimientos que marcan la evolución o el cambio temporal. Empezaré por dos casos en los que la evolución se señala en el hombre y en el abstracto; el primero y más simple es:

---

(21) Dámaso Alonso, «Fanales de Antonio Machado», *Cuatro poetas españoles*, Madrid, 1962, pp. 137-178.

Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra (II).

Más sabio es:

Moscas de todas las horas,
de infancia y adolescencia,
de mi juventud dorada,
de siempre... Moscas vulgares,
de puro familiares

... ...

Yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos (XLVIII),

donde no sabría qué valorar más del doble proceso: el paso de lo subjetivo (experiencia propia) a lo objetivo, o la sustitución de la edad nombrada directamente por sus emblemas. El cruce opone dos parejas perfectamente equilibradas: tiempo personal, pero objetivo, frente a tiempo del Hombre señalado por un emblema expresivo-sentimental.

Dentro de este párrafo, los dos casos citados en último lugar suponen la presencia fijada de los términos que marcan la evolución: es un tiempo

abstraído en el que el proceso sobrepasa ampliamente los límites señalados; no hay ahora ni aquí.

En la IX hay una evolución claramente subjetiva marcada por las formas verbales, aunque también aparecen marcas léxicas *(Primavera/Invierno; nevascas/flor):*

Ya las golondrinas chillan. Pasaron el blanco in-
[vierno,
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de in-
[fierno
... ...
primavera se ve brotar en los finos
chopos...
... ...
Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido.

Muy cerca ya, en tema y formulaciones, a las poesía de *Campos de Castilla.* Un desarrollo temporal más corto lo tenemos en LIV:

Está la plaza sombría;
muere el día.
Suenan lejos las campanas
... ...
Está el sol en el ocaso.
Suena el eco de mi paso.

Dejando a un lado la comparación de esta plaza con aquella otra en la que se oían las voces infantiles, tenemos unos elementos temporales que si

unas veces son directos, otras crean la ilusión de manera oblicua; del primer tipo son *muere el día,* metáfora lexicalizada, y *está el sol en el ocaso.* Ahora bien, una vez aparecidos esos sintagmas, denotadores directos de un proceso temporal, hay otras palabras o asociaciones en las que la referencia temporal cobre especial relieve: se hacen coherentes con el contexto. Es lo que ocurre en *suenan lejos las campanas,* ya antes vimos cómo el sonido de las campanas se asociaba al toque del *angelus* (22); a reforzar el efecto contribuye el adverbio *lejos,* que funciona de manera semejante a *suena el eco de mi paso:* en uno y otro caso, especialmente en el segundo, la atención se fija en unos sonidos que, habitualmente, pasan desapercibidos, porque son ahogados por otros ruidos; la percepción, pues, se produce cuando los ruidos han desaparecido, esto es, cuando cesa la actividad, a la caída de la tarde. La caída de la tarde, en el paso del tiempo, concuerda en Machado con una situación de hiperestesia y con la soledad.

Al mismo momento temporal que el anterior, ahora en el campo, remite esta poesía:

Amargo caminar, porque el camino
pesa en el corazón. ¡El viento helado,
y la noche que llega, y la amargura

---

(22) Habría que ver el orden de colocación de las poesías en el libro, pues creo que en el poema *Soledades* hay momentos en los que se producen las relaciones asociativas, y otros en los que esas relaciones son utilizadas directamente, como adquisiciones fijadas.

de la distancia!... En el camino blanco
algunos yertos árboles negrean;
en los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,
poeta, en el ocaso? (LXXIX),

lleno de referencias directas al fin del día y principio de la noche; en él encontramos la expresión del momento en el contraste *camino blanco / árboles que negrean.* Como en el caso anterior, también aparece aquí el caminar, asociado a la caída de la tarde; de esta manera el poeta aparece vagando o buscando en la hora en que los demás se retiran a sus casas. Machado va solo y se siente atraído por esas casas, en las que hay personas, por esa situación de la que no participa: su única compañía es él mismo, el eco de su paso. La idea del eco, asociada al paso del tiempo, la encontramos, como creación del nexo, en LIV, ya citada: «ocultan los altos caserones / el sol que muere; *hay ecos de luz* en los balcones / ... / se extinguen lentamente los *ecos del ocaso* / ... / en el azul, la estrella». Y para la semejanza entre el sol oculto tras los caserones o tras los montes, ver *El Muro,* pues es diferencia significativa, como lo es la permanencia de un reflejo de sol, sea en los montes, balcones o vidrieras. Pero lo que ahora me interesa señalar aquí es el procedimiento poético-literario para expresar el paso del tiempo. Hay, en los primeros versos citados, un núcleo temporal en el que el paso, la evolución, está ordenada en el texto; en el último verso citado la realidad aparece libre

y es el lector quien debe ordenar la presencia de la estrella en un proceso temporal que no se le da. Es un procedimiento que volveremos a encontrar, así en XCIV:

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
... ...
En todo el aire en sombra no más que el agua
[*suena* (23).

En XIII:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío
... ...
absorto en el solitario crepúsculo campesino
... ...
lejos la ciudad dormía
... ...
Los últimos arreboles coronaban las colinas
... ...
El agua en sombra pasaba
... ...
En el azul fulguraba un lucero diamantino.

---

(23) Es el último caso en el orden del libro. Tiene como valores adquiridos: los *caserones,* la *plaza,* el *reflejo del sol en los balcones o cristales,* el *eco del sol* y el *sonido del agua;* el último caso citado con una función semejante a la descrita para *el eco de mi paso* (XVII).

O, por fin, en XC:

Los árboles conservan
verdes aún las copas,
pero del verde mustio
de las marchitas frondas
... ...
Arrastra el viento
algunas amarillentas hojas.
¡El viento de la tarde
sobre la tierra en sombra!

(No señalo las coincidencias formales entre ejemplos citados juntos: cfr. el último, XC, y el de 1902, XIX, citado arriba.)

En todas estas poesías hay unas realidades, *sol, eco, ocaso; tarde, sueños, relucen las vidrieras, eco, sol; ocaso, sol estío, crepúsculo, lejos de la ciudad dormía, arreboles; verdes, verde mustio, marchitas frondas,* etc., que no son temporales en absoluto, o no son sólo temporales, ya que pueden aparecer en otros contextos con otras connotaciones. Sin embargo, esos elementos se encuentran aquí ordenados al servicio de un movimiento temporal, explícito en cada poesía mediante formulaciones como: *que muere, se extingue; está cayendo, mortecinos; caminaba, últimos, conservan aún.*

Se puede observar una eliminación gradual de los elementos ordenadores a lo largo de las poesías reproducidas; también se puede ver cómo, una vez dado el impulso, creado el contexto temporal, desaparecen las líneas constructivas para dejar aislados una serie de elementos atemporales que fun-

cionarán ya en ese sentido: es el lector quien debe completar el ciclo iniciado por el poeta. Es lo que ocurre con las dos alusiones a la noche: *en el azul de la estrella* y *en el azul fulguraba / un lucero diamantino,* unido, en el segundo caso, a *el agua en sombra pasaba,* como momento inmediatamente anterior a la noche (el agua discurre por las partes más bajas, es lo primero que queda en sombra: la oscuridad va subiendo desde el río o arroyo a las colinas o montes, trepando por las laderas hasta llegar a la cima e invadir después el cielo), que recuerda a *en todo el aire en sombra no más que el agua suena.*

El último caso citado, XC, es el más claro, ya que aparecen correlativamente *verde aún-verde mustio-marchitas-amarillas-caídas;* aquí la evolución temporal amplia se superpone e identifica a la momentánea: la evolución de las hojas es el proceso temporal amplio, pero esas hojas amarillas son arrastradas por el viento y, en el verso siguiente, se produce la identificación del *viento que arrastra hojas secas* con el *viento de la tarde.* De esta manera se consigue que el fin del día coincida con el acabamiento de una estación; muerte del sol y muerte del verde coinciden.

Creo que lo expuesto hasta ahora autoriza una conclusión según la cual hay una serie de procedimientos, no estrictamente verbales ni temporales, que sirven para crear la sensación de paso del tiempo. Se puede afirmar también que, en general, el desarrollo temporal acaba en la noche, no va más allá: no agota un campo, se extiende desde el

fin de uno hasta el principio de otro, siendo más detallada la primera fase que la segunda. Ahora bien, en el último tiempo temporal no hay nada, es un tiempo vacío de acontecimientos; esto habría que relacionarlo con el hecho de que la progresión no avanza hacia ningún sitio, no tiene un fin; es estéril o suficiente en sí misma (cfr. *El Mar).*

Las conclusiones anteriores no autorizan, sin embargo, a suponer que el paso del tiempo es, a pesar de las afirmaciones del autor, el fin último buscado por cada poesía y por el poema *Soledades;* esto podría ser afirmado de la progresión temporal que produce la sensación del fluir del tiempo, pero éste sirve, en último término, para reproducir en el lector una sensación sentimental o un estado de ánimo. Y esto es así porque las concordancias de este tema con otros lo prueban: se trata siempre del fin de un proceso positivo, sustituido por una situación vacía; se une a formulaciones que indican un acabamiento vital absoluto *(morir, moribundo, muere, sangre,* etc.), a la soledad y a la melancolía inútil. En conjunto, al acabamiento y degradación de la realidad expuesta.

Claro que esto no tiene, en abstracto, por qué ser así; no lo es, por ejemplo, en LXXXV (1907), VII (1903), IX (1907), etc., donde encontramos el comienzo de un proceso. Es posible, por otra parte, pensar en un poema o texto literario que reprodujera el tiempo del reloj, donde no hay principio ni fin, donde un minuto es igual a cualquier otro minuto y una hora tiene el mismo valor que otra cualquiera. Yo no conozco el caso.

TIEMPO FUTURO

Se dan, aproximadamente, el mismo número de casos de este tipo en la primera y en la segunda época. Es tema muy frecuente en *Soledades,* aunque no lo es tanto como la evolución intemporal, que hemos visto en el último párrafo.

La consideración del futuro es en Machado, como ocurre en la lengua, fundamentalmente hipotética. En esto, creación literaria y realidad lingüística coinciden. Como en *Juventud,* es difícil aquí también ordenar el tema: hay momentos de esperanza y de renuncia en una misma época; lo que complica sensiblemente la cronología de la evolución, caso de que la haya. Quizá lo más característico de la primera época sea la no aceptación del presente y una nebulosa confianza en la «llegada» que está vista, en general, como un desasimiento o una huida, con arribo a buen puerto. En la segunda época, hay una clara valoración del mundo que va pasando, y una radical desconfianza en el valor positivo del fin, que llega a desaparecer. Si antes el futuro

último estaba presentado como un corte, ahora el fin aparece como perspectiva.

Naturalmente, lo anterior es un intento de aclarar las líneas constructivas; en el texto las cosas no resultan tan claras.

La impaciencia por un futuro que se hace esperar demasiado, ligada al mundo de los niños, la encontramos como punto de partida en la primera manifestación del tema: «Cantaban los niños / canciones ingenuas, / de un algo que pasa / y que nunca llega: / la historia confusa / y clara la pena» (VIII) (cfr. «que yo de niño escuchaba / soñando... no sé qué, / con algo que no llegaba, / todo lo que ya se fue», XVIII-1902).

La visión del fin está asociada al agua y a la continuación posterior, más o menos agradable, en tres casos, XVIII, XXI y XXXIV; en el primero (cfr. *El Mar*), dice:

El piensa
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa...

En la segunda:

Mi hora —grité—...
... ...
Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

Y en la última:

¿Perfuman aún mis rosas la alba frente
del hada de tu sueño adamantino?
Respondí a la mañana:
Sólo tienen cristal los sueños míos.
Yo no conozco el hada de mis sueños;
ni sé si está mi corazón florido.
Pero si aguardas *la mañana pura*
que ha de romper el vaso cristalino,
quizás el hada te dará tus rosas,
mi corazón tus lirios.

Donde es de resaltar que el diálogo se hace con la mañana (cfr. *Nombres temporales*), lo que no es muy frecuente y va, en cualquier caso, asociado —como es lógico— al principio de algo o a una perspectiva de futuro; como la tarde lo está al acabamiento.

La perspectiva temporal de futuro que es, efectivamente, un futuro ampliado, parece semejante a la observada en la primera época de los *Niños;* con ella coincide en la ausencia de mundo en torno: todo se mueve entre sueños, sensaciones confusas y esperas. Vacío exterior claro es el de XXIX: «Conmigo irás mientras proyecte sombra / mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.» Y la dichosa perspectiva de futuro, con renuncia al presente:

Me apartaré. No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene —su veste blanca

flota en el aire de la plaza muerta—;
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla... (X).

La afirmación final es todo un programa; y una actitud subjetiva ante la realidad, pronto volveremos a encontrar la misma formulación.

La mayor diferencia entre estas poesías y las analizadas en el capítulo primero reside en la condición de hecho pasado y conocido que aquéllas tenían, frente al desconocimiento de la realidad en éstas. Esto, que es obvio, condiciona o concuerda con el tratamiento del tema. Ahora ya no es posible la introspección, el enigma no se encuentra dentro, en la recreación de la vida personal; ahora es una creación arbitraria —fe— sin inguna base racional. Por esto el futuro aparece en dos planos; en el primero de ellos estaría el futuro de esta vida (último ejemplo), mientras en el segundo sería, precisamente, su acabamiento lo tratado; en aquél es posible comprobar día a día que la primavera no llega, o que la virgen esquiva no acaba de aparecer y, sobre todo, es posible analizar realísticamente estos bellos sueños, hasta descubrir lo que tienen de invención. La investigación sobre el segundo plano es imposible; la conclusión, a la que se llegará más tarde, será el resultado de regularizar todos los problemas, inductivamente. La identificación de este tema con los restantes —en cuanto permite equiparar los planteamientos y, en consecuencia, generalizar las conclusiones— no es nunca total e impide llegar a una solución definitiva en la labor desmitificadora. Por

eso es un tema que perdurará, como problema, hasta las últimas obras de Machado y en el que en ocasiones se producen quiebras y vueltas atrás.

Creo que la solución aceptada por Machado se debe a una encomiable actitud intelectual ante todos los problemas que se plantea, aceptando sin dramatizar los resultados.

Al llegar a una perspectiva no idealizada del último trago, la actitud intelectual ante el presente y ante la realidad circunstante cambia de manera radical, cambio que aparece ya en 1905:

El rojo sol de un sueño en el Oriente asoma.
Luz en sueños. ¿No tiemblas, andante peregrino?
Pasado el llano verde, en la florida loma,
acaso está el cercano final de tu camino.
Tú no verás del trigo la espiga sazonada
y de macizas pomas cargado el manzanar,
ni de la vid rugosa la uva aurirrosada
ha de exprimir su alegre licor en tu lagar.
Cuando el primer aroma exhalen los jazmines
y cuando más palpiten las rosas del amor,
una mañana de oro que alumbre los jardines,
¿no huirá, como una nube dispersa, el sueño en flor?
Campo recién florido y verde, ¡quién pudiera
soñar aún largo tiempo en esas pequeñitas
corolas azuladas que manchan la pradera,
y en esas diminutas primeras margaritas! (LXXXIV).

Es todo un ejercicio de humildad, desmitificador de rosas, lirios, etc.; acepta la modestia de las vulgares y reales flores, que sustituyen a las metafóri-

cas, a las fabricadas por el arte. La conexión de los dos últimos versos reproducidos con *Campos de Castilla* no necesita ser señalada.

La renuncia a la Primavera, a la vida fabulada, no se produce sin más. Hay un dolor que está sabiamente expresado en la descripción de la realidad rechazada, perdida; y en la realidad de recambio. Los elementos que formaban aquélla tienen, todos, un valor alto, especialmente claro como valor cultural, literario, desde los tiempos más remotos, ya que, además de ser flores brillantes, más grandes, más caras, arrastran toda la imaginería, más o menos mística, remozada por el Modernismo. Lo que no ocurre con las clavelinas o chirivitas. Las realidades «artísticas» funcionan como signos, asociadas a un contexto convencional, que ellas contribuyen también a crear; no son, pues, flores reales, sino flores-signo, a las que se atribuye un valor y un tono. Frente a esa construcción, Machado rechaza el valor añadido y su soporte; de esta manera se vuelve a buscar el tesoro, el eterno tesoro oculto, en la realidad no especulada: el campo y sus flores, tal como aparecen (se supone) en la realidad de su entorno. Más tarde habrá una identificación entre realidad no manipulada y verdad, que llevará a mitificar esa nueva realidad, a idealizar el campo soriano, por ejemplo (o Castilla), falseándolo. Machado sustituye el objeto, pero repite el ciclo.

La proyección de sentimientos o contenidos mentales sobre la realidad física que, evidentemente, no los crea, sea cual sea su adecuación emocional, va a producirse en *Campos de Castilla.* Pero, ahora,

lo que me interesa señalar es que la sensibilidad ante las nuevas realidades no aparece de golpe en *Campos de Castilla* y, sobre todo, que puede ser explicada desde la propia dinámica de la creación literaria, sin necesidad de acudir al ingenuismo idealista de atribuir a las tierras de Soria, Segovia, etcétera, un místico efecto creador de poesía, teólogos, caudillos, nacionalidades o esencias castellanas y demás fantasías. La tierra es siempre objeto de la creación, no sujeto (24).

El mismo proceso de dinámica literaria es observable en la creación del mito de la amante muerta, perdida para siempre, y el subsiguiente diálogo con su fantasma. No es necesario acudir a Leonor, el tema y las formulaciones se encuentran ya en *Soledades;* es más, la referencia a la vida del poeta, como base y origen de una obra poética es aquí, como siempre, deformante. Prueba de ello es la vaciedad y cursilería de tanta obra dedicada a *Machado y...* entre las que destaca la firmada por Concha Espina.

Con lo anterior no postulo, en absoluto, el des-

---

(24) Nombrar la realidad tiene sentido, pero no produce efecto vivido. En este sentido, los noventayochistas actúan como los escritores regionalistas: parecen creer que la aparición de un nombre geográfico es suficiente para despertar en el lector una serie de connotaciones afectivas, sentimientos de valor, etc. No se dan cuenta de que el procedimieneto sólo funciona en los previamente convencidos: es el poeta quien debe crear el efecto, y no debe dejar este cometido a la realidad. De esta manera, la referencia a la región funciona —en el mejor de los casos— en los lectores regionalistas. Las referencias a Castilla (en el 98) tienen una validez de época, la que ellos viven. Su equivocación ha sido tomar por eterno y general lo que es temporal y particular.

asimiento del creador respecto del mundo en que vive, ni la intemporalidad abstracta de la obra literaria, que se movería entonces sobre nubes más o menos rosadas. Lo único que afirmo es que no resulta posible basar la historicidad de una obra literaria en un hecho particular, concreto y aislado, ocurrido a su creador. Esto sería caer otra vez en el irracionalismo idealista que se trata de evitar. Otra cosa es averiguar por qué en un momento histórico determinado se da la misma actitud en escritores de personalidad tan diferente o —y es más justo— por qué triunfan precisamente esas actitudes.

La digresión que antecede puede servir para aclarar la evolución de la obra machadiana en éste y otros temas o, en el peor de los casos, para descubrir los presupuestos teóricos desde los que este estudio se escribe, resultado útil, si los hay, porque de esta manera el lector puede aplicar un coeficiente reductor a mis afirmaciones y descubrir la tendencia que deforma mi interpretación.

Continuando con la exposición, quizá sea interesante analizar la poesía L, en la que la primavera (con artículo ahora ya) sigue estando en el entorno del poeta, pero le resulta inútil; la primavera está en el exterior, él mirando dentro de sí:

Como atento no más a mi quimera
no reparaba en torno mío, un día
me sorprendió la fértil primavera
que en todo el ancho campo sonreía.
Brotaban verdes hojas
de las hinchadas yemas del ramaje,

y flores amarillas, blancas, rojas,
alegraban la mancha del paisaje.
Y era una lluvia de saetas de oro,
el sol sobre las frondas juveniles;
del amplio río en el caudal sonoro
se miraban los álamos gentiles.
Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después, declamatoriamente:
—¡Cuán tarde ya para la dicha mía!—
Y luego, al caminar, como quien siente
las alas de otra ilusión: —Y todavía
¡yo alcanzaré mi juventud un día! (L).

Poesía donde hay elementos vistos en 1905-LXXXIV: *mañana de oro / lluvia de saetas de oro; campo recién florido y verde... corolas azuladas que manchan la pradera / flores amarillas, blancas, rojas, alegraban la mancha del paisaje.* También vemos los *álamos sobre el río,* que tanta descendencia van a tener. Por ahora toda la realidad-belleza está soñada, y soñada en un tono que corresponde a la primera época (1901, 1902, ...); por ello la desmitificación, realizada en los últimos versos de la poesía, adquiere todo su sentido y es posible comprender la carga irónica —autoironía— con que funciona *declamatoriamente* o *como quien siente* (cfr. cap. I, *Juventud;* la pág. 41 y, en relación con esto, la número I, págs. 39 y ss.).

Como contraste con la presencia siempre esquiva y siempre próxima de la virgen, compañera del poeta mientras quede a su sandalia arena, la poesía XII

da fe de la presencia del deseo, y de la imposibilidad de alcanzarlo en la realidad:

Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!
Los golpes del martillo
dicen la negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda! (25).

El monólogo dirigido a la amada ausente es característico de *Campos de Castilla;* también lo es la contradicción entre los deseos del corazón y las razones de la inteligencia, conflicto que se resuelve a favor de la última; aunque no le podrán quitar el dolorido sentir. La diferencia estriba en que ahora, en *Soledades,* es una consideración de futuro, prospectiva, y en *Campos de Castilla* será de pasado y futuro.

En 1907 alterna la constatación del hecho, referido al amor o no, con la expresión del dolor que el conocimiento produce. En la progresión de futuro, un ejemplo de la primera posibilidad es: «Ese amor que quiere ser / acaso pronto será / ... / Hoy dista mucho de ayer. / ¡Ayer es nunca jamás! (LVII-i). En otra poesía encontramos el dolor intensificado por la lucidez de la exposición:

(25) Los golpes de martillo, azada, guitarra o ataúd —como signo de muerte— son frecuentes en Machado.

¿Y ha de morir contigo el mundo mago

... ...

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento? (LXXVIII).

Aquí, la interrogación, que me resisto a llamar retórica, no puede recibir ninguna respuesta objetiva, pues cada individuo responderá según su particular talante. Pero Machado, para quien la pregunta forma parte de su intento por liberarse de la falsa conciencia, la contestará de modo inequívoco:

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

La destrucción del orden antiguo es total. Ahora Machado se encuentra vacío en un caminar sin sentido (cfr. más abajo, *Camino*). Para nuestro poeta esto es el fin de una etapa y el principio de otra: el carácter evolutivo de su obra es incompatible con el estatismo contemplativo.

NOMBRES TEMPORALES

En este capítulo voy a intentar establecer una lista de palabras cuyo contenido semántico es temporal y cuya duración se puede medir objetivamente, reloj en mano; son unidades de tiempo: *año, estación, mes, día, mañana, mediodía, tarde, noche, hora.* Una vez registrados todos los lugares en los que aparece cada una de estas nueve palabras —de lo que hago gracia al lector—, he tratado de ver sus usos concretos, las concordancias que se producen entre ellas, o, con otros términos, la ordenación y frecuencia, según las diferentes épocas, etc.

Parece que es *tarde* la unidad temporal utilizada con mayor frecuencia en *Soledades;* funciona, en general, como núcleo significativo y gramatical. La tarde, relacionada con *día,* es mucho más frecuente que en relación con *noche,* lo que es lógico si, como vimos, la oscuridad total no continúa, sino que acaba el proceso. En los casos en que hay una precisión, la concordancia más frecuente de *tarde* es con *primavera* o con *verano,* aproximadamente en el mismo número de casos. Muy rara es la tarde de

invierno, rarísima la de otoño. En un recuento más detallado, tendríamos que *abril* es el mes más relacionado con la tarde; son rarísimos los otros meses: *julio* y *marzo* en un caso; de los demás, nada.

En cuanto a la calificación de la tarde, creo que *clara* es la más frecuente, sobre todo en la primera época, seguida de cerca por *triste* y contenidos semánticos afines; a la misma altura se coloca *polvorienta* y, más lejos ya, *tranquila.* Tan frecuente como la tarde triste es la que *muere, cae,* etc. Las calificaciones positivas o negativas, del tipo de *bella, hermosa, horrible,* no pasan de estos casos.

Como no dispongo de un *corpus* de base sobre el orden del sintagma *sustantivo/adjetivo* en *Soledades,* no me resulta posible aportar cifras significativas. En cualquier caso, en la inmensa mayoría de los sintagmas en los que el sustantivo es *tarde,* el adjetivo va pospuesto; la única excepción es el adjetivo *clara,* que prefiere —en comparación con los otros adjetivos— la anteposición, que se da en más del 50 por 100 de los ejemplos recogidos por mí.

No he encontrado una especialización claramente determinable en la tarde de 1902 frente a la de 1907 (épocas, no años); quizá hay una mayor frecuencia de *polvo, ceniza, pardo, frío* en la segunda época y un cierto descenso de *clara.*

Sin embargo, hay algunos otros rasgos que permiten establecer diferencias. En primer lugar tendríamos el caso de *tarde* sin determinación ni calificación directa de ningún tipo, situación mucho más frecuente en la primera época (1/4) que en la segunda (1/6); además, en la primera época la doble

o triple calificación referida a *tarde* es mucho más frecuente que en la segunda: mientras en aquélla los casos con más de una calificación pasan del 33 por 100, en ésta sólo llegan al 25 por 100. Por último, la repetición de la palabra *tarde* en una misma poesía es más frecuente en 1902 que en 1907.

Todos estos datos pueden apoyar la interpretación apuntada antes, según la cual en la primera época una serie de palabras van cargándose de determinadas connotaciones típicas; así, más tarde, puede producirse una progresiva eliminación de referencias, ya que los términos, con su nuevo valor fijado, van a servir y ser utilizados por sí mismos. Naturalmente, su nueva carga sentimental, la utilización objetiva de dichas palabras, el hecho de nombrar con ellas la realidad, ha sido adquirido tanto por las calificaciones directas como por el valor del contexto general de la poesía en que aparecen. Esto explicaría en gran medida el valor que parecen tener determinadas realidades o, mejor, palabras en *Campos de Castilla.* Y es aquí donde habría que buscar la razón de un fracaso, extensible a todo el 98; me refiero al que consiste en proyectar unos sentimientos sobre la realidad objetiva, atribuyendo al hecho de nombrarlos unas propiedades de evocación o creación de sentimientos que no están en ellos, sino su historia literaria dentro de la escuela o el autor que los crea. Mientras los dos momentos están próximos en la mente del lector, el recurso funciona; cuando se contempla desde fuera de la ideología que los origina, resulta que el tema de *Campos de Castilla* estaba demasiado ligado a una sensibilidad

muy determinada, regionalista y, en consecuencia, el efecto se malogra.

Dentro de estas observaciones habría que colocar la relación de la tarde con el contexto en que aparece. En la última época la tarde es el objeto de la descripción o su marco, aparece desligada del poeta o del hombre, pues, aunque los sentimientos de éste coincidan con un momento temporal, se trata de fenómenos paralelos.

La *noche* aparece en muchos menos casos que *tarde;* ésta es unas cinco veces más frecuente. No parece que haya diferencia cuantitativa notable entre la primera y la segunda época; lo que sí cambia, y de manera fundamental, son las caracterizaciones que recibe: en la primera son siempre subjetivas, de este tipo: *de amor, amada, amiga mentirosa, de fiesta, de alegría, de mis sueños,* etc.; en 1907, aunque aparecen algunos casos de este tipo (*noche de* una *fiesta,* triste) predomina la caracterización objetiva a pesar de que, en este contexto, acepte una interpretación subjetiva (esto es otro problema); son del tipo de: *caliente, de verano, serena, azul.*

Como antes la tarde, la noche recibe ahora muchas más modificaciones (mediante atribución o predicación) en la primera época que en la segunda. No dispongo de casos suficientes para deducir una preferencia por la anteposición o posposición del adjetivo; de todas formas, la anteposición sigue siendo muy rara y parece confirmar la tendencia, apuntada ya en *tarde,* según la cual el adjetivo suele anteponerse cuando tras el sustantivo aparece otro tér-

mino dependiente, sea en aposición, rección con *de* o de cualquier otra forma.

En cuanto al sentido, me parece que la noche es, hasta 1904, de amor o alegría siempre. En la última época pasa a funcionar como fin del amor o, al igual que la tarde, como tiempo en el que transcurre la acción.

Las connotaciones afectivas que suelen acompañar al principio del día podrían quizá justificar el comportamiento de la palabra *mañana* en *Soledades;* especialmente si tuviéramos un criterio para medir y valorar esas connotaciones.

Lo primero que salta a la vista es la polarización del tema hacia 1902 y su desaparición en las poesías posteriores, ya que sólo encuentro un caso en 1904, dos en 1907; en 1902 hay más de diez, entre los que cuento el sustantivo *alba,* que no volverá a aparecer después, pero que aquí lo hace en los mismos contextos que *mañana,* por eso lo he incluido en el grupo aunque su tono cultural sea quizá más alto. En esta elevación del «tono» entraría también, por ejemplo, el orden de palabras en estos dos versos: «de la mañana luminosa y fría / en las horas más plácidas?», en Machado tan raro. Tampoco es frecuente encontrar en *Soledades* una acumulación de caracterizaciones como las que recibe aquí *mañana*: corresponde a esa creación de palabras-símbolo que ya he señalado antes, creación que, en este caso, no es aprovechada.

En 1902 la mañana es *pura* y *fría;* en un caso *rosa* y en otro *luminosa.* El único caso de mañana adjetivada en 1907 es *una tibia mañana.* Como también

ocurría en 1902 con *tarde* y *noche,* la mañana se encuentra muy raras veces sin determinaciones o calificaciones; cuando *mañana* va sola es porque se encuenta en una poesía en la que hay otros casos en los que la palabra sí va acompañada. Es una precisión más sobre el modo en que las palabras van adquiriendo una significación particular en el poema. En la mañana hay una perspectiva optimista, o es el fin deseado de un proceso. En la mañana, como en la noche, no suele haber «paso del tiempo»; la única excepción a lo anterior es XLVII: «La aurora asomaba / lejana y siniestra», pero aquí quizá no se trata del mismo momento del día; ni el sentido de la forma corresponden a los que vengo tratando.

Como consecuencia de lo expuesto, es lógico que *mañana* y *alba* desaparezcan en 1906, la desmitificación destructiva de ese período no concuerda con un tiempo asociado, normalmente, y en los ejemplos ya vistos, con el renacer optimista, la perspectiva de futuro, etc.

Día es poco utilizado por don Antonio, menos que *noche* o *mañana,* pero, en contraste con ellos, encontramos muchos más casos en 1907 que en la primera época, vamos a ver cómo.

En los primeros años, el día se relaciona, por el contexto, con la mañana y, como ella, recibe la calificación de *claro;* en el sentido de renovación habría que tomar también la formulación *nuevo día.* Sin embargo, más tarde, de todos los casos recogidos, sólo uno lleva epíteto y es, precisamente, *claro;* se trata de una descripción objetiva del campo, rea-

lizada en forma que preludia ya *Campos de Castilla*, dice: «sol del día, claro día! / ¡Hermosa tierra de España» (IX-1907); en todos los demás casos *día* es utilizado como unidad de tiempo en formulaciones indefinidas, del tipo de: *un día como tantos; un día* (tres veces); *días otoñales;* o la simple constatación *es mediodía*, que incluyo aquí por ser caso único.

El ejemplo que antes he señalado como excepción es muy ilustrativo, pues permite concretar el proceso que va de las primeras poesías de Machado a *Campos de Castilla*. Los *claros días* de 1902 (con adjetivo antepuesto siempre que aparece *claro* referido a *día*) se encuentran en un contexto de introspección, son una metáfora que expresa un sentimiento de esperanza, plenitud, etc.; en el caso de 1907 ocurre todo lo contrario, se encuentra en un contexto descriptivo del mundo exterior, objetivo: es la contemplación de la realidad que antes había servido como medio para comunicar un sentimiento la que ahora va a producirlo. De una actividad creadora hemos pasado a una situación receptiva. Naturalmente, el efecto producido por la recepción de unos fenómenos o realidades exteriores no tendría lugar si antes no se hubiese proyectado en ellos lo que se buscaba —y se ha rechazado— en el interior del poeta.

De cualquier forma, esto dice mucho también sobre el acierto de Machado para elegir unos símbolos en la época de *Soledades* y unos hechos o realidades en *Campos de Castilla*. Machado, normalmente, aprovecha una larguísima tradición (que

a su vez aprovecha, quizá, una relación efectiva) dándole nuevas formulaciones y, en consecuencia, nuevo sentido, vida y valor a los viejos mitos.

Salvo en un caso, *otoño* nunca funciona como sustantivo, la excepción es una determinación con *de*, lo normal es que funcione como adjetivo: *árbol de otoño; poemas otoñales* (en 1902); *copas otoñales; hojas otoñales; días otoñales* (en 1907). Como se puede ver no son diferencias marcadas, ni casos suficientes para obtener conclusiones seguras.

Sólo encuentro *invierno* a partir de 1906 (un caso) y en 1907 (dos); son: *tarde de invierno, blanco invierno, invierno.*

Primavera es muy frecuente, sobre todo en 1902: *Primavera viene; fingía la primavera; me dijo un alba de la primavera* (XXXIV), casi idéntico a *me dijo una tarde de la primavera* (XLI), etc. En 1907 *Primavera* pierde toda actividad y se limita a funcionar de acuerdo con su naturaleza realista: *primavera se ve brotar; la fértil primavera; primavera besaba ... la arboleda.*

Menos numerosos son los casos de *verano,* que se polarizan en 1902; en 1907 sólo aparece como determinación nominal: *sol de estío; noche de verano; claras tardes de estío;* que son todos los casos en esta segunda época. En la primera, junto a *verano* encontramos *estío* (cfr. arriba, *mañana*).

El mes más utilizado es *abril,* tres veces en 1902 y otras tantas en 1907; *septiembre* lo encuentro una vez, en 1904; *marzo* una en 1904 y otra en 1902, engarzado con *abril.*

La segunda época presenta los meses como tiem-

po en el que transcurre la acción; así, *Abril florecía* (frente a, por ejemplo, *abril sonreía*, en 1902), semejante a *primavera se ve brotar*, ya citado. Otros casos: *como abejas en abril; frescas lluvias de abril.* Y lo mismo los dos casos de *julio*, ambos de 1907: «tarde horrible / del mes de julio»; «era una tarde de julio, luminosa y polvorienta».

La primavera, y sus meses, parece tener una independencia y una actividad que no tienen los demás: hace cosas, habla, dice, pasa, se acerca, etc.; esto en la primera época. Después desaparece la actividad personalizada y se convierte en objeto. La primavera concuerda con la mañana y la tarde, nunca con la noche. El verano parece especializarse en la tarde, aunque hay casos de noche.

Aunque el lector los haya deducido ya por su cuenta, no estará de más reunir y resumir álgunos de los caracteres de las distintas unidades temporales, de las más significativas.

El día suele ser un indefinido temporal, sin contenido, cosa que no ocurre con tarde, noche, mañana; lo que significa que nos encontramos ante una utilización «normal»; cuando esto no es así, *día* es claro y hermoso, y expresa plenitud.

La noche, si está aislada, que lo está casi siempre, es noche de amor o de fiesta. En la noche pasa algo, no parece haber descripciones de ella, sin más.

En la mañana hay una perspectiva optimista o es el fin alegre de un camino: claridad y tranquilidad, en definitiva. En la mañana, como en la noche, no suele haber «paso del tiempo».

La tarde salta por encima de sus calificaciones o determinaciones. Suele ser el tiempo en el que ocurre algo y ese tiempo, a diferencia de los anteriores, se funde con la acción, pasa con ella, desembocando en la tarde oscura, o en la noche, esto pocas veces. La repetición de la palabra tarde en una misma poesía es muy frecuente: en la mayor parte de los casos se trata de oponer o presentar la continuación de dos tardes en diferentes momentos temporales. Por otra parte, la tarde aparece individualizada aunque indefinida en relación con acontecimientos exteriores a ella, pues forma una unidad cerrada y suficiente. Suele ser de primavera (o meses de primavera) o de verano (o meses de verano) y se inserta dentro de otra evolución temporal, la de los meses, que suele ir hacia el buen tiempo.

EL CAMINO

La realidad del camino es, en principio, objetiva y externa. Frente a *juventud* o *niñez* que remiten a realidades vivas, a estados humanos, el camino no es un estado temporal. En una definición objetiva de la palabra, esto es, en una definición no literaria habría que señalar que constituye una realidad física diferente de lo que no es camino, separada del medio en el que aparece; que es una realidad lineal y que, en consecuencia, impone una dirección en la marcha aunque no un sentido. Sobre el Camino, vid. el estudio de E. Orozco, *Antonio Machado en el camino* (Granada, 1962).

Al estudiar el camino he tenido siempre en cuenta todas las ocurrencias de esta palabra, pero también he atendido a otras vecinas, *senda,* por ejemplo; a sus derivados, *caminar, caminante,* y a sentidos con ella relacionados funcionalmente: *paso, sandalia, ir, venir,* etc.

El primer texto que encontramos es de 1901, dice: «En el blanco sendero, / los troncos de los árboles negrean / las hojas de sus copas / son humo

verde que a lo lejos sueña. / ... / por los montes cárdenos / camina otra quimera» (XXXVI). Es muy interesante como punto de partida; encontramos el adjetivo blanco referido a camino, grupo que va a aparecer en otras ocasiones (IX, XI, LXXX, LXXIX, XCVI), también los árboles (IX, XI, XXXVI, LXXIX, XL-i (vii), XCVI) (suelen coincidir ambas ocurrencias) como indicios de que se trata de un camino «objetivo», no interiorizado o simbólico. Sin embargo, la realidad se aleja y difumina, se convierte en humo irreal (*verde*) y se completa la transformación al interiorizar el paisaje, al humanizarlo (*sueña*). No es raro que esta senda, tan real al principio, acabe siendo el lugar por el que camina una quimera.

En 1902 reaparece la quimera en el camino, lejos también y unida al sueño: «Sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas, / ... / a la vuelta florida del sendero, / y quimeras rosadas / que hacen camino ... lejos» (XXII). Es un paso más en la interiorización del tema, y, consecuentemente, en su mitificación: el camino ya no tiene ningún elemento que lo objetive y es ya *camino del sueño*, intereriorizado desde el primer momento; en él pueden aparecer quimeras rosadas con todo derecho. Por ello, el lugar al que lleva el camino, la realidad que oculta su última revuelta y las flores que lo adornan, no pueden ser considerados más que como símbolos. En cualquier caso, vemos que el camino tiene un fin aunque lejano y oculto.

La misma concepción del camino interior la en-

contramos en dos poesías, XXXVII, LXX, donde el tema está asociado al diálogo con una realidad también simbólica, personificada: «Para escuchar tu queja de tus labios / yo te busqué en tu sueño, / y allí te vi *vagando* en un borroso / *laberinto* de espejos» (XXXVII); «Tú sabes las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños» (LXX); está claro que el camino es interior y, además, tortuoso, esto es, que no se encuentra la dirección que-lleva-a. Hay un final para el camino; lo que no está tan claro, por ahora, es la dirección que hay que tomar.

Lo que espera encontrar Machado aparece en XXVI:

> *no tu sandalia el soñoliento llano*
> pisará, *ni la arena del hastío.*
> *Muy cerca está,* romero,
> *la* tierra verde y santa y florecida
> de tus sueños;
> *muy cerca, peregrino*
> *que desdeñas la sombra del* sendero
> *y el agua del mesón en tu camino.*

La búsqueda de esa tierra florecida, anunciada antes por «la revuelta florida del sendero», hace que el poeta no atienda a nada de lo que está al lado del camino; el impulso le lleva hacia delante, sin detenerse un momento ni para beber agua. Pero es que el agua que busca este peregrino no es la del mesón, sino otra, simbólica, cuya obtención es lo que le hace andar, sin detenerse, pues la portadora del agua camina también sin cesar y es al mismo tiempo

acicate y reposo, estímulo y satisfacción: «Conmigo irás mientras proyecte sombra / mi cuerpo y quede a mi sandalia arena. / —¿Eres la sed o el agua en mi camino? / Dime, virgen esquiva y compañera» (XXIX). Donde la ambivalencia del símbolo va unida a la seguridad de su naturaleza doble y a su perennidad. Es un anhelo y realización siempre presentes, donde la oposición no llega a la síntesis, no puede llegar. En alguna ocasión desea Machado detener esta carrera: «Detén el paso, belleza / esquiva, detén el paso» (XVI); pero, como hemos visto, esto es imposible.

Incluso en los casos en que se encuentra solo, rodeado o enfrentado a una realidad negativa (*ocaso, sangriento*) sigue su camino, pues espera llegar a ese paraíso que se encuentra siempre más allá (cfr. *El Muro*), es lo que ocurre en: «Y yo sentí la espuela sonora de mi paso / repercutir lejana en el sangriento ocaso, / y más allá, la alegre canción de un alba pura» (XVII). Es por esto por lo que uno de sus demonios le advierte: «ha muchos años, caminante viejo / que no cortas las flores del camino» (XXXIV); esto es, que no se ocupa de las realidades del momento presente, que adopta la actitud contraria al *carpe diem*. Claro que, en el contexto de la poesía, las flores del camino aparecen como una tentación y como una trampa puesta por el interlocutor (siempre es así en los diálogos con la fuente, la primavera, la mañana...) y, en consecuencia, es una realidad fingida, falsa. No interesan las flores del camino ahora, no existirán después. En cualquier caso es una advertencia para

que atienda fuera, en lugar de reflexionar, como cuando atiende al eco de su propio paso.

Efectivamente, las flores del camino no existen; lo que hay a la vera del camino son realidades tristes o, lo que es peor, vulgares. Si recordamos el texto de 1901, en el que los árboles son «humo verde que a lo lejos sueña», y lo comparamos con un texto de 1904, el LXXX, notaremos la diferencia de lo que se busca a lo lejos y lo que hay a los lados: «Y ese árbol roto en el camino blanco / hace llorar de lástima.» Tampoco puede aceptar la proposición del daimon que le señala el agua en el mesón del camino (XXVI) porque «guitarra del mesón de los caminos / no fuiste nunca ni serás poeta» (LXXXIII-1905). De 1905 son también dos textos aparentemente contradictorios. En el primero de ellos tenemos una reflexión sobre el efecto que produciría en el peregrino la llegada a su destino; otra vez la reflexión la hace ese demonio perturbador que parece complacerse en confundir al poeta: «Luz en sueños. ¿No tiemblas, andante peregrino? / Pasado el llano verde, en la florida loma, / acaso está cercano el final de tu camino» (LXXXIV); donde no queda muy clara la formulación del interlocutor, pues parece indicar que el final del camino debe producir terror y, sin embargo, continúa presentándolo como *florido*. En el otro texto, uno de los últimos del libro, afirma Machado haber perdido el camino —aunque el camino existe— e, implícitamente, da a entender que no anda bien o que, aunque mueva los pies, no adelanta: «¡Ah, volver a nacer, y andar camino, / ya recobrada la perdida senda!» (LXXXVII).

Parece como si estos años fueran un momento de confusión. Funcionan, ya lo veremos, como bisagras del cambio. Digo esto porque ahora, sin abandonar la mitificación del camino, sin abandonar su huida hacia delante y negando la importancia o el interés del momento presente o del lugar en que se encuentra, se ocupa de realidades situadas junto al camino: la guitarra del mesón y el árbol roto. Además considera la posibilidad de llegar, esto es, de detenerse y piensa que ha perdido la senda.

Todo esto viene a significar que ha variado sensiblemente el objeto de su atención que pasa de ser «la canción de un alba pura», tras la cual corría, a ver esa «florida loma» *también* como final del camino. No sólo atiende ya a la presa que hay que alcanzar, sino también al camino que le conducirá a ella.

Para acabar con la época que va de 1901 a 1905, habría que notar las denominaciones de *peregrino* o *romero* que el poeta se atribuye a sí mismo o con las que le caracteriza su demonio. Es evidente el contenido religioso de esas palabras que sirve, en este como en otros casos, para crear un ambiente espiritual que corresponde a la mitificación de las realidades utilizadas por nuestro poeta, a su interiorización espiritualista y un tanto evanescente. En este caso concordaría con *alba pura, florida loma,* etcétera, como lugar o fin no material al que se va en peregrinación. Creo también que es importante el contenido, no religioso ahora, sino simplemente itinerante que tienen esas formas en cuanto opuestas, por ejemplo, a vagabundo: el romero o el pere-

grino van a un sitio, quieren llegar a un lugar que es la razón de su camino. El problema se plantea cuando, a pesar de todo, no hay fin y, sin embargo, se sigue peregrinando. ¿Qué sentido tiene entonces caminar y camino?

La única poesía de 1906, una de las más citadas y bellas, refleja esta situación; es: «Yo voy soñando caminos / de la tarde» (XI); aquí «sueña caminos», exactamente la actitud inversa a la de XXII, XXXVII (1902) y LXX (1903). Por otra parte, «anda viajero a lo largo del sendero», el camino ya no *va hacia,* se independiza del lugar al que conduce, no es un medio, sino una realidad autónoma. Recordemos que en la primera época Machado utilizaba *paso, pisar, sandalia, ir, andante, romero, peregrino, caminante,* etc., todos términos referidos al movimiento como actividad.

Es muy significativo que ahora pregunte (sin recibir respuesta) si el camino lleva a alguna parte. Una vez que el camino no conduce a ningún lugar o no se sabe a dónde conduce, su misma realidad pierde sentido, «se esfuma y desaparece». No hace falta advertir que la «aguda espina dorada» es un símbolo abierto; sin embargo, aquí, en el contexto de nuestro tema, parece posible identificarla con *loma florida, quimera, canción de un alba pura...*

En 1907 hay una serie de poesías que parecen retomar, punto por punto, los temas de los textos de la primera época, dándole ahora un planteo y una solución diferentes y aun opuestas a las primitivas. Sería posible presentar el análisis de manera paralela a lo ya hecho, mostrando así las corresponden-

cias entre una y otra fase. Creo mejor respetar, siempre que sea posible, el orden de colocación de los textos en el libro, como hasta ahora, pues aunque no atienda con preferencia a este problema, no cabe duda de que debe ser determinante en la lectura. En lo posible, trato de que orden cronológico y textual coincidan.

El primer texto de 1907 es el II; dice:

He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares,
y atracado en cien riberas.
... ...
caravanas de tristeza
... ...
[*son*]
Mala gente que camina
y va apestando la tierra...
[*Otros*]
Nunca, si llegan a un sitio,
preguntan adónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
a lomos de mula vieja.
Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.

Otra vez el mesón del camino con la variedad de gentes que en él se reúnen y pasan (como en LXXXIII-1905). Las diferencias son notables, pues

si, efectivamente, hay mala gente, también hay gentes buenas. Ahora el agua ya no tiene ese sentido casi metafísico de cuando desdeñaba «el agua del mesón en tu camino» (XXVI, o en XXIX); el agua es *clara*, con todo lo que el adjetivo comporta en Machado, y es aceptada precisamente por las buenas gentes.

Por último, señalar que Machado se preocupa, por vez primera, de lo exterior al camino, de la gente. Otros textos, en los que encontramos ya miradas laterales o dirigidas al camino mismo, son: «Chopos del camino blanco» (IX); «cálido viento soplaba / alborotando el camino» (XIII); «En el camino blanco / algunos yertos árboles negrean» (LXXIX). Mucho más abundantes ahora que en 1901-1905 y, sobre todo, aparecen sin juicios de valor. En la poesía XXII encontramos: «el eco de tus pasos / repite la montaña»; y en la XV: «suena en la calle el ruido de tu paso» (26), donde reaparece la soledad del caminante que ha perdido ya el objeto de la marcha: antes, o tenía compañera o contemplaba una perspectiva esperanzadora. Nada de eso hay ahora, como veremos un poco más abajo, al analizar más despacio XV, XXXV y LVII-i.

En la XIII dice:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío.

... ...

(26) Cfr. «detén el paso...» (XVI); «la espuela de mi paso...» (XVII); «no tu sandalia el soñoliento llano / pisará, ni la arena del hastío...» (XXVI); «mientras quede a mi sandalia arena» (XXIX); todos ellos muy próximos en el texto.

Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta. Yo
[iba haciendo mi camino,
absorto en el solitario crepúsculo campesino.

... ...

Yo caminaba cansado,
sintiendo la vieja angustia que hace al corazón pe-
[sado.

... ...

Yo, en la tarde polvorienta,
hacia la ciudad volvía,

Me parece que la evolución de esta poesía resume la evolución general de *Soledades*: la perspectiva de los primeros versos no puede ser más positiva; como en la primera época, la realidad hermosa está presente, más o menos lejana, y arrastra al poeta que camina siguiendo el *camino del sol*. Como antes, también ahora va absorto en esa belleza, sin ocuparse de otra cosa; pero, aquí, el crepúsculo podría ser una realidad objetiva, no simbólica. Pocos versos después Machado nos dice que caminaba cansado, con vieja angustia y con el corazón pesado. Es la primera vez que nuestro aprendiz de poeta se ocupa de sí mismo, deja de estar fascinado por el fin y atiende al momento actual. Y este momento actual está cargado de historia, de la actividad y sentimientos pasados que despreciaba. Por último, y como consecuencia, que modifica la comprensión de todo el proceso que en ella desemboca, tenemos que en la tarde —ya sólo polvorienta— se dirige a la ciudad. Es más, no va a ella como fin, *vuelve*. El

valor simbólico general que podrían haber tenido los primeros versos queda reducido al valor simbólico dentro de *Soledades;* por lo demás, se trata de una realidad objetiva, hermosa, sí, pero fugaz e inmediata: desaparece dejando enfrentado al poeta con su verdad y con lo que le rodea.

Próxima a la poesía que acabamos de ver es la XV:

Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.
¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul la estrella.

Parece continuación de la anterior (XIII) en cuanto nos encontramos dentro de la ciudad, a la que antes volvía, cuando se extinguen los ecos del *ocaso* y ha sido sustituido el caminar del sol por el de la estrella. También aquí aparece la angustia y pesa el corazón. Si consideramos la nueva aparición de los sentimientos personales, no como simple repetición, sino como intensificación, resultará más clara la pregunta que se ha formulado el autor: «Ella», en este contexto, no puede ser más que la virgen esquiva y compañera de XXIX y XVI, identificable con la quimera que caminaba lejos en XXXVI y XXII, realidad femenina próxima a la de XXXVII, LXX, XXXIV, etc. Pero el intento de recuperación se demuestra imposible; hay un momento de duda resuelto a favor de la objetividad.

A partir de este punto hay varios cambios que creo fundamentales. La etapa a la que se llega aho-

ra no tiene vuelta atrás, pero esto no significa que, en ocasiones, no se vuelva a tomar el proceso anterior, para llegar, en la misma poesía, al mismo resultado. En cualquier caso, respecto a la poesía citada en último lugar, tenemos otra que quizá aclare su sentido, es la XXXV: «Al borde del sendero un día nos sentamos / ... / Mas ella no faltará a la cita.» Si identificamos «ella» con la muerte podremos interpretar algunos versos de otras poesías que presentaban algunos puntos oscuros: así, por ejemplo, la pregunta antes equívoca: «¿No tiemblas, andante peregrino?», o intuir la personalidad de algunos de sus interlocutores.

Otro hecho importante es que el poeta se para, detiene su carrera hacia delante; lo que es lógico si, como hemos visto, no tiene objeto. No será necesario advertir que esa detención no interrumpe el proceso de la muerte, que es inevitable, como señala el último verso de la poesía. Confirma lo interpretado la XXXIX: «¡Ay del noble peregrino / que se para a meditar, / después del largo camino, / en el horror de llegar!», y lo mismo LXXXV: «Hoy, en mitad de la vida, / me he parado a meditar...» El contraste con la primera época se hace más evidente cuando Machado utiliza *peregrino* y hace que se detenga.

Tras la constatación del estado presente del romero, expresada en los textos citados, viene la causa: el *largo camino* recorrido. No cabe duda de que era una peregrinación sin santuario y que, en consecuencia, ha desperdiciado un tiempo y unos valores que ahora le parecen preciosos: «Tras de tanto ca-

mino es la primera / vez que miro brotar la primavera» (L). La soledad, unida a la falta de sentido de la marcha, le hace verse «como perro olvidado que no tiene / huella ni olfato y yerra / por los caminos, sin camino, como / el niño que en una noche de fiesta / ...» (LXXVII).

Resumen y replanteamiento del proceso es:

Amargo caminar, porque el camino
pesa en el corazón. ¡El viento helado,
y la noche que llega, y la amargura
de la distancia!... En el camino blanco
algunos yertos árboles negrean;
en los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,
poeta, en el ocaso?

(LXXIX) (27)

No sé si será aventurado ver en la LXXXIX la exposición explícita de la lucidez alcanzada tras todo ese largo proceso que hemos ido viendo: «Y podrás conocerte, recordando / del pasado soñar los turbios lienzos, / en este día triste en que caminas / con los ojos abiertos.» No será necesario señalar el doble sentido de la expresión *abrir los ojos*. Es la posición de 1907, en contraste con la de 1901-1905, cuando andaba con la atención vuelta hacia el inte-

(27) El juicio sobre el camino es claro (cfr. XIII, XXXIX y L), lo mismo que el esquema de la realidad objetiva descrita (cfr. CXLVI, IX, XIII y L). La forma del perfecto simple parece expresar la muerte o acabamiento absoluto del sol, por lo menos de ese sol que caminaba hacia un ocaso radiante.

rior, fabricando su propio camino y, literal y metafóricamente, con los ojos cerrados a la realidad.

El último texto en que encuentro la palabra *camino* es XCVI, que describe un paisaje del que ha sido eliminado cualquier juicio de valor o apreciación sentimental:

Es mediodía. Un parque.
Invierno. Blancas sendas;
simétricos montículos
y ramas esqueléticas (28)

---

(28) Parece como si hasta 1906 no hubiera, exceptuando el caso de 1901, camino sin más, blanco o con árboles —descripción objetivada—; sí figura en 1904, pero cargado de una apreciación subjetivo-sentimental: produce lástima.

El camino circunstanciado aparece en 1906, y se desarrolla ampliamente en 1907.

Entre 1901 y 1906 el camino es definido mediante cualidades internas, sean directas o indirectas (sueño, tortuoso / florido, etcétera). *Dorado* sería una reliquia del segundo tipo de adjetivación; en estos años, lo mismo que señalo para *camino* se puede aplicar al caminante. La visión es perspectivista.

En 1907 el camino recibe generalmente modificaciones o precisiones cuantitativas y lo que se plantea no es ya tanto el tema del camino y del caminante, sino la actitud que se debe adoptar cuando se está en él.

Habría que señalar también que en los primeros años la concordancia del camino con la caída del sol es más frecuente que en la etapa final.

Por otro lado, el proceso general de la poesía de *Soledades*, y no sólo el tema del camino —aunque quizá en éste con más claridad— parece indicar la evolución posterior de Machado: el abandono de la introspección y de la recuperación es sustituido por la conquista del exterior, por la objetivación de la realidad y el interés por la vida como posible valor en sí misma (y en cuanto contacto del poeta con una realidad diferente de la propia, i. e., ajena). Desembocará en la (aparente) objetivación despersonalizada de *Campos de Castilla*. En este libro, los

símbolos que habían sido utilizados para la búsqueda interior son vaciados y utilizados sin contenido personal. Ahora bien, la realidad conservada, en cuanto sirvió como medio de relación con el misterio, tiene en algún modo un valor; sea como realidad objetiva, sea porque guarda algo del adquirido en *Soledades*.

Este punto final al que llega el primer libro de Machado, es una vuelta a presupuestos y consideraciones anteriores a 1902 por lo menos: la elección de los símbolos.

EL MURO

El *muro* y las palabras cuyo contenido semántico es próximo, como *tapia, pared,* etc., no son muy frecuentes en la poesía de Machado. Sería un tema muy exiguo si se considerase solamente la recurrencia desde un criterio formal. Me parece mucho más rentable y significativo acudir a la *función* de la realidad que a su forma. En este caso tendríamos que el elemento común a todas las formas léxicas antes citadas sería el de servir de límite o separación. Claro que, sin ir más lejos, también el camino supone la noción de límite, pues separa o señala el lugar por el que se anda, aislándolo del resto; aunque esta noción no sea elemento fundamental de su sentido general. Habrá que precisar más y averiguar lo específico del límite, en que se diferencia de otras realidades que funcionan o pueden funcionar como tales: *frontera, reja, margen,* etc.

Lo que me parece esencial aquí es la imposibilidad que tiene el observador de ver o penetrar en la realidad que se encuentra al otro lado del muro. El tema responde a una realidad que aísla, oculta

o separa al individuo del objeto. En consecuencia, además de las palabras cuyo contenido semántico sea muro o afín, consideraré también cualquier palabra unida a la preposición *tras* y, en general, cualquier realidad que funcione en el mismo sentido y pueda ser formulada de dicha manera. Esto lleva consigo un planteamiento equívoco, quizá útil en ocasiones.

A pesar de la ampliación, el tema es uno de los menos importantes, cuantitativamente, en *Soledades;* pero no cualitativamente, pues enlaza con el tema del camino en muchos casos, completándolo.

En 1901 encuentro dos poesías en las que aparece el tema; la primera dice así: «La verde, quieta espuma del ramaje / efunde sobre el blanco paredón, / lejano, inerte, del jardín sombrío, / dormido bajo el cielo fanfarrón» (XLV); y la segunda: «La aurora asomaba / lejana y siniestra» (XLVII); dejo este caso, pues no corresponde exactamente al planteamiento fijado arriba; lo reproduzco solamente como germen de una disposición que se desarrollará más tarde. Por contra, el XLV es muy interesante y significativo. Empezando por lo más sencillo, tenemos la extraña caracterización del *muro* como *inerte,* lo que plantea ya varios problemas: *lejano* e *inerte* será, en un plano literario-retórico, una cualidad «adelantada» del jardín (del *cielo,* no, pues junto a fanfarrón resultaría incoherente, aparte de que está demasiado lejos), quizá como creación de un tono, pero es insostenible lingüísticamente. Según un criterio bárbaro y estrecho, cabría ironizar sobre la frase y señalar la imposibilidad de un paredón

móvil. Creo que no se trata de una nimiedad sin consecuencias. Esa aparente redundancia es lo que, precisamente, crea aquí la realidad poética. Ya he señalado, al principio de este trabajo, que Machado convierte determinadas realidades en símbolos: una palabra recibe connotaciones distintas de las que registra el diccionario o el uso normal, creadas por el contexto; es, pues, del conjunto de donde hay que partir para llegar a la nueva significación del término en cuestión; resulta claro que la palabra símbolo no se presenta desde el primer momento con un sentido y un valor unívoco, conceptualizado. Por el contrario, es fluctuante en cuanto depende del contexto en el que aparece y que, obviamente, no es siempre el mismo. Aquí, mejor que de redundancia, habría que hablar de creación, por contraste, de un nuevo *muro*: en efecto, calificar de inerte al paredón indica que en el texto, no en la realidad física, hay o puede haber muros no inertes (sin precisar por ahora qué pueda ser esa no inercia). Y eso es lo que efectivamente ocurrirá (cfr., por ejemplo, la poesía VII). Dejo a un lado ahora el contraste que se establece entre la inmovilidad del muro y la movilidad del ramaje. La imagen de la espuma, que se derrama por encima del muro, puede ser tomada como descripción de tipo modernista, sin más función que la de «pintar» una realidad visualmente bella; seguramente esto es ahora, en 1901, cierto, aunque habría que estudiar las conexiones que se establecen con el símbolo del zumo que se derrama de la copa. Sin embargo, y puesto que trato de ver procesos, sería en mi opinión, inadmisible des-

preciar los elementos cargados de posibilidades, que se realizarán en años posteriores. Tomemos la insistencia en la tranquilidad del cuadro, la *quieta espuma* o el *paredón inerte* y no será necesario recordar que, para don Antonio, la inmovilidad parece ser un estado deseable (cfr. «Y sentir que se cubre de musgo mi cabeza»).

Funcionalmente, el paredón es una realidad que oculta y separa al observador del jardín o huerto, que sólo descubre una mínima parte de su realidad; tampoco habrá que recordar el valor que en *Soledades* tiene el huerto o el jardín. De este planteamiento se derivarán dos actitudes: por un lado, la que considera el muro como obstáculo y, por otro, la que ve en el paredón la capa externa del jardín y, en consecuencia, participa de algún modo de los valores de aquél.

No sé exactamente a qué responde la súbita trivialización de la poesía, lograda con el adjetivo *fanfarrón;* no parece que organice una oposición entre la realidad cerrada y la exterior; tampoco es exactamente el tipo de autocrítica desmitificadora señalada ya en otros temas.

En 1902 hay siete poesías en las que encuentro el tema, todas polarizadas hacia el comienzo del libro; lo mismo que un caso de 1903, VII. Por contra, los textos de 1907 parecen situarse, polarizados también, más adelante, junto a los de 1904 y 1905.

El primer texto de 1902 es el VI: «La hiedra asomaba / al muro del parque, negra y polvorienta.» Aquí ya es un parque lo que está al otro lado del muro y la hiedra está *en* el muro (antes era *sobre*),

como contaminado de la verdura del interior, todavía depende de él. La indeterminación o ambivalencia del valor atribuido a la realidad en esta época resulta clara en las notas negativas: *negra, polvorienta,* frente a la *quieta espuma del ramaje.* En la XXX, cuarta poesía de este tema en 1902, encontramos la misma imagen que en XLV: «La hiedra efunde de los muros blancos», caso en el que la hiedra se derrama directamente de los muros y no, como antes, del jardín o parque. En este sentido se podría interpretar el muro como obstáculo que al mismo tiempo que separa la realidad deseada, la reproduce, proporciona indicios sobre ella, como cuando soporta las sombras que aparecen en su superficie. Más adelante veremos esa misma idea formulada según otros procedimientos: la reproducción del daguerrotipo, la transparencia... En cualquier caso es un indicio —el muro— de lo que hay al otro lado.

En los casos citados el muro participa de lo que oculta. Poesías de realidad ocultada sin participación son el XVII: «Y yo sentí la espuela sonora de mi paso / repercutir en el sangriento ocaso, / y *más allá,* la alegre canción de un alba pura», y el XXIII: «En la desnuda tierra del camino / la hora florida brota, / espino solitario, / del valle humilde en la *revuelta* umbrosa.» En ninguno de los dos casos se trata estrictamente del tema; los he reproducido porque se trata de la realidad positiva deseable que no se alcanza por estar *más allá* u oculta en una *revuelta.* Y me interesa señalar el entronque del muro con la concepción general de Machado según la

cual hay un «bien» al que se tiende, pero que no se consigue por distintas razones. Una de esas razones, la que encontramos aquí en el muro, es la interposición de una realidad física (aunque con valor simbólico) que la oculta.

Eslabón intermedio entre el concepto de participación y el de ocultamiento (y entre muro *estrictu sensu* y formulaciones próximas) es: «Las ascuas de un crepúsculo morado / *detrás del negro cipresal* humean» (XXXII) (cfr. «las ascuas mortecinas / del horizonte humean», XXV), donde el negro cipresal funciona como muro, y lo que oculta es el fuego o las ascuas que, como el jardín, es en *Soledades* símbolo de una felicidad o sentimiento positivo. La calificación de negro aplicada a cipresal es, evidentemente, objetiva en cuanto describe el color que toman esos árboles cuando reciben la última luz del día, a contraluz. Sin embargo, creo que también es posible ver en *negro* un juicio de valor en oposición a *ascuas,* sobre todo si recordamos la *hiedra negra y polvorienta* de VI. Esto ilustraría actitudes ante el obstáculo, posibilidades coherentes con las dos reacciones posibles al final del camino.

El último caso de 1902 dice:

Era una mañana y abril sonreía.
Frente al horizonte dorado moría
la luna, muy blanca y opaca; tras ella,
cual tenue, ligera quimera, corría
la nube que apenas enturbia una estrella (XLIII).

Además del recuerdo de Espronceda, y, posiblemente, de Juan Ramón Jiménez, hay que señalar que en esta poesía contemplamos la muerte de la luna (*dorada*), no la del sol (*morado*), y la perspectiva alegre de la mañana de abril. Aquí es la luna lo que funciona como muro (*opaca*, ¿es redundante?...) y, como el muro, es blanca. Resulta curiosa la incongruencia (cfr. más arriba, XLV), según la cual la nube está detrás de la luna, entre ésta y las estrellas; no puede tratarse de una nube de las que estudian los meteorólogos y, en efecto, no lo es; así lo indica su equiparación con *quimera* (cfr. XXXVI, XXII, de 1901 y 1902, respectivamente). Como el lector ya habrá observado, la realidad oculta tras un muro o próxima a él, se cruza o interfiere constantemente con la perspectiva lejana, frecuente en el tema del camino. Creo que, a pesar de las coincidencias, se trata de dos realidades muy distintas, aunque las dos concuerden en relacionarse con algo que se busca y se supone positivo. En el camino, las quimeras rosadas, la alegre canción de un alma pura, etc., son realidades prospectivas que aparecerán en el futuro, dependen de un futuro temporal: como las rosas y los lirios que dará el hada en la mañana pura que ha de romper el vaso cristalino; para lograrlo hay que esperar; lo mismo en la clepsidra (XXI-1903), donde también se impone la perspectiva temporal. En el muro no hay tiempo y, además, la realidad buscada no está lejos ni fuera del poeta, sino dentro, al igual que ocurre con la fuente, situada dentro del jardín, rodeada por el muro. El paredón es, en esta primera época, un obstáculo

que vencer, antes de enfrentarse con la fuente del jardín.

Un caso de 1903 engarza directamente con VI y XXX, dice: «buscando una ilusión cándida y vieja: / alguna sombra sobre el blanco muro» (VII), donde me parece clara la concepción del muro como pantalla en la que resulta posible ver una reproducción más o menos fiel de lo que las cosas son, de la realidad buscada. Pero la sombra sobre el muro, ¿es proyectada desde dentro o desde fuera? Lo digo porque a la fuente también se le pregunta por los *claros cantares, ensueños lejanos, leyenda olvidada* (VI-1903), los *frutos de oro, frutos encantados* (VII-1903), *viejos amores, eterno cristal de leyenda* (VIII-1903), etcétera. ¿O será la sombra de una persona lo que busca? No tendría nada de extraño en su soledad ciudadana (cfr. «A la desierta plaza», X-1903). De 1903 es también:

A un lado, el viejo paredón sombrío
de una ruinosa iglesia,
a otro lado la tapia blanquecina
de un huerto de cipreses y palmeras (X),

donde no hay hiedra.

De 1904 son estos versos: «*Tras la tenue cortina* de la alcoba / está el jardín envuelto en luz dorada» (LXXXII); aquí el cambio de perspectiva es completo: el que está *dentro* es el observador, y la dorada realidad está fuera. No ocurre lo mismo en la relación entre sujeto y objeto, pues, como siempre, se encuentran uno a cada lado del obstáculo. No me

interesa ahora especular sobre el contenido ni la función de alcoba; me limitaré a señalar que bastantes años después se convertirá en un tema importante. De 1905 es la poesía ya analizada al estudiar el *Camino*:

El rojo sol de un sueño en el oriente asoma.
Luz en sueños. ¿No tiemblas andante peregrino?
Pasado el llano verde, *en la florida loma*
acaso está el cercano final de tu camino (LXXXIV);

las diferencias con muro o con la formulación *tras*, son tan claras que me parece innecesario tratar de ellas.

Encuentro en 1907 cinco casos. En este año continúan las dos actividades que antes señalé; ambas plantean ahora algunos problemas de difícil solución. El primer texto del libro lleva el número XV. Dice: «La calle en sombra. Ocultan los altos caserones / el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.» Es la primera vez que el muro aparece directamente insertado en la ciudad y es, precisamente, uno de los elementos ciudadanos lo que oculta el sol. No parece, por otra parte, que el sol o el crepúsculo estén vistos de manera tan positiva como antes, le faltan las caracterizaciones que lo indicaban; aquí sólo se dice que muere y, además, hay otro foco de luz: los balcones que recogen y guardan la luz del sol cuando éste ya ha desaparecido. ¿Indica esto un cambio del objeto de interés en Machado? Creo que sí, como veremos en el tema de la *Ciudad*. Próxima a la anterior poesía se encuentra

ésta: «Ante el pálido lienzo de la tarde, / la iglesia... / ... / alta y sombría surge» (LXXIII). Un caso que enlaza con «las ascuas...» es: «Lejos de tu jardín quema la tarde / inciensos de oro en purpurinas llamas, / tras el bosque de cobre y de ceniza» (LI); no sé si interpretar esta poesía tan colorista como una supervivencia de planteamientos ya superados en otros temas, o si considerar como fundamentales los elementos negativos. Podría pensarse o, al menos, argumentar, que el color del cobre tiene un valor más bajo que el rojo, morado o dorado que hemos ido encontrando, ya que, además, acompaña a *ceniza;* en cualquier caso se trataría solamente del obstáculo. La realidad ocultada puede ser vista también como un sueño expulsado del jardín (¿del que está al otro lado de la cortina de la alcoba?), esto en el sentido de que hay que buscarlo fuera del *yo,* no en la introspección. Si esto fue así, concordaría con los resultados obtenidos para la misma época en otros procesos; confirmaría lo dicho el hecho de que la misma perspectiva de lejanía se encontraba en los primeros años de *Camino* y fue rechazada después. Aquí, en otro contexto, supondría eliminar la belleza del jardín rodeado por el muro. No se me oculta que el problema fundamental subsiste. Es éste: Machado, ¿cree todavía en este mito situado ahora tras el bosque, o ha llegado ya al desengaño? Este texto podría apuntar hacia la primera posibilidad.

El planteamiento iniciado en XLV-1901, desarrollado en VI-1902 y VII-1903, continúa en las dos últimas poesías de 1907, XCI y XCIV. En la primera

se encuentran estos dos versos: «lavó la lluvia, sobre el muro blanco, / las empolvadas hojas de la hiedra». Quizá sea importante el hecho de que la hiedra es independiente del muro, hasta cierto punto al menos, puesto que ya no *efunde* de él; por otra parte, no se dice que la hiedra sea negra, el único color es el blanco del muro. Más importancia e independencia parece tener la hiedra en el último texto: «En el cercano huerto / eleva, tras el muro ceñido por la hiedra, / alto ciprés la mancha de su ramaje yerto» (XCIV). Es difícil saber cómo debe ser interpretada en estos casos la presencia de la hiedra sobre el muro. Doy algunas posibilidades sin señalar mis preferencias.

Podría ser un embellecimiento de la realidad descrita, para hacerla más deseable.

La dialéctica fuera/dentro sugiere la valoración de lo que está a este lado, cuando lo que está dentro está muerto; al igual que era negra y polvorienta, o no existía, cuando del interior efundía o asomaba la verdura.

Lo que interesa es lo producido por la vegetación del jardín, lo que ha logrado salir fuera, como expresión o reflejo de lo interior, aunque lo de dentro ya no tenga interés.

La hiedra embellece y oculta el muro que, ahora, serviría de protección; quizá de protección frente al proceso de destrucción que lleva al vacío.

Supongo que habrá otras interpretaciones posibles que a mí no se me han ocurrido y, quizá, entre ellas, esté la buena, la indudable. De lo que no cabe duda es de que toda aquella belleza viva, la espuma

verde que se derramaba sobre el muro, ha desaparecido y que lo que queda es un ciprés muerto. No hay ya para qué atravesar el muro. Aunque sea ir contra la norma que me he fijado, no me resisto a dar un texto de 1912 con la esperanza, esperanza ilusoria y quimérica, de que sirva para completar, quizá resolver, algunos de los problemas pendientes: [los Dolores]

hoy tratan mi corazón
como a una muralla vieja:
quieren derribarlo, y pronto,
al golpe de la piqueta (LXXXVI).

LA CIUDAD

La realidad expresada por la palabra *ciudad* es compleja y polivalente en cuanto supone un conjunto de elementos heterogéneos: los que la componen. La composición o conjunto de formantes crea el conjunto unívoco en el que, con mayor o menor claridad, subyacen aquéllos. Entre el todo y las partes se establece, indefectiblemente, una relación de dependencia de tal naturaleza que la presencia de aquél arrastra consigo la referencia a éstas, y a la inversa. Si la mención de *ciudad* (aldea o pueblo) lleva a pensar en calles, plazas, casas, torres, etc., no es menos cierto que la simple mención de *calle,* por ejemplo, basta para situar la mente en un medio urbano.

Pero la ciudad no es una realidad vacía; tampoco natural: la ciudad está creada por y para el hombre como una realidad artificial, distinta y aun opuesta a la naturaleza. Hay que señalar en ella la existencia de un número indeterminado de personas.

Con estas notas no intento «definir» el concepto de ciudad; lo único que busco es señalar, de antemano, los aspectos que serán funcionales en el poema de Machado, los que van a aparecer en el análisis

concreto de cada una de las poesías. Pero, para dar una visión completa —o menos incompleta— del sentido de un tema en una obra literaria, ¿habrá que señalar los aspectos que faltan? Indudablemente, sí, pero bastará que el lector lo haga por su cuenta, sin necesidad de sacar consecuencias obvias, como las que se desprenden de la ausencia, en *Soledades*, de dinero, economía burguesa y de todas las connotaciones de la ciudad como centro de producción y consumo comercial, etc. Todos ellos elementos ausentes —salvo en un caso— de las poesías de *Soledades, galerías y otros poemas*. Quede para otro estudio, y para otro crítico, el cuidado de éste y otros aspectos de la obra machadiana. Para mí resulta suficiente la consideración de los temas desde sus propios supuestos, limitándome a señalar en alguna ocasión —como en la presente— ausencias significativas.

La ciudad de Machado parece una ciudad de juguete: ingenua y desrealizada, se presenta al lector sin que falte detalle. Casi se podría afirmar que se trata de una representación ideográfica: calles y plazas, la iglesia, la torre con campanas y cigüeñas; una casa con balcones, tras sus cristales se adivina una figura; y nada más..., algún árbol, algún jardín, alguna fuente. Realidad tan diminuta no es difícil de encerrar en un fanal más o menos mágico, cubrirla de purpurina y adoptar ante ella la expresión absorta del niño ante un pueblecito de belén.

Hay en *Soledades* veinticinco poesías en las que aparece la palabra *ciudad*, o alguno de sus formantes. De las veinticinco, once pertenecen a la primera

época y el resto, catorce, a la segunda. La densidad de elementos ciudadanos aumenta con el tiempo. Ahora bien, no todos los formantes siguen esa tendencia: *plaza* y *balcón* son más frecuentes en la primera época; lo contrario ocurre con calle (casa), cristal (figura), torre (cigüeñas) y campanas. Las concordancias, en cuanto a formulaciones y tomando como base el sustantivo, o el término regente, son:

1907	1898	1901	1902
caserón solitario			
altos caserones			
casa tan querida			
caserones			
balcón (3)			balcón
balcón florido			balcón florido
balcón y ventana			
ventana (2)	ventana;		ventana
calles viejas (2)	ventanal		
calle en sombra		calle en	callejas
calle [silencio]		sombra	
plaza en sombra	plaza vieja		plaza en sombra
plaza sombría			vieja plaza
ancha plaza			desierta plaza
plaza			plaza muerta
			claras plazoletas
torres afiladas		torreón	
sombrías torres			
ancho campanario			campanas viejas
campanario			campanas sueñan
			dolor de campanas lejanas llorosas
			dulces campanas
ciudades muertas		vieja aldea	
la ciudad dormía			
			ruinosa iglesia

Y tomando como base el adjetivo:

1907: plaza en sombra; plaza sombría; calle en sombra, sombrías torres.
1902/+: plaza en sombra; calle en sombra.
1907: calles viejas (2).
1902/+: plaza vieja; vieja plaza, vieja aldea; campanas viejas.
1907: ciudades muertas.
1902+/: plaza muerta.
1907 y 1902: balcón florido.

Como era de esperar, se ve aquí también la preferencia en la primera época (1902/+) por la adjetivación «vieja» (cfr. *Tiempo pasado,* 2), mientras 1907 se especializa en «sombrío». En aquella época hay una ligera preferencia por la anteposición del adjetivo (29). De cualquier forma, no parece que las diferencias en la adjetivación sean muy significativas. No he tenido en cuenta la poesía de 1902: «¿Sevilla?... ¿Granada?... La noche de luna.»

En la primera época, la densidad media de elementos ciudadanos por poesía es de 2,2, pero hay que notar que la número X cuenta, ella sola, con siete: plaza, calle, iglesia, casa, cristal, figura, pared; exceptuado este caso hay ahora una atomización de elementos dispersos mucho mayor que en 1907, donde la densidad es de 2,7. En una y otra hay tres poesías con un solo formante. Un caso especial, entre

(29) Cfr. lo que ocurre con el paisaje: En la descripción de la realidad física natural, he notado estas relaciones en la ordenación del grupo sustantivo-adjetivo. En la primera época el número de grupos A. S. es igual al de S. A.; en la segunda época (1906-1907) la ordenación S. A. es mucho más frecuente que la contraria, en proporción de 4/1.

los formantes ciudadanos, es el de *plaza*. En efecto, esta realidad puede ser, cuando aparece sola, algo diferente, aislado del conjunto urbano; en los primeros años es, junto a balcón, el más frecuente de los formantes (cinco apariciones); la encuentro dos veces como único elemento del campo semántico tratado (VIII y XIX), una acompañada por iglesia (XXXI) y otra por calle (XLVII). Sin embargo, en la segunda época, la plaza nunca aparece aislada, sino acompañada de tres o cuatro elementos más (XIII, LIV y XCIV). Junto a plaza aparece, cuantitativamente, balcón, que es elemento menos autónomo, ya que combina con campanas (2) o torre (XXV, XLIII y XLV). También es muy frecuente en 1907, donde ocupa el segundo puesto (cinco ocurrencias), tras campanas, que, ahora presenta seis ocurrencias (dos antes). Casa cuenta con cuatro frente a una solamente en la primera época.

Resulta difícil valorar e interpretar los datos expuestos; es lo normal dado lo exiguo del *corpus* analizado y, en especial, por la ausencia de un criterio formal en la clasificación, que ha sido realizada atendiendo a consideraciones semánticas un tanto heterogéneas. Me parecía conveniente, sin embargo, dar esas cifras para mostrar cómo, en la poesía de Machado, no es fácil jugar con realidades estáticas y cómo, al ser un proceso, las concordancias —el contexto— resultan fundamentales: es la primacía de lo funcional, de la construcción, sobre los materiales empleados. Para comprobar la dimensión dinámica y temporal del poema, me parece conveniente contextualizar los formantes, aislados hasta

ahora, lo que, en mi opinión, dará la clave interpretativa.

LA CIUDAD. Es palabra que sólo aparece en 1907; en 1902-XLVII hay una *aldea*, pero creo que en este caso se trata de un elemento de localización circunstancial, que incide tangencialmente en la descripción del patíbulo:

En la vieja plaza
de una vieja aldea
erguía su horrible
pavura esquelética
el tosco patíbulo
de fresca madera.

En 1907-III tenemos: [los colegiales]

llenan el aire de la plaza en sombra
... ...

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...
... ...

¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

Parece como si aquí la alegría se refugiara en la *plaza* o en el *rincón*, aislándose de la ciudad, ajena a la actitud infantil; por contraste, la ciudad está muerta y lo vivo que contiene, oculto (cfr. más abajo, *plaza*), pertenece a los niños, al ayer, a lo

perdido, soñado o imaginado: la ciudad, en cuanto conjunto y como representación del mundo civil de los adultos, no está presentada de manera positiva.

Pero ¿se trata de una visión realista de la ciudad? No lo parece en XIII: «Lejos la ciudad dormía / como cubierta de un mago fanal de otro transparente / ... / Yo, en la tarde polvorienta, / hacia la ciudad volvía.» Se podría pensar que en esta poesía, analizada ya por Dámaso Alonso (30), hay una vuelta a planteamientos y formas propios de la primera época; podría verse en ella la búsqueda de la realidad mitificada: *oro, mago, fanal.* Y, sin embargo..., sin embargo, la ciudad, aunque vista desde lejos y «en fanal», es real y presenta un contenido (material y semántico), unos elementos que apuntan en otra dirección y dan a *dormía* un valor cercano al de *muertas;* en los versos finales, que son los citados, hay una clara vuelta a la conciencia y al realismo resignado (cfr. el análisis expuesto arriba, en el *Camino*). En este caso parece que la ciudad es una realidad ambigua, pero donde la soledad y la abstracción son elementos fundamentales. Más tarde, en *Campos de Castilla,* la posibilidad humana y crítica predominará sobre la decorativa irreal; entonces la ciudad se concretará en Soria, por ejemplo, en la que continúa presente el elemento *dormido* frente al elemento humano, y en la que el principio mitificador no será ya formal, sino histórico, renaciendo de los valores atribuidos a *viejo* y a *dormido,* como presencia del pasado.

---

(30) Vid. nota 21.

CALLE. Es una realidad que sólo existe en un medio urbano; por ello la he incluido en este capítulo, haya o no referencia explícita a la ciudad. Puede ser *camino que lleva a* o lugar en el que transcurre la acción. Es raro encontrar calles en la primera época; de 1902 es la número XXX:

Ante el balcón florido,
está la cita de un amor amargo.
Brilla la tarde en el resol bermejo...
La hiedra efunde de los muros blancos...
A la revuelta de una calle en sombra
un fantasma irrisorio besa un nardo.

Donde *calle* va acompañada de una serie de elementos de valoración positiva: *florido, amor* (aunque *amargo*), *brilla... el resol bermejo, hiedra.* La Presencia de *Primavera* y *ella* se da también en 1903:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas.
A un lado, el viejo paredón sombrío
de una ruinosa iglesia,
a otro lado la tapia blanquecina
de un huerto de cipreses y palmeras,
y, frente a mí, la casa,
y en la casa, la reja,
ante el cristal que levemente empaña
su figurilla plácida y risueña.
Me apartaré. No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene —su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta—.

Aquí me parece fundamental la presencia y la espera; el laberinto parece una realidad positiva, pues, a pesar de serlo, conduce a una plaza en la que hay una presencia *plácida y risueña,* y se espera, se acerca Primavera. Es de notar también que limita las calles un paredón (cfr. *El Muro*).

Ya en 1907, encontramos: «¡Y algo nuestro de ayer, que todavía / vemos vagar por estas calles viejas!» (III). Aquí no es espera ya, sino recuerdo. Más interés ofrece:

La calle en sombra. *Ocultan los altos caserones*
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
¿No ves, en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?
La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.
Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso (XV).

Las coincidencias con X son claras, especialmente la progresión *calle-casa-balcón-cristal-figura;* es ya la presencia de *el otro,* sospechada tras ese cristal que ha dejado de ser espejo para traslucir lo que está al otro lado (ver, más abajo, *Balcones*); sin embargo, por el momento, no se llega a nada más, aunque la necesidad de comunicación se haga más intensa, según parece indicarlo la referencia —otra vez— a la soledad del caminante, tras la primera visión: «Suena en la calle *sólo* el ruido de tu paso.» La misma soledad ciudadana, esto es, sentida en un lugar donde hay «otros», aparece en LXXII:

La casa tan querida
donde habitaba ella,
sobre un montón de escombros arruinada
o derruida, enseña
el negro y carcomido
maltratado esqueleto de madera.
La luna está vertiendo
su clara luz en sueños que platea en las ventanas. Mal
[vestido y triste,
voy caminando por la calle vieja.

La ausencia de la *casa de ella* parece contrapunto a la presencia de la poesía anterior, como también lo es la luz de la luna reflejada en la ventana, sin nadie ahora, frente al reflejo del sol y la visión del óvalo rosado. Me parece interesante la precisión realista, *mal vestido*, que, además de otras connotaciones, parece tener la ciudadana social; la vejez de la calle —*calle vieja*— es una proyección, o coincidencia, subjetiva. Más tarde habrá un desarrollo de esto.

LA PLAZA. Las ocurrencias de plaza son más frecuentes en la primera época que en la segunda, y tienen distinta función. Ya en 1898, VIII, aparece asociada a los niños, con las calificaciones que perdurarán hasta 1907, *sombra* y *vieja*: «Jugando a la sombra de una plaza vieja, / los niños cantaban.» En 1902, XIX, la encontramos, como en el caso anterior, sin referencia a la ciudad, pero ahora en la plaza hay un jardín, y en el jardín una fuente: «¡Verdes jardinillos, / claras plazoletas, / fuente verdinosa / donde el agua sueña!» En este caso la plaza podría no ser un elemento urbano. Notemos también que, frente

a la de 1898, estas dos últimas no hacen referencia a la presencia de seres humanos. Dos casos de 1902 parecen un poco marginales. Son: «En la vieja plaza / de una vieja aldea, / erguía su horrible / pavura esquelética / el tosco patíbulo / de fresca madera» (XLVII); y «Crece en la plaza en sombra / el musgo, y en la piedra vieja y santa / de la iglesia. En el atrio hay un mendigo» (XXXI). En esta poesía encontramos la iglesia y el mendigo, ni una ni otro son realidades que reciban tratamiento ni tengan desarrollo especial en *Soledades;* quizá sea un *lugar* más aprovechado en *Campos de Castilla,* pero allí cambiarán de manera radical, por el contexto sus valores y sentidos: ya no será, como aquí, la creación de una realidad autosuficiente en su propio existir, sino la utilización de datos representativos en una descripción social, con todas las salvedades que se le quieran hacer a este término. De cualquier forma, la iglesia vuelve a aparecer en X, de 1903:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas.
A un lado, el viejo paredón sombrío
de una ruinosa iglesia,
a otro lado la tapia blanquecina.

La plaza es, también aquí, lugar de destino, cerrado en que puede ocurrir el milagro, como lo indican los elementos que la rodean: «la tapia blanquecina / de un huerto de cipreses y palmeras» (cfr. *El Muro*), la presencia de la *figurilla plácida y risueña* con la que quizá pudiera establecer comunicación, etc.

El cambio es considerable en 1907: la plaza es una plaza urbana, con niños como en 1898, aunque ahora concretados en colegiales; y su valor el del momento presente; así en III: [los colegiales]

llenan el aire de la plaza en sombra
... ...
¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades *muertas!...*
... ...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

La misma integración en el conjunto urbano se da en LIV:

Está la plaza sombría;
muere el día.
Suenan lejos las campanas.
De balcones y ventanas
se iluminan las vidrieras.

La plaza es en estos años el lugar desde el que se contempla el exterior, no el centro, ni en interés ni como motivo de atención descriptiva; han desaparecido también los elementos que la limitaban, cerrándola. En XCIV hay como una vuelta atrás, es el procedimiento que ya hemos descrito en otras ocasiones: retomar un punto de partida ya superado para, a lo largo de la poesía, cambiar su sentido e integrarlo en la nueva concepción, reprodu-

ciendo así, de manera abreviada, el proceso completo:

En medio de la plaza y sobre tosca piedra,
el agua brota y brota. En el cercano huerto
eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,
alto ciprés la mancha de su ramaje yerto.
[cfr. X-1903]
La tarde está cayendo frente a los caserones de la
[ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas...

Fundamentalmente, la diferencia entre las plazas de una y otra época es la perspectiva; según se vaya hacia ella, sea el centro el que confluyen o pueden confluir elementos positivos, donde se contempla una realidad mágica, o sea un lugar muerto al que llegan datos del mundo exterior, vida que, desde allí, ahora, puede ser muerte. Este cambio en la visión del objeto se puede ver con claridad en el párrafo que doy a continuación, lo mismo que el cambio en la perspectiva.

Balcones hay muchos; aparecen ya en 1901, donde «ella» abre la ventana y entran sensaciones valoradas positivamente: «Ella abre la ventana, y todo el campo / en luz y aroma entra» (XXXVI). Del mismo año: «Lejos, enfrente de la tarde roja, / refulge el ventanal del torreón» (XLV), no habrá que insistir sobre las distintas connotaciones que tiene *torreón* frente a *casa*. En XXV vuelve a abrir el balcón: «Abre el balcón. La hora / de una ilu-

sión se acerca... / La tarde se ha dormido, / y las campanas sueñan.» Que la ilusión entre es otro problema, pero la apertura al exterior se realiza para recibirla. La misma apertura al mundo mágico se da en CLXIV:

Como sonreía la rosa mañana
al sol del oriente abrí mi ventana;
... ...
Abril sonreía. Yo abrí las ventanas
de mi casa al viento... El viento traía
perfume de rosas, dolor de campanas...
Doblar de campanas lejanas, llorosas,
suave de rosas aromado aliento...
¿Dónde están los huertos floridos de rosas?
¿Qué dicen las dulces campanas al viento?

Otra vez el mundo mago está próximo, otra vez la hora de la ilusión se acerca; entra el cortejo, pero las dos interrogaciones finales, que preguntan por el sentido de las sensaciones, parecen indicar que el milagro tampoco se realiza esta vez. En XXX no se abre el balcón, pero la espera, asociada a él, sigue estando presente; la irónica conclusión constata otra vez la inutilidad del esfuerzo:

Ante el balcón florido,
está la cita de un amor amargo.
Brilla la tarde en el resol bermejo...
La hiedra efunde de los muros blancos...
A la revuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo.

Nada importa para mi planteamiento que sea un amor amargo, como tampoco que se oiga dolor de campanas llorosas, etc. Ya vimos cómo vivir esto, si es real, o si se cree en ello, es algo deseable, mejor que no sentir nada.

En 1907, como es normal ya, la situación cambia; quizá pudiéramos tomar como charnela, muy reveladora en todos los sentidos, la poesía XXXVIII:

Abril florecía
frente a mi ventana.
Entre los jazmines
y las rosas blancas
de un balcón florido
vi a las dos hermanas
... ...
mientras que se oía
tañer de campanas.
... ...
El balcón florido
solitario estaba...
... ...
Y en la oscura sala
la luna del limpio
espejo brillaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la clara
luna del espejo
que lejos soñaba...
Abril florecía
frente a mi ventana.

Ya conocemos el procedimiento; aquí parece resaltar más que en otras ocasiones por la repetición del estribillo, muy 1902 *(Abril florecía frente a mi ventana)*, y por la tardanza en presentar el núcleo de la poesía, el centro de la atención: *vi a las dos hermanas*, donde el mundo mago parece sustituido por la presencia concreta y real de *el otro*. Sin embargo, Machado sigue dentro de su balcón, abierto, mirando al exterior; pero las dos hermanas están dentro de otro balcón, cada uno en su mundo. La pasividad del contemplador permite que la visión desaparezca, como se habían desvanecido las promesas de 1902, lo que hace que vuelva a contemplarse otra vez a sí mismo en un espejo soñador, fabricante de ensueños. La luna (aunque sea de espejo) no deja de tener su sentido, como inducción oblicua. No sé si se podría interpretar esta poesía como una constatación más de la imposibilidad de comunicar con los otros si no se abandona la propia contemplación, si no se sale fuera de uno mismo a buscarla. Lo cierto es que ya no hay más poesías en las que el poeta se encuentre *dentro;* en lo sucesivo, Machado estará en la calle contemplando balcones cerrados; es una conclusión más en la que se afirma la insuficiencia e inutilidad de los sueños introspectivos, y la necesidad de otros seres humanos. En esta época los cristales funcionan como límite, incluso en casos triviales, como éste de 1906: «monotonía / de lluvia tras los cristales», cosa que no ocurría en 1903, X, donde la *figurilla plácida y risueña* está «*ante* el

cristal que levemente empaña». En XV el balcón tiene ecos de luz, flores y una figura:

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
¿No ves, en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?
La imagen, tras *el vidrio de equívoco reflejo,*
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.

Es el primer paso en la degradación del óvalo rosado; la inestabilidad de la imagen deja paso en LIV a otra visión —todavía poco clara— descarnada:

Está la plaza sombría;
muere el día.
Suenan lejos las campanas.
De balcones y ventanas
se iluminan las vidrieras,
con reflejos mortecinos,
como huesos blanquecinos
y borrosas calaveras.

Visión que se concreta y se fija en XCIC, después de haber preparado un decorado mágico:

En medio de la plaza y sobre tosca piedra,
el agua brota y brota. En el cercano huerto
eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,
alto ciprés la mancha de su ramaje yerto.
La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza, en sueños.

Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras.
La calma es infinita en la desierta plaza.

Quizá sea la constatación de lo vano del objeto, o la muerte percibida en todo yo encerrado, como él lo estaba antes. La falta de sentido del balcón, dentro o fuera, es evidente.

Hay dos casos, de 1907, en los que parece advertirse una nueva preocupación, la del mundo exterior normal, esto es, no mitificado: «Por la entreabierta ventana / llegaban a mis oídos / metálicos alaridos / de una música lejana» (LVI), como invasión de la intimidad por lo exterior. Y XCI, «Mientras el sol en el ocaso esplende / que los racimos de la vid orea, / y el buen burgués, en su balcón, enciende / la estoica pipa en que el tabaco humea.» Representación aparentemente trivial del mundo civil. Machado no caerá en esta tentación estoica y no la valorará por lo menos hasta después de 1924; ahora va a dejarse llevar por el mundo exterior, mitificado en *Campos de Castilla,* y precisamente como rechazo de esa tranquilidad burguesa, que contempla la vida con escepticismo tranquilo. Este será el tono de *Juan de Mairena.*

Para completar el cuadro doy rápidamente la evolución en campanas. En la primera época las campanas aparecen humanizadas sentimentalmente: «lágrimas sonoras de las campanas viejas», «las campanas sueñan» (1902-XXV); «dolor de campanas... lejanas llorosas», «dulces campanas» (XLIII). En

1907 desaperece cualquier apreciación de ese tipo: «se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario / girando en torno a la torre y al caserón solitario» (IX); «en las sombrías torres repican las campanas» (XII); «se oía tañer de campanas» (XXXVIII); «suenan lejos las campanas» (LIV); «voltean suavemente» (LXXIII); y «la cigüeña sobre el campanario» (LXXVI). Ahora el campanario es un elemento más, o sirve de marca temporal.

ESPEJOS

Parece que *espejo* y *cristal* funcionan como cuasi-sinónimos en casi todos los contextos; sin embargo, en algunos casos la diferencia es la transparencia del segundo y, en general, que el cristal parece especializarse en la producción autónoma (de sueños, normalmente), mientras el espejo copia, reproduce una realidad ya existente fuera de él. En la primera época esto no ofrece problemas y es más frecuente cristal que espejo, pero en la segunda parecen fundirse en una misma realidad, espejo es tan frecuente como cristal (3/2); en definitiva, el cristal es un espejo sin azogue.

También *Galería* y *Laberinto* son realidades muy próximas; ambas, en la primera época, se relacionan con el sueño; pero así como galería aparece como *galería del alma,* laberinto no lo hace nunca y se encuentra normalmente en un contexto negativo. En 1907 laberinto no aparece.

El primer caso de cristal lo tenemos ya en 1898, VIII: «La fuente de piedra / vertía su eterno / cristal de leyenda», con las dos caracterizaciones que

van a repetirse en una u otra forma: *eterno (antiguo,* V; *viejo,* XVII y XXXVII; todos de 1902) y *leyenda (delirios,* V-1902; *mágico,* LXII-1904). En 1902 hay tres poesías; la primera de ellas acentúa los rasgos positivos, también cristal aparece referido a la fuente:

No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.
Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja.

... ...

Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores.

En la primera época, ésta es la única referencia a la copia del espejo; y lo mismo la referencia al amor. La antigüedad, el tiempo pasado, forma contexto con el sueño en XVII; es la concordancia más frecuente, ya que se da en más de la mitad del total de casos registrados: «La gloria del ocaso era un purpúreo espejo, / era un cristal de llamas, que al infinito viejo / iba arrojando el grave soñar en la llanura...» De forma implícita y metafórica se puede ver aquí también el reflejo del cristal, pero espejo que no copia, sino que produce y proyecta. Con diálogo, ahora con la mañana, tenemos la XXXIV, donde la conexión entre cristal y sueño se hace más íntima: «Respondí a la mañana: / sólo tienen cristal los sueños míos»; y con la noche en XXXVII:

Dije a la noche: Amada mentirosa,
tú sabes mi secreto;
tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son mías,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.

Como en la fuente (cfr. arriba), hay aquí un intento de descubrir el secreto; este secreto no parece ser tanto que el sueño fabrique cristal como el que las lágrimas y el dolor sean reales: quizá el sueño fabrica apariencias —cristales—, en cuyo caso la búsqueda sería inútil, y el misterio constante repetición de lo mismo, como realidad sin objeto. Así parece indicarlo la respuesta de la Noche;

¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,
yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar ése, que dices
desolado fantasma, por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ése que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

No es la primera vez que encontramos *salmo verdadero,* ni «a distinguir me paro las voces de los ecos, y escucho, entre las voces, una...» El sentido en el contexto general de este capítulo parece claro: el salmo verdadero es un hondo rezo, humilde y solitario, esto es, un deseo; pero ese llanto puede ser *objetivo* o, como el del ruiseñor que canta y llora sin pena, reflexivo, el eco es también un espejo. La última solución se diría apuntada en el *laberinto de espejos,* que devuelven como ecos la figura de quien los mira. La dificultad de escapar a la autocontemplación, y la necesidad de hacerlo, pueden estar expresadas por *vagar* y *laberinto.*

De 1904 es LXII:

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.

Esta maravilla de poesía nos vuelve a presentar el mundo mago que habíamos visto en 1898 y 1902 (primer caso); ahora sabemos que el cristal fabricado por el sueño se enturbia (cfr. «claro cristal de alegría», VI; «cristal de llamas», XVII), pierde la transparencia; quizá es que Machado toma concien-

cia de que no produce cristales, sino espejos. Esto sería coherente con la destrucción del artificio que tiene lugar en 1907; aquí el azogue se borra, lo que permite constatar que el cristal es espejo, advertir la falta de sentido del juego y la falsedad del mundo visto, que no era otra cosa que la voz propia. Así, en el I, vemos la aparición del mundo exterior, relacionada de manera real con el cristal y el espejo: «La tarde, tras los húmedos cristales, / se pinta en el fondo del espejo.» De la misma manera, en XXXVIII (cfr. arriba, ciudad, balcones), cuando desaparecen las dos hermanas (el «otro»), vuelve a aparecer el espejo soñador: «me miré en la clara / luna del espejo / que lejos soñaba...» La explicitación de la toma de conciencia, y la subsiguiente pérdida, se hace en IL:

¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!
¡Oh el alma sin amores que el Universo copia
con un irremediable bostezo universal!

Y la recapitulación del proceso:

Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo,
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.
El alma del poeta

se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.
En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo
el traje de una fiesta
apolillado y viejo,
allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.
Poetas, con el alma
atenta al hondo cielo,
en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,
la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos,
y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de hierro.
El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.
Sentimos una ola
de sangre, en nuestro pecho,
que pasa... y sonreímos,
y a laborar volvemos (LXI).

No cabe mayor claridad ni sinceridad en la expresión del miedo, del esfuerzo y dolor que padece quien accede a la lucidez y quiere obrar en consecuencia.

Galería, laberinto. Como en cristal y espejo, el tiempo de la primera época parece ser el presente, mientras en la segunda lo es el pasado. Entre 1902-3 hay siete poesías con el tema; en 1907 sólo dos, ambas con *galería.* El número XVIII, de 1902, dice así: «Y dijo: las galerías / del alma que espera están / desiertas, mudas, vacías: / las blancas sombras se van.» Del mismo año es XXXVII: «Para escuchar tu queja de tus labios / yo te busqué en tu sueño, / y allí te vi vagando en un borroso / laberinto de espejos»; y «Sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas, / parques en flor y en sombra y en silencio; / criptas hondas, escalas sobre estrellas» (XXII). Volvemos a encontrar *cripta* con la precisión *del alma,* como le ocurre, en todos los casos de 1902-3, a *galería.* En 1903 hay un caso suelto («laberinto de callejas», X), ya citado; los tres casos restantes se encuentran muy próximos en el texto y por el tema. Parece que, en LXIII y LXIV, se da la repetición de un mismo esquema, el descenso a los infiernos, pero con guía distinto en cada uno de los casos; en ambas poesías, lo mismo que en LXX, el tema se presenta como experiencia soñada: es la penetración en el mundo donde se originan los sueños. No hay que advertir que nunca se llega a las galerías, criptas, esto es, al sub-

consciente. En el primer caso se asoma; en el segundo la atención se centra en el guía:

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda *cripta del alma.*
—¿Vendrás conmigo? —No, jamás; las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.
—Vendrás conmigo... Y avancé en mi sueño,
cegado por la roja luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas,
y rebullir de fieras enjauladas (LXIII).

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

En las dos poesías, un tanto folletinescas y melodramáticas, parece adoptar Machado una actitud sentimental infantil y cursi muy explícita. No es el mundo infantil revivido o recordado, sino la imagi-

nería barata presentada directamente. El camino emprendido en LXIV se completa en LXX:

Tú sabes las secretas galerías
del alma, *los caminos de los* sueños,
Y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida.

Ya nos había hablado Machado de hadas en un contexto infantil (vid. arriba, *Niños*), ahora la presencia de estas damas nos permite identificar la «buena voz» como la voz de la madre; lo confirma otra poesía, de 1905:

Galerías del alma... ¡El alma niña!
Su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva...
¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
Y volver a sentir en nuestra mano,
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva.

(CLXVII-xi, 1905)

Recobrada la expresión directa y sencilla, Machado nos ilustra sobre un aspecto importante de las *galerías,* ampliable a *cripta* y *laberinto;* me refiero a que el misterioso origen de este camino soñado ra-

dica en la infancia, en el tiempo pasado. Por eso, en 1907, son «... galerías, / sin fondo, del *recuerdo*» (LXI); o bien: «Y hoy miro las galerías / del recuerdo, para hacer / aleluyas de elegías / desconsoladas de ayer» (XCV). Ya no son *galerías del alma,* sino *galerías del recuerdo.*

II

EL RIO. LA FUENTE. EL MAR

EL RIO

En primer lugar analizaré el símbolo, cuyo término real es el río. El río, desde el punto de vista «natural», es anterior al mar; por otra parte es, de los tres símbolos, el que plantea menos problemas al analizarlo. Todo esto justifica, creo, que comience por él.

Siempre que aparece un río, como símbolo de la vida, es obligada la referencia a Jorge Manrique, ya que es en su obra donde aparece, con mayor fuerza, el citado símbolo en nuestra literatura y, sobre todo, en opinión de Machado. Como es sabido, Manrique es uno de sus poetas predilectos; recordemos la contraposición machadiana entre la poesía que expresa el fluir del tiempo y la «estática», donde opone la poesía de Manrique (representante del primer tipo) a la de Calderón. Y de manera contundente en: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / Gran cantar.»

El río, como símbolo de la vida, es utilizado por Machado en numerosas ocasiones. Mientras Manrique toma el río como unidad, Machado lo hace ob-

jeto de diversas concepciones, tendentes a un mismo fin. Por otra parte, en la obra del poeta sevillano, el símbolo se ve enriquecido por una serie de consideraciones metafísicas que intenta definir, poéticamente, los caracteres del río-vida y trata de penetrar en la esencia de la vida.

En la obra de Antonio Machado no se produce la imagen-símbolo directamente, sino que se llega a ella a través de un proceso. Para Manrique «nuestras vidas» son ya ríos, sin que se nos dé el camino que lleva a esta identificación; en la poética machadiana encontraremos las etapas que acabarán produciendo el símbolo.

Uno de los procesos que sigue Machado para llegar al río simbólico es inverso al de Manrique y es quizá conceptualmente anterior a aquél. Me refiero a que Machado siente que «los ríos son vidas», y el río vive, está humanizado, en ocasiones independiente; en otras acompañando el sentir del poeta. Son frecuentes los dos estados del río, del primero encontramos:

el Duero corre, terso y mudo, mansamente

(IX, 1907)

por no citar sino una de las primeras y más conocidas poesías donde el Duero recibe atributos que lo caracterizan como humano —mudo, mansamente.

En el proceso de «elevación del río», hay una etapa en la que la comparación es directa y hay una

visión paralela del río y de la vida, además de una sacralización del río:

Hoy ve sus pobres hijos huyendo de sus lares;
la tempestad llevarse los limos de la tierra
por los sagrados ríos hacia los anchos mares;
y en páramos malditos trabaja, sufre y yerra.

(IC, 1910)

En esta poesía, de tono tan unamuniano, aparece la preocupación castellanista —tierra y hombres—, expresada en alguna otra ocasión también por medio del río:

Castilla, España de los largos ríos
que el mar no ha visto y corre hacia los mares.

(CXLIII, 1913)

El segundo estado del río (río «simpatizante» o como fondo del sentir machadiano) lo encontramos en:

El río despierta,
en el aire oscuro,
sólo el agua suena.
¡Oh canción amarga
del agua en la piedra!
... Hacia el alto Espino,
bajo las estrellas.
Sólo suena el río
al fondo del valle
bajo el alto Espino.

(CLVIII, VIII, 1920)

Pero volviendo al paralelo *vida-río,* veremos cómo se produce el acercamiento y fusión a través de algunos poemas. En un principio se produce una imagen secundaria de la vida, por medio de la cual tiene lugar el acercamiento. Por ahora sólo es camino-que-lleva-a, sobre el que flota la rama o barca de la vida:

Sobre la clara estrella del ocaso,
como un alfanje, plateada, brilla
la luna en el crepúsculo de rosa
y en el fondo del agua ensombrecida.
El río lleva un rumoroso acento
de sombra cristalina
bajo el puente de piedra. Lento río,
que me cantas su nombre, el alma mía
quiere arrojar a tu corriente pura
la ramita más tierna y más florida,
que encienda primavera
en los verdes almendros de tu orilla.
Quiero verla caer, seguir, perderse
sobre tus ondas limpias.
Y he de llorar... Mi corazón contigo
flotará en tus rizadas lejanías.

(XIV, 1903)

En los versos 8 y 9 la rama es lanzada por el alma, pero más adelante, en los últimos versos, la rama se ha identificado ya con el corazón que flotará en el río.

Hemos visto la vida en el río como camino o

vehículo; es decir, como realidades perfectamente diferenciadas. Ahora vamos a analizar el proceso por medio del cual la vida adopta caracteres fluviales. Así como antes decía que el río se humanizaba, ahora es la vida la que se hace río.

En el primero de los dos poemas que transcribo a continuación vemos este cambio de naturaleza, referido a la esencia de la vida (su ritmo), mientras que en el segundo ya se ha realizado la fusión: el alma es río:

La vida hoy tiene ritmo
de ondas que pasan,
de olitas temblorosas
que fluyen y se alcanzan.
La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren
y entre las verdes cañas.

(XLII, 1903)

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío;
oh tarde como tantas, el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera...

(IL, 1907)

Es interesante observar cómo la circunstancia del río refleja la situación del poeta, distinta en cada una de las dos poesías, pero expresada por medio de la misma metáfora: la existencia o no de juncos

en la ribera. Notemos también que en las dos poesías los juncos o las verdes cañas están fuera del río.

Hay un caso mucho más tardío (1925), donde también hay un río *real* como imagen de la vida. Se trata de caracterizar la situación del poeta por medio de la descripción de un río:

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

Y más si hubo tormenta en sus orillas,
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.

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

o ruidoso penacho de torrente
bajo el azul, sobre la piedra brota,
y allí suena tu nombre ¡eternamente!

(CLXV, III, 1925)

Es evidente que en este soneto *río* y *vida* se corresponden por medio de una comparación directa (verso segundo). Por otra parte, la imagen es aquí «juego retórico»; quiero decir que no responde a un concepto de lo esencial humano, sino a una seme-

janza accidental intelectualizada, como lo prueba la versión que de la misma idea nos da en don Juan de Mañara:

JUAN.—*Beatriz, tus palabras entran*
en mi corazón con filo
de verdad. Vivir quisiera
¡ay!, que la vida es un río
más turbio cuanto más cerca
del mar; pero lleva el agua
de la fuente en que naciera.

(Acto III, Esc. iv)

No se trata más que de adornar o disfrazar una lucubración. La simbología formalista se encuentra con frecuencia en los sonetos de Machado (*).

Hay otras ocasiones en las que, a pesar de subsistir la comparación directa, la expresión se hace mucho más intensa. En estos poemas es el alma la que «se hace» —no «funciona como»— río, o bien es el poeta todo el que se sumerge en la corriente, despojada ya de circunstancias. Se ve ahora como camino hacia el mar; el símbolo desnudo recobra la esencialidad que tenía en Manrique:

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

(*) Vid. los antecedentes de CLXVIII, en Gregorio Salvador, «Cuarto tiempo de una metáfora», *art. cit.*

«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 es-
[pera.»

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

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

(XIII, 1907)

La composición responde a la preocupación filosófica de Antonio Machado por la esencia y el destino de la vida. El río toma el tinte melancólico que caracteriza la actitud del poeta frente a la vida y la muerte (versos 1 y 2). Aparece el mar no como fin absoluto, sino como última realidad permanente que aguarda; es la fusión con el todo, no el acabamiento del río. Así, pues, encontramos un enriquecimiento del símbolo manriqueño: si en éste el río acaba y se consume, en Machado se funde con una realidad superior y más extensa; el río acaba al formar parte del mar, al perder individualidad sus aguas; es el comienzo del mar. Los dos últimos versos son una pregunta sobre la situación del individuo *(rama, barca, gota...)* en el mar. De esto trataremos más tarde.

Otro poema, muy cercano en sentido y época al anterior, presenta como novedad la aparición de un

Dios junto al elemento líquido —sustancia eterna—, con lo cual la trascendencia del simbolismo se hace más clara:

El sabe que un Dios más fuerte
con la sustancia inmortal está jugando a la muerte,
cual niño bárbaro. El piensa
que ha de caer como la rama que sobre las aguas
[flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

(XVIII, 1907)

Reparemos en que se trata de un Dios no determinado, como no lo es nunca en Machado; pero lo que sí está bien claro es el poder y el juego mortal. El paso sin transición —un solo verso— de una visión a otra hace que se produzca la identificación entre los elementos correspondientes. Por lo que respecta a la imagen del río, hemos de señalar que dentro de esta misma poesía hay un proceso evolutivo que va desde la concepción de la personalidad *(El, el alma mía)* como algo diferente, con naturaleza distinta a la del agua *(pobre barca, rama)*, a una nueva idea en la que se produce la total identificación. De «gota *en* el viento» hemos pasado a «gota *de* mar».

Llegamos, pues, a la indentificación del poeta con el agua al mismo tiempo que la visión del mar se hace más honda y toma mayor fuerza como fin y plena realización del río-vida.

La presencia del mar es constante en el pensamiento de Machado siempre que se trate de la vida como «camino hacia» (río, camino, galería) (**), y es, como ya lo anunciaba desde mucho antes, desde 1904, el sentido último y trascendente:

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

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

(XIX, 1904)

Lo que este fondo iluminado sea nos lo aclara en otra ocasión:

Mas hoy... ¿será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,
y abrí con una diminuta llave
el ventanal del fondo que da a la mar sombría?

El rasgo común de todas estas poesías es concebir la vida como un camino en el que no cabe ni retroceso ni desviación. El mar aguarda inexorable cualquiera que sea la imagen de la vida.

Lo que no parece ya tan claro es lo que representa la llegada; Machado presenta dos concepciones contradictorias, expresadas de forma semejante:

(**) También los espejos y las galerías. Sobre esto último, véase Ricardo Gullón, «Mágicos lagos de A. M.», *Los papeles de Son Armadáns*, Palma de Mallorca, 1962; núms. 35-37, pp. 132-173.

¡Ay del noble peregrino
que se para a meditar,
después del largo camino
en el horror de llegar!

(XXXIX, 1907)

Dulce goce de vivir;
mala ciencia del pasar,
ciego huir hacia la mar.
Tras el pavor de morir
está el placer de llegar.
Gran placer.
Mas ¿y el horror de volver?
Gran pesar.

(LVIII, 1903)

Así, mientras en una la llegada es un horror, en la otra es un gran placer, tanto que la marcha del río está concebida como un huir —¿de la vida?, o ¿sólo expresivo?—. Tampoco está claro qué es el horror de volver, ni el destino de la vuelta. En otra ocasión, Machado se refiere también a dicha vuelta, sin aclarar tampoco su sentido (***).

(***) Es en los «Recuerdos de fiebre, sueño y duermevela» donde tiene lugar el diálogo:

CARONTE.—*¿Delito?*
—No recuerdo.
—¿Ida, no más?
—¿Hay vuelta?
—Sí.
—Pues ida y vuelta, ¡claro!
—Sí, claro... y no tan claro: eso es muy caro.
—Aguarda un momentín, y embarcarás.

(CLXXXII-IX)

LA FUENTE

Otra de las formas en que aparece el agua en la obra de Antonio Machado es la fuente.

En la concepción simbólica machadiana la fuente aparece mucho más cerca del hombre que el río o el mar. Estas dos últimas realidades son concebidas como símbolos supra-humanos, alejados e independientes del sentir del poeta; frente a ellos hay una ligazón inevitable, impuesta desde siempre e incognoscible para el poeta. La esencia, simbólica, del río y del mar es de la vida y la muerte: analizar el río o el mar es autoanalizarse, intentar ver «el ojo que ve y que nunca se ve a sí mismo» (ms. de *Los Complementarios*, pág. 147 r).

Frente a estas dos manifestaciones o apariencias del agua, la fuente presenta unos caracteres específicos y, en cierto modo, es una realidad intermedia que participa de la naturaleza del río —fluir del surtidor— y de la del mar —inmovilidad del agua en la taza marmórea de la fuente—. Los caracteres diferenciales dependen, en buena parte, del mecanismo material, técnico, de la fuente y no sólo

del funcionamiento aparente. Con esto quiero decir que el agua de fuente (artificial, por supuesto) es siempre la misma (1), o bien lo parece, ya que, a pesar de su continuo movimiento, no se percibe un término ni dirección a dicho movimiento que tiene su realización y justificación en la fuente misma. Lo mismo ocurre con el mar, pero la extensión y profundidad de éste son inacabables, mientras que la fuente está construida, y a escala humana, lo que la hace próxima al poeta.

La asequibilidad de la fuente como portadora de un enigma provoca la irresistible atracción de la que es víctima el poeta en su intento de desvelar el secreto; la fuente habla e incluso se dirige al poeta, se comunica con él; el río y el mar permanecen impasibles, no establecen comunicación alguna y es preciso penetrar en ellos para tratar de comprenderlos.

Ya en las primeras poesías de Machado aparece la preocupación por la fuente y su misterio, que encierra el misterio de la vida (2). Al pasar el tiem-

(1) El mismo trasiego de agua y una simbología cercana a la de la fuente nos encontramos en la noria:

... ¿Está seca
la noria del pensamiento
los cangilones vacíos,
girando, de sombra llenos?

y también en la poesía titulada «La noria».

Es posible que esta imagen machadiana guarde relación con el emblema que representa los arcaduces de una noria y lleva por leyenda: «Los llenos, de tristeza, y los vacíos, de esperanza.» Más probable es el recuerdo de la obra de Jorge Manrique, donde aparece también la imagen poética de la noria.

(2) En esta dualidad objetiva se plantea también la contraposición movimiento-estatismo, tema que obsesionó siempre a

po el sentido se desvanece y el misterio se hace más vago: ni siquiera se conoce la naturaleza de la revelación que oculta la fuente; también se pierde la esperanza de llegar a conocerla (3). Sin embargo, sí se llega a través de acercamientos sucesivos, y cuando el problema ya casi no interesa.

Como primer ejemplo del planteamiento del problema y confianza en su resolución tenemos:

Aún *no comprendo el mágico sonido*
del agua, ni del mármol silencioso
el cejijunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.
Pero una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria
—sin que mis pasos a la fuente guíe—,
el símbolo enigmático aparece...
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.

En el mismo poema, poco más adelante, la atracción provocada por el misterio se ve enriquecida

---

don Antonio. En este caso, sin embargo, es un problema secundario al que se concede escasa importancia.

(3) La fuente es receptáculo del pasado. La «leyenda del pasado», contrapuesta a la historia, se encuentra con frecuencia en la obra machadiana bajo las formas de historia-pena, historia-melancolía. Donde vemos cómo pena y melancolía se identifican entre sí y con la «leyenda olvidada». Es una caracterización sentimental paralela a la que reciben los espejos, cuya simbología es cercana a la de la fuente.

por la visión de la inmortalidad —eterno presente— concebida a la manera oriental, como nirvana:

Y en ti soñar y meditar querría
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir, sobre la piedra fría,
que se cubre de musgo mi cabeza.

(1901)

La referencia al mármol con identidad propia es única; si aparece en alguna otra ocasión, el mármol sólo es receptáculo del agua.

En otra poesía escrita dos años más tarde, 1903, y que hace el número III de *Soledades* (poesías sueltas), vuelve Machado a tratar el mismo tema, y de manera semejante. Encontramos que la fuente es caracterizada como de *oriental* lo que apoya mi interpretación anterior: la fuente es —o puede llegar a ser— la concretización del nirvana budista (4); pero el nirvana es inasequible al poeta, condenado a vagar mientras la fuente permanece y, en cierto modo, le acompaña. Hay que señalar también la aparición del diálogo entre poeta y fuente o, mejor dicho, el mensaje que la fuente dirige al poeta:

Me dijo el agua clara que reía,
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente;
si te inquieta el enigma del presente
aprende el son de la salmodia mía.

(4) La influencia de la filosofía oriental puede llegarle a Machado por medio de Schopenhauer, por quien nuestro poeta sentía un vivo interés y a quien comenta en más de un ensayo.

Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,
que en los tristes jardines de Occidente
recordarás mi risa clara y fría.
Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio
de sombra, caminante: Tu destino
será siempre vagar ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra!
Mi destino es reír: sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.

(1903)

La declaración de la fuente en el último verso no es una definición, ni mucho menos una caracterización esencial del símbolo; no es más que una imagen del sonido de la fuente o, incluso, un disfraz del símbolo. Produce la impresión de ser un engaño de la fuente, que al definirse por una característica externa oculta mejor su secreto. Muy interesante es la declaración de la fuente en la que se refiere al destino de uno y otro: es una respuesta al interés del poeta, manifestado en la poesía anterior, por conocer el secreto y por «soñar y meditar» en la fuente. La fuente hace una división tajante entre el pasar del peregrino sobre la tierra y la eternidad de su risa en el camino. La actitud de la fuente en esta ocasión es de alejamiento del hombre y de superioridad frente a él; como vemos por los contrastes: «mi alegre canturía / los tristes jardines de Occidente»; «mi clara risa / tu misterio

de sombra»; «mi destino es reír / tu destino es vagar». Quizá la falsa declaración se deba a la superioridad de que hace gala la fuente. Es posible que mi interpretación, ahora, vaya más allá de las intenciones de Machado, pero me da la impresión que en esta poesía la fuente plantea una situación y da una respuesta clara e intrascendente con el fin de librarse del asedio del poeta, atraído por la situación del agua que parece deseable bajo el sol, sobre el mármol de la fuente (versos 1 y 2).

En las relaciones poeta-fuente vemos, pues, tres etapas perfectamente diferenciadas a las que habrá que añadir una cuarta. En la primera el poeta se acerca a la fuente con el deseo de conocer su secreto. La respuesta desdeñosa y distante constituye la segunda. En la tercera encontramos al poeta y a la fuente «hermanados», unidos en el dolor, que es también la causa de que se produzca la comunicación cordial. En esta tercera etapa la visión de la fuente es más profunda y humana, llega a adquirir un sentido casi metafísico. Por otro lado conserva intactos sus secretos, desvalorizados ahora frente a su sentir, elemento mucho más importante para Machado.

Copio sólo los versos más significativos del poema que representa la tercera etapa:

¿Recuerdas, hermano?... los mirtos talares
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas. Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,
lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...

Fue esta misma lenta tarde de verano
—No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente (5).
Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la fuente de verano vieja.
... ...
Cuéntame mi alegre leyenda olvidada.
... ...
—Adiós para siempre la fuente sonora (6),
del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre, tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.

(VI, 1903)

Vemos aparecer en la conversación un tono de confidencia que no existía en las poesías precedentes. Otro elemento es la caracterización del rumor del agua alegre como «leyenda olvidada»; viene a ser una interpretación de la fuente como juglar del alegre pasado perdido y —quizá— un poco transformado por el poeta mismo (leyenda). El poeta se acerca a la fuente pidiendo que vuelva a él

(5) Se refiere Machado a los anteriores encuentros con la fuente, reflejados en los poemas que hemos ido viendo.

(6) Uso del artículo que revela una vez más el gusto de Machado por las formas poéticas populares o tradicionales. Lo mismo ocurre con el poema que comienza: «Que tú me viste hundir mis manos puras», donde el *que* narrativo, frecuente en la poesía popular, representa la misma tendencia. El procedimiento ha sido estudiado por Leo Spitzer, en *RFH*, 1942, IV, páginas 106 y ss. «Sintaxis y estilística del español *que*».

la creencia en su historia de ayer, llena de ilusiones y optimismo. Pero la fuente —el poeta o su memoria imaginativa— sólo tiene vacío: historias (no leyendas) de melancolía (7). La misma significación simbólica que las leyendas tienen los frutos —limones o naranjas— que cuelgan sobre la fuente, y, al reflejarse sobre el agua, son asimilados por la fuente, se funden en ella. En otra poesía, situada a continuación de ésta, vuelve a repertirse el mismo proceso de asimilación del fruto por la fuente:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...

(VII, 1903)

Es interesante ver cómo al reflejarse en la fuente lo que era una pálida rama polvorienta se convierte en fruto de oro. Que los frutos sueñen (actividad humana) parece conferirles un aumento de valor y propocionarles una dimensión nueva como portadores de sueños o ensueños —no realidades—. A este respecto debemos recordar que para Machado el sueño tiene una importancia primordial, sobre todo como situación hipersensible frente a

(7) Recordemos el breve poema, que comienza:

Salió Don Lope...

los impulsos del subconsciente, a los que transforma en símbolos. Con esto vengo a parar en que los frutos no sólo son de oro, sino que además tienen capacidad idealizadora (8). Otra posible interpretación sería que los frutos son soñados por el mismo Machado, y lo expresado es la proyección de su experiencia en los frutos. Pero de cualquier forma que esto sea, lo indudable es que el poeta valora los frutos como algo esencial para su vida, a pesar de que puedan ser amargos. Constituyen también la única posibilidad de recobrar, si las alcanza, las ilusiones —recuerdos soñados, idealizados— que se han perdido. Y es por la posibilidad de volver a dar una justificación a la vida, sobre todo desde el pasado, por lo que el poeta intenta recuperarlos en los últimos versos del poema que acabo de citar:

Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan (9).

Pero el esfuerzo por alcanzar los frutos fue inútil, como lo expresa el indefinido *viste*, que sitúa la acción en el tiempo pasado, mientras el presente *sueñan*, reforzado por el *hoy*, indica que los frutos continúan en el fondo de la fuente, inasequi-

(8) Es una situación paralela a la expresada en «Yo voy soñando caminos», poesía escrita poco después, en 1906.
(9) Notemos que en el poema anterior sólo había besado la «linfa pura», sin penetrar en ella.

bles. Por otra parte, el adjetivo *encantado* viene a apoyar la interpretación de la poesía anterior en el sentido de frutos poseedores de encanto o productores de él, todo ello referido al pasado, que condiciona el presente.

No nos da Machado las consecuencias de este fracaso ni hace ninguna reflexión sobro él. Sin embargo, a partir de esta poesía ya no vuelven a aparecer los frutos en el agua ni tampoco el diálogo entre poeta y fuente, ni ningún otro tipo de relación. Se produce un distanciamiento definitivo, esta vez por parte del poeta. Ahora la visión de la fuente y su murmullo es:

... ...

Como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores
que nunca se cuentan

... ...

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda

... ...

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena.

(VIII, 1903)

La primera estrofa reproducida apunta también hacia la inutilidad de los intentos dirigidos al conocimiento o recuperación de cualquier cosa perdida; los viejos amores no se cuentan *nunca.* En la segunda estrofa el cuento de la fuente recibe el calificativo de leyenda (como en poesías anteriores), esto es, algo que tiene belleza y misterio, pero no realidad, sino transformación y embellecimiento de algo realmente ocurrido *en el pasado.* El adjetivo *eterno* es paralelo al adverbio *nunca;* los dos encierran una significación temporal absoluta.

La tercera y última estrofa viene a ser un resumen donde de la «alegre canturía» sólo queda la pena. La historia ha desaparecido, queda un sentimiento de nostalgia y vacío por algo perdido. Por último, hay que subrayar que el motivo central de esta poesía no es la fuente, sino los niños, los cantos de los niños con los que se funde el de la fuente. Es interesante la equivalencia que parece efectuar Machado entre la concepción de lo esencial infantil —sentimiento expresado en los cantos— y la fuente; parece que la fuente encierra en sí la experiencia del pasado, de la edad ingenua e ideal —niñez— transformadas y embellecidas, pero la fuente ya no tiene la facultad de revivirlas: «nunca las cuenta».

A partir de este grupo de poemas las referencias a la fuente se hacen muy escasas. Es como si el poeta hubiera perdido el interés por un tema ya agotado. Hay unos versos muy significativos varias páginas más adelante:

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.

(XXXII, 1903)

Es el acabamiento definitivo de un elemento que ya no interesa por no tener nada que dar al haber perdido su secreto. Y parece que es ciertamente esta causa la que motiva la muerte del agua: la incapacidad para crear un tiempo pasado idealizable desde el presente:

Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.

(LV, 1907)

La alegre leyenda que el poeta pedía a la fuente ha desaparecido y sólo encontramos ahora monotonía. Ya en la calificación de *eterna leyenda* se anunciaba algo del resultado presente: al desaparecer la leyenda la eternidad se convierte en monotonía. El sentido del último verso viene a completar de manera rotunda la inutilidad de buscar los frutos que sueñan en la fuente y que no están en ella. Desarrollado lógicamente viene a decir: si

se busca una idealización del tiempo pasado —la niñez en el jardín— en el que reposar del árido presente, si se cree poder engañarse a uno mismo fabricando o creyendo en un tiempo, vivido ya, pero ideal y lleno de impulso vital que sea el soporte-productor de optimismo donde apoyar el presente y el futuro, el intento es vano porque este pasado no existe: «hoy es lo mismo que ayer».

Es ésta la última poesía que Machado escribe sobre la fuente. A partir de ahora puede aparecer la fuente como metáfora simple y directa, pero nunca como símbolo; además cuando aparece es un elemento más entre otros, nunca individualizada. El mismo Machado nos comunica el abandono del tema por otro que actúa en el presente:

Como otra vez, mi intención
está del agua cautiva;
pero del agua en la viva
roca de mi corazón.

(CLXI, XI)

A la vista de lo expuesto hasta aquí, creo que el símbolo de la fuente puede ser interpretado como el lugar de la mente en el cual residen los espejismos, las ideas atractivas, pero falsas, aceptadas como existentes. Así, pues, el proceso desmitificador de la fuente corresponde al proceso lógico-crítico a que el poeta somete los recuerdos convencionales de una edad o situación dorada y soñada —representada por la niñez.

Ya desde las primeras poesías la fuente aparece inserta en un jardín; jardines nostálgicos, como es nostálgica la visión mítica de los jardines infantiles. En estos jardines machadianos donde se halla la fuente, los únicos elementos diferenciados son los frutos —bermejos, rubios— que se reflejan en la fuente, lo que inmediatamente nos hace recordar los versos donde Machado se define:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
y un huerto claro donde madura el limonero.

(XCVII, 1912)

Vemos en ellos cómo la infancia está caracterizada por los mismos elementos que aparecían en la fuente. Es sobre todo significativo la aparición del fruto, que el poeta creía encontrar en la fuente, asociado a la visión de su infancia. Por último, recordemos también la identificación del canto de los niños con el de la fuente.

La «historia» de la fuente es la historia del análisis que efectúa Machado con el fin de averiguar lo que hay de verdad, de real, en los míticos recuerdos del tiempo pasado. Se trata de averiguar también la validez general de la experiencia como soporte del tiempo presente, y no sólo la de la niñez, aunque ésta tenga una importancia primordial como arquetipo. Esto se puede ver en una poesía donde Machado trata de recuerdos infantiles y no infantiles:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado.
Otros guardan las fiestas
de días aún lejanos;
figurillas sutiles
que pone un titerero en su retablo,

(XXX, 1903)

donde todos los recuerdos agradables son interpretados como composición y arreglo del hombre que recuerda y que actúa a la manera del titerero creando falsos cuadros con apariencia de realidad. El desequilibrio es dramático y produce una ironía amarga y desilusionada que queda perfectamente reflejada por el desequilibrio entre los cinco versos siguientes y el sexto de la misma poesía, pero aquí referida al presente creado, esto es, poético-místico:

Ante el balcón florido,
está la cita de un amor amargo.
Brilla la tarde en el resol bermejo...
la hiedra efunde de los muros blancos...
A la revuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo.
... ...

La conclusión de Machado es desoladora, no existen paraísos soñados. En consecuencia, el poeta

debe ocuparse del tiempo presente y del presente material como única realidad existente. En conjunto, representa el rechazo de las leyendas ideológicas aceptadas individual o socialmente.

En el simbolismo de la fuente se refleja la actitud de Machado como hombre y como poeta, que comienza por una preocupación esteticista-introvertida para evolucionar a partir de *Campos de Castilla* hacia otro tema más amplio: la tierra y los hombres que la habitan, esto es, «lo esencial humano».

Y no dudo que una de las causas que impulsan la evolución machadiana es la situación política (en cuanto reflejo de la situación de crisis que padece la sociedad occidental, que tiene como resultado la primera guerra mundial) y concretamente la sociedad española (10). Machado escribe, sobre las dos tristes realidades, sus más negros comentarios. El mundo occidental y España pierden la fe en los presupuestos ideológicos tradicionales, sin encontrar, aún hoy, otros que sustituyan a aquéllos. An-

(10) Hay un texto en el que Machado reconoce y analiza con claridad la crisis poética relacionada con la social: «La ideología dominante entonces era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba y el poeta sólo pretendía cantarse a sí mismo... Los defensores de una economía social definitivamente rota seguirán echando sus viejas cuentas y soñarán con toda suerte de restauraciones; les conviene ignorar que la vida no se restaura, ni se compone como los productos de la industria humana, sino que se renueva o perece.» (Prólogo de 1919 a *Soledades, galerías y otros poemas.*)

Debo añadir que Machado no es un poeta específicamente político, pero sí es un hombre profundamente preocupado por todos los problemas humanos de su tiempo. A lo largo de toda su obra son muy frecuentes las notas, ensayos y apuntes sobre temas generales.

tonio Machado se dirige a la busca de la relación cordial con el tú, lo que, consecuentemente, le lleva a ver como única salida-poética y socialmente la renovación que representa Rusia (11). Camino que no abandonará nunca, como demostró al final de su vida tomando decidido partido por la «causa del pueblo» (12).

Es significativo, en lo que se refiere a las motivaciones sociales de la poesía, que en un país tan distinto del nuestro, como lo es Inglaterra, y precisamente durante la primera gran guerra, aparezca T. S. Eliot, cuya poética, motivada en gran parte por los sucesos políticos, tiene numerosos puntos

---

(11) Recordemos los siguientes textos donde se plantea el problema: *Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia, Sobre la Rusia actual, Carta a David Vigodsky* y *Discurso a las juventudes socialistas unificadas*. Hay que tener en cuenta que el carácter y la formación de nuestro poeta le encaminaban indefectiblemente en esta dirección. Son datos concretos su pasión por el pueblo y lo popular, así como el sentimiento de comunión cordial con el hombre y la naturaleza. Es lógico, pues, que Machado se afiliara a la masonería y ya en la guerra civil tomara partido abrazando con todas sus fuerzas, y hasta las últimas consecuencias, «la causa del pueblo».

(12) «La fusión con el pueblo agota su poesía: No sé hasta qué punto debemos culpar a la manía folklórica de extinguir los dones poéticos de Machado: pero sea por influencia nociva de lo popular..., el poeta se había acabado antes que el escritor, pues entonces es cuando compone *De un cancionero apócrifo* y *Juan de Mairena*... Machado, que tenía astucia avizora, nos dejó en sus comentarios en prosa bastante que meditar..., en dichas notas hacía el comentario más agudo de la época... Es verdad que dichos comentarios no surgen hasta después de publicadas *Nuevas canciones* (1925): es decir, cuando el impulso poético ya declina en Antonio Machado.» (L. Cernuda: *op. cit.*)

Es una posibilidad muy plausible, pero, como veremos al analizar el mar, quizá la extinción poética de Machado se deba a que, una vez llegado a las conclusiones de 1917, no tiene —poéticamente— nada que decir.

de contacto con la de Machado. Los dos poetas coinciden en el contenido de sus obras, en su visión de un mundo en crisis y sin sentido, y lo que es más revelador, en la forma de expresar sus procesos anímicos. Para reflejar una misma situación tanto un poeta como otro utilizan los mismos símbolos, aunque tratados de manera distinta, como es natural.

En relación con la simbología de la fuente machadiana, encontramos el primero de los *Cuatro cuartetos* de Eliot, donde aparece el símbolo del jardín de rosas con su aspecto de flores miradas, la galería, el tiempo anterior y posterior, sin ningún valor frente al presente, etc.:

... Lo que habría
podido ser y lo que ha sido
tiene un sólo término, que es siempre presente.
Resuenan pasos en la memoria
a lo largo del corredor que no hemos tomado,
hacia la puerta que nunca hemos abierto,
en el jardín de las rosas.
... Otros ecos
pueblan el jardín. ¿Los seguiremos?
Pronto, dijo el pájaro, hállalos, hállalos,
en el rincón. A través de la primera puerta,
en nuestro primer mundo, ¿seguiremos
al engaño del tordo? En nuestro primer mundo.
... Y la celada mirada pasó, porque las rosas
tenían aspecto de flores miradas.
A lo largo de la avenida vacía, hasta el macizo re-
para mirar el estanque seco. [*dondo*

Arido el estanque, seco el cemento de oscuros bor-
[des,
y el estanque se llenó de agua por la luz solar
y la superficie brilló por el corazón de luz,
y ellos estaban a espaldas nuestras, reflejados en
[el estanque.

* * *

Ridículo el triste tiempo vano
que se extiende antes y después.

Donde vemos que «uno de los motivos convencionales más patéticos de la experiencia humana —los jardines de nuestra infancia— se trata como ejemplo del carácter ilusorio de todas nuestras humanas experiencias y sólo se valora por su capacidad de convertirse en fugaz iluminación de algo que es "ahora y para siempre", por su capacidad, en suma, de convertirse en un símbolo de esa aspiración a renacer como conquista espiritual. ¿Aquel jardín —se pregunta el poeta— es verdaderamente real? ¿Tiene sentido decir que hayamos cruzado realmente la puerta del jardín? ¿No tienen tal vez sus rosas ese aspecto de las cosas de la fantasía...? Por lo demás, ¿qué impedirá que todo el jardín sea precisamente un espejismo, como aquel llenarse el estanque momentáneamente por un engaño óptico del brillo solar?» (13).

(13) Della Volpe: *Crítica del gusto*. Seix Barral. Barcelona, 1966, pp. 64 y ss.

La diferencia entre los dos poetas, aparte de la técnica poética y el ritmo, es la concepción místico-religiosa de Eliot que no se encuentra en Machado.

Sería interesante, y confío en que alguno de nuestros anglicistas los lleve a cabo, hacer una comparación entre estos dos poetas como representantes de una sociedad en crisis.

EL MAR

Hemos tratado de interpretar dos de los símbolos machadianos en los que aparece, como elemento real, el agua. En primer lugar analicé el río que, por su misma realidad física no es —y no puede simbolizar— algo perfecto, acabado. El río sólo es símbolo en cuanto es desarrollo, *devenir*, y en cuanto su fin —el mar—, es algo distinto de su propia naturaleza.

Este «hacerse» o, mejor, este «deshacerse» barroco no es un impulso propio del río, no es su finalidad; por el contrario, y de aquí la fuerza dramática del símbolo, es atraído hacia el mar. Así el mar aparece como perspectiva última que absorbe el río-vida.

Por su parte, la fuente representa, como ya señalé, un mar limitado, de dimensiones humanas, asequible. El poeta llega a comprender la realidad de la fuente.

Río y fuente son dos símbolos agotados. Con esto sólo quiero señalar que el primero de ellos se agota

y acaba en el mar y el segundo en su propia monotonía.

Frente a estos dos símbolos, reflejo de un aspecto parcial de la realidad, aparece el mar como «realidad abierta»; va a ser el símbolo de lo absoluto, de lo ilimitado: lo que justificará la pluralidad de conceptos a los que responde.

Analizar la simbología marina en Antonio Machado presenta dificultades que no encontrábamos antes. Mientras río y fuente disfrazan formas de la realidad humana más o menos circunstanciales, el mar representa lo que *no* somos o no creemos ser; pero, de cualquier forma en que aparezca el mar, siempre lo hace con una inevitable realidad.

El mar, como símbolo que no responde a un único concepto, puede estar referido a la situación social, al yo, al arte, a Dios, etc., pero siempre como fin de cada uno de ellos. Así, pues, aunque el símbolo marino represente múltiples capas de la realidad, existe una indudable unidad en la concepción del símbolo. Cada aspecto de la realidad reflejado por el mar sufre transformaciones a lo largo de la obra machadiana; evoluciones que no responden a un cambio en la significación del símbolo, sino a un cambio en la perspectiva desde la cual Machado observa la realidad.

En el conjunto de la obra machadiana encontramos con frecuencia lo que podríamos llamar «ideas recurrentes». Una de ellas es la asociación del mar con determinadas realidades; lo que nos permite apreciar una serie de estratos o capas asociativas. Como el símbolo adquiere significado según sea el

concepto que potencia, nos encontramos con que el símbolo marino aparece estructurado en diferentes planos, más o menos intensos o superficiales, que permiten efectuar, por separado, el estudio de cada uno de ellos.

Por razones de tipo práctico empezaré por analizar las capas más superficiales para, después, ensayar una interpretación unitaria.

Como es sabido, Castilla es uno de los temas preferidos —en una cierta época sobre todo— por Machado y por su generación. En varios lugares encontramos esta región española relacionada con el mar:

... ...

Hoy ve tus pobres hijos huyendo de sus lares;
la tempestad llevarse los limos de la tierra
por los sagrados ríos hacia los anchos mares;
y en páramos malditos trabaja, sufre y yerra.

(IC, 1910)

Para Machado, Castilla no es sólo la tierra, sino también, y sobre todo, los hombres que la pueblan (14). En esta ocasión hombres y tierra siguen caminos diferentes, aunque paralelos. Por otra parte, hay que advertir que en esta primera manifestación el mar es *ancho*, adjetivo que expresa una cierta mensurabilidad a escala humana, sobre todo si

(14) Afirmación que Machado considera, al parecer, de una importancia extraordinaria.

recordamos que *ancha* es una caracterización tradicionalmente aplicada a Castilla.

Pocos años después, en 1913, encontramos otro poema en el que aparecen dos versos de tono muy parecido a los que acabo de citar:

... ...

¡Castilla, España de los largos ríos
que el mar no ha visto y corre hacia los mares!

(CXLIII, 1913)

Donde vemos que Castilla no es ya una región aislada, sino parte de otra realidad más amplia. También es un elemento nuevo la ignorancia acerca de qué cosa sea el mar. Aquí la fuerza dramática se centra en ese correr ciego hacia lo desconocido, hacia el mar que aparece, despojado de cualquier caracterización, como realidad aislada. El plural hiperbólico subraya la infinitud marina.

Cuatro años más tarde volveremos a encontrar al mar relacionado con Castilla, aunque en esta ocasión enfrentado directamente con el hombre de esta tierra:

... ...

¿No es él quien puso a Dios sobre la guerra,
más allá de la suerte,
más allá de la tierra,
más allá del mar y de la muerte?

(CI, 1917)

Poema en el que la relación Dios-mar me parece accidental. También es accidental la presencia del mar que sólo funciona como límite último. Y como límite, equiparado a la muerte, el mar se carga de significación humana; pero su naturaleza de límite —no fin— de un más allá resta profundidad al símbolo, convirtiéndolo en algo conocido e incluso asequible.

También en 1917 publica Machado otro poema donde vuelve a repetirse el planteamiento anterior:

... ...

¿Acaso com tú y por siempre, Duero,
irá corriendo hacia la mar Castilla?

(CII, 1917)

Donde creo ver una alusión al fenómeno migratorio; si esto fuera así, el mar sería la herida por donde se produce el desgaste vital de un pueblo, aunque no el fin último.

Sin embargo, no es, ni mucho menos, en esta preocupación castellanista donde el símbolo marino alcanza toda su hondura.

* * *

Hay una etapa, muy breve, en la que el mar simboliza una parte de la realidad personal: es el receptáculo de ciertas capas de la conciencia o de la imaginación humana. No se trata, por parte de

Machado, de lograr una visión unitaria sino de simbolizar una pequeña parcela del yo.

Una de las primeras manifestaciones poéticas que se refiere a este tema aparece bajo el título «Nevermore» (15), y fue escrita en 1903. Dice así:

... ...

Salmodias de abril, música breve,
sibilación escrita
en el silencio de cien mares, leve
aura...

(XII, 1903)

Es una alusión cuyo principal interés radica en ser un precedente del análisis completo que desarrollará más adelante. Anotemos, sin embargo, la calificación de *silencioso* aplicada al mar sobre el que aparece escrita la salmodia o sensación inmaterial.

El mismo año escribe otro poema donde la visión es más personal e íntima:

El salmo verdadero
de tenue voz hoy torna
al corazón y al labio,
la palabra quebrada y temblorosa.
Mis viejos mares duermen; se apagaron
sus espumas sonoras
sobre la playa estéril. La tormenta
camina lejos en la nube torva.

(XXIII, 1903)

(15) Como es sabido, «Nevermore» es el *leit motiv* de una famosa poesía de Poe, «The Raven».

El mar está ya por conciencia y, al igual que en el caso anterior, el mar es silencio; pero ahora es, además, viejo y ha desaparecido cualquier elemento accesorio: el mar se ha convertido en algo inmóvil, ha perdido su capacidad de creación. Más adelante encontramos recalcada la quietud marina en dos versos: *El mar es un sueño sonoro / bajo el sol de abril.* Es muy interesante la concepción del mar como algo soñado o como sueño, lo que produce el efecto de una realidad dudosa situada en el umbral de la realidad y la fantasía —o consciente y subconsciente— sin que sea posible determinar con seguridad no sólo su naturaleza, sino también su existencia. De esta forma el mar es presentado como un enigma del subconsciente.

Es este un planteamiento que, modificado, lo encontraremos en otros lugares.

En los casos que hemos visto hasta ahora, el mar simboliza aspectos parciales de la vida; casi podríamos decir que son «estudios» donde el mar es algo diferente del yo íntimo, del ojo que mira sin verse nunca.

En el estrato que estudio a continuación, el mar ha pasado de ser una pequeña parcela de la realidad a representar toda una actitud vital —como problema— y, al mismo tiempo, a ser una teoría poética del conocimiento.

Vamos a ver cómo el mar sirve a Machado para ilustrar la dualidad movimiento/estatismo. A pesar de que Antonio Machado se interesó siempre por

los problemas filosóficos (16), esta dualidad no responde al planteamiento de Heráclito y Parménides. Es, sí, un planteamiento teórico, pero referido al comportamiento existencial humano. Se trata, sobre todo, de la contraposición entre las actitudes introvertidas y extravertidas, posiciones que en la obra machadiana toman caracteres metafísicos cercanos, creo, a las dos vías —mítica y ascética— que llevan a la unión con Dios; advirtamos rápidamente que en ningún momento supongo una preocupación o intención religiosa en la mente de Machado al tratar este tema; creo que nuestro poeta no se plantea en este caso el problema como camino para llegar a Dios; se limita a concebir, y no es poco, dos quehaceres exclusivamente humanos.

Machado plantea el problema con toda claridad: «Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento» (Prólogo a *Soledades*). Si bien en el prólogo a *Campos de Castilla* afirma: «Y era, además, muy otra mi ideología. Somos víctimas —pensaba— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pier-

(16) El fluir del tiempo es uno de los temas más tratados por Machado. Su preocupación e interés por Bergson están motivados en gran parte por las teorías de este filósofo sobre la naturaleza del tiempo.

de solidez y acaba por disipársenos cuando llegamos a pensar que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior lo que se desvanece. ¿Qué hacer, entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; ... ¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo? Pero nuestros ojos están cargados de razón y la razón analiza y disuelve.»

Es este un problema que, simbolizado por el mar, aparece en sólo tres ocasiones, si bien en cada una de ellas con bastante extensión. No se presenta dicho problema hasta *Campos de Castilla;* es una de las capas más ricas en resonancias, muchas veces difíciles de analizar.

La primera ocasión en que aparece el tema es en 1915:

Sobre la limpia arena, en el tartesio llano
por donde acaba España y sigue el mar,
hay dos hombres que apoyan la cabeza en la mano;
uno duerme y el otro parece meditar.
El uno, en la mañana de tibia primavera,
junto a la mar tranquila,
ha puesto entre sus ojos y el mar que reverbera,
los párpados, que borran el mar en la pupila.
Y se ha dormido, y sueña con el pastor Proteo,
que sabe los rebaños del marino guardar;
y sueña que le llaman las hijas de Nereo,
y ha oído a los caballos de Poseidón hablar.
El otro mira al agua. Su pensamiento flota;

hijo del mar, navega —o se pone a volar—.
Su pensamiento tiene un vuelo de gaviota,
que ha visto un pez de plata en el agua saltar.
Y piensa: «Es esta vida una ilusión marina
de un pescador que un día ya no puede pescar.»
El soñador ha visto que el mar se le ilumina,
y sueña que es la muerte una ilusión del mar.

(CXXXVII, II, 1915)

Este poema, cuyo título revelador es «Parábolas», viene precedido por el que comienza: *Era un niño que soñaba / un caballo de cartón* (CXXXVII-I), en cuyo verso final se pregunta a la muerte si es sueño.

La imaginería metafórica de esta composición es nebulosa y complicada; lo que sí está claro son las conclusiones del pescador y del soñador: «La vida es una ilusión marina» y «la muerte una ilusión del mar». La adjetivación común parece indicar que es en el mar donde se insertan —como «representaciones»— la vida y la muerte, y que ambas son una y la misma cosa.

El camino que los dos hombres recorren para llegar a la conclusión final es, para mi propósito, anecdótico. Lo que sí me parece pertinente es el hecho de que tanto por una vía como por la otra se llega al mismo resultado: la imposibilidad de conocer la realidad y de distinguir claramente entre vida y muerte. El mar está más allá de la vida y de la muerte envolviéndolo todo.

Machado vuelve en 1917 sobre el mismo tema, en «Proverbios y cantares»:

Hay dos modos de conciencia:
una es luz, y otra, paciencia.
Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
otra, en hacer penitencia
con caña o red, y esperar
el pez, como pescador.
Dime tú: ¿Cuál es mejor?
¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar?

(CXXXVI, XXV, 1917)

Composición de estructura muy semejante a la anterior, donde Machado trata de situar la actuación idealista, inútil y limitada, pero luminosa y «abierta», frente al realismo que se agota en su propia utilidad. Parece que el poeta se decide por la primera posibilidad. Pero lo que me parece más interesante, para mis fines, es la metáfora donde vemos un mar metafísico identificado con el todo —realidad, objeto del conocimiento—, y los peces con las ideas deseables, tanto las intuidas como las

intelectuales fijadas (17) que destruyen la vida. Es interesante advertir que la «conciencia luminosa» alumbra un poquito el mar, después reducido a acuario, y logra ver las realidades, que permanecen inaccesibles; por su parte, la conciencia de pescador —ciega— las consigue, pero muertas.

Frente a la afirmación conclusiva de la poesía anterior, ésta nos presenta un interrogante, lo que constituye un paso más hacia la desintegración o descomposición del conocer humano, incapaz de comprender el mar.

El último texto en el que se trata este problema es ya tardío. Aparece en *Nuevas canciones,* cuando Machado había ya superado el conflicto, según él mismo lo afirma en el prólogo antes citado.

Bajo el título general de «Proverbios y cantares», haciendo el número XCIII, leemos:

¿Cuál es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?

---

(17) Con el mismo sentido encontramos este poema:

Pensar: vaciar el huevo
universal, sorberlo hasta el vacío
para pensarlo nuevo
lleno de sombra, desustanciado o frío.

Ver también el comentario a la nota (7).

El enfoque y la forma son ya muy diferentes; aquí apuntan ya las sentencias y donaires, sobre todo en lo que respecta al sentido paradoxal y hermético.

En esta composición continúa el pensamiento tratado en las dos anteriores y está expresado por medio de imágenes semejantes. Sin embargo, encontramos importantes diferencias: el pensador o el soñador estaban situados en la orilla, fuera del agua, mientras ahora barquero o marino se encuentran sobre ella. Tampoco se plantean en este caso dos actitudes contrarias frente al mar, sino que el problema se centra en la realidad misma del yo personal. Es un interrogante que podríamos desarrollar así: ¿El yo no existe, sólo forma parte de —es— onda del agua?, o bien, ¿es algo independiente y distinto del mar? Interrogación que, naturalmente, queda sin respuesta.

Nos enfrentaremos ahora con un mar que simboliza una concepción más profunda y más extensa. Continúa la dirección señalada en el apartado inmediatamente anterior, pero lo que allí eran consideraciones teóricas, objetivas, se convierte en problemática personal.

Como resultado de la aproximación al yo, los símbolos marinos reflejan las diferentes actitudes y aspectos vitales del autor.

La primera aproximación al problema existencial humano, al hombre en el mar, la encontramos en tres textos relativamente próximos:

Daba el reloj las doce... y eran doce
golpes de azada en tierra...
...¡Mi hora! —grité— ... El silencio
me respondió: —No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.
Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

(XXI, 1903)

Cuatro años después encontramos dos textos más:

El sabe que un Dios más fuerte
con la substancia inmortal está jugando a la muerte,
cual niño bárbaro. El piensa
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

(XVIII, 1907)

Y me detuve un momento,
en la tarde a meditar...
¿Qué es esa gota en el viento
que grita al mar: soy el mar? (18).

(XIII, 1907)

---

(18) También podríamos citar:

Pero si aguardas la mañana pura
que ha de romper el vaso cristalino
quizá el hada te dará sus rosas,
mi corazón tus lirios.

Es el mismo planteamiento que encontrábamos al hablar del río como símbolo, y es lógico que así sea, ya que es el camino natural para llegar al mar. Valga para ahora lo dicho en la primera parte de este estudio. Sólo añadiré que el barco —o la gota— son realidades individuales que, *en un momento preciso,* caen o se «desamarran». Así, pues, la llegada al mar es una ruptura con lo anterior, y una ruptura violenta.

En 1912 la actitud machadiana frente a la muerte es ya más reflexiva. Machado pasa del planteamiento que podríamos llamar objetivo a otro personal, subjetivo. Si en los tres poemas precedentes trataba de analizar la «ruptura», el tránsito violento de la vida a la mar, ahora intenta descubrir, y comunicarnos, la actitud que, como hombre, debe adoptar frente al último viaje. Es evidente que Machado pasa a la indiferencia, a una posición desengañada y melancólica:

CONSEJOS

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya,
—así en la costa un barco— sin que el partir te in-
[quiete.
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y, además, no importa.

(CXXXVII, IV, 1912)

La falta de interés viene subrayada por la desaparición de la «caída dramática»; ya no es una gota cayendo, ni el barco está amarrado, sino libre: el tránsito es tan suave como el subir y bajar de la marea. Por último vemos que nada importa, ni la duración de la vida ni el arte. Machado se prepara a ser recibido por la muerte «casi desnudo, como los hijos de la mar».

La seguridad en la presencia de la muerte y el hecho de ser el mar el que llega hasta el poeta para llevárselo parece indicar que la muerte no es más que la prolongación de la vida (19). Por este camino se llegaría a la identificación de ambos conceptos.

Machado se plantea, inmediatamente, el problema en que desembocan los planteamientos anteriores: Si vida y muerte es lo mismo, ¿qué ocurre con el yo íntimo? Es el conflicto que ahora, en 1913, trata, angustiosamente, de analizar y de resolver:

Morir... ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca he sido:

---

(19) El mar como perspectiva final de la vida es una constante en la obra de Machado. Ya en 1904 escribe:

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

El «fondo iluminado» parece ser «el ventanal del fondo / que da a la mar sombría». De *iluminado* hemos pasado a *sombría.* En otros lugares, como por ejemplo en el río, esta perspectiva era considerada como algo agradable. Ahora la construcción se ha derrumbado.

uno, sin sombra y sin sueño,
un solitario que avanza
sin camino y sin espejo?

(CXXXVI, XLV, 1913)

Se plantea aquí la realidad de la vida al enfrentarla con la muerte. La primera pregunta del poema concibe la vida como una gota marina que, individualizada por unos instantes, realiza un determinado recorrido para caer en el mismo lugar de donde salió. No es una gota en el viento que cae al mar ni una rama que se hace gota, sino que aquí ya antes de nacer como individualidad, lo mismo que durante el desarrollo, *es* mar. Consecuentemente, el mar es principio y fin de todas las cosas y, además, también es mar el propio individuo a pesar de gozar de una dudosa independencia. Digo dudosa porque analizando en conjunto el breve poemita vemos que la gota independiente se contrapone a: «O ser lo que *nunca* he sido: uno... un solitario»; lo que parece indicar que para Machado la independencia y personalidad del hombre no está tan clara ni mucho menos.

Es un planteamiento tan angustioso que provoca el desinterés total:

Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;

mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos ha de dar.

(CXXVIII, 1913)

Es la constatación de que todo es monotonía; es la pérdida de sentido que sufre el yo al tener como perspectiva final el mar. Esto se ve más claro al leer el poema completo, no sólo este pequeño fragmento, pero es demasiado largo para reproducirlo aquí por completo.

Una vez aceptada la total desaparición del hombre como individuo, pasa Machado a buscar lo permanente en la obra realizada; valora la actividad vital como algo útil y duradero: lo que permanecen son las obras racionales efectuadas sobre la desierta y ciega naturaleza:

Todo pasa y todo queda
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar (20).

(CXXXVI, XLIV, 1913)

---

(20) Llegamos en esta concepción marina a la superación de la dualidad Parménides/Heráclito. A este propósito podemos aducir el siguiente texto: «El pensamiento lógico que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. El principio de identidad —nada hay que no sea igual a sí mismo— nos permite anclar en el río Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada» (Poética 1931).

Ver la nota (4).

Una vez identificadas vida y muerte, subsiste la valoración positiva sobre la creación de caminos. Esto aparece claro si recordamos el texto de 1909:

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar (21).

(CXXXVI, II, 1909)

---

(21) La idea de Jesús andando sobre la mar o relacionado con ella no es única en la obra de Machado. De la «saeta» dice:

¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero,
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

(CXXX)

O en el poema «Al Dios ibero»:

Este que insulta a Dios en los altares
no más atento al ceño del destino,
también soñó caminos en los mares
y dijo: «Es Dios sobre la mar camino.»

(CI-III)

y en tantos otros textos.

La relación de Dios con el mar plantea problemas específicos; creo que rebasan el alcance y la intención del presente estudio. De cualquier forma, podemos apuntar una interpretación: Por una parte están los textos donde Dios es guía o camino sobre la nada, sobre el mar. Son los poemas que acabo de citar. Pero Machado afirma que busca a Dios entre la niebla, lo que nos indica que no lo veía con claridad. En efecto, el Dios de Machado tiene mucho de evanescente, no es un Dios personal y definido y llega a ser una posibilidad obsesiva:

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

(CXXXVI, XXVIII, 1915)

Con lo que el mar es algo vacío sobre lo que se puede dejar creado algo duradero. Sin embargo, esto no está tan claro, ya que no sabemos si la intención de Machado apuntaba hacia lo que acabo de interpretar o, quizá, hacia lo contrario: a que ni las obras quedan y, por tanto, cada uno de nosotros estamos solos como dioses, lo que sería una concepción panteísta del mundo y del yo. Pero de cualquier forma que esto sea, ahora, lo cierto es que, más tarde, Machado se decidirá por la segunda posibilidad.

En 1915 encontramos otro poema breve donde se adivina la misma concepción de desesperanza, pero aquí bajo una actitud resignada:

Erase de un marinero
que hizo un jardín junto al mar,
y se metió jardinero.

Donde Dios y mar están identificados, son una misma realidad que impresiona la conciencia de forma distinta según sea la actitud del sujeto —recordemos «*Hay dos modos de conciencia*»—, pero sin que cambie esencialmente la naturaleza del objeto —Dios o mar— que la produce. Al menos esa parece ser la intención de Machado al escribir esta poesía. En otra ocasión parece que Machado vuelve a expresar la misma idea de fusión, cercana al panteísmo, de Dios y mar; idea que, por otra parte, está en flagrante contradicción con la que expresa el Dios que anda sobre las aguas.

Dios no es el mar, está en el mar,
riela...

(CXXXVII-V)

En definitiva, el concepto que de Dios tiene Machado es:

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

(XXI, 1912)

Estaba el jardín en flor,
y el jardinero se fue
por esos mares de Dios.

(CXXXVII, III, 1915)

Recordemos que en el mismo año fue escrito el poema ya citado, que comienza: «Sobre la limpia arena, en el tartesio llano», lo que prueba que la evolución ideológica se desarrolla de manera paralela, y en el mismo sentido, en las distintas capas conceptuales, cuyo símbolo común es el mar.

Una vez analizado el camino que Antonio Machado recorre hasta llegar a la concepción de 1915, advertimos que no hay más que una salida lógica para tal planteamiento. En efecto: como resultado de la situación de indiferenciación entre vida y mar, Machado llega, en 1917, a una concepción cíclica: vacía.

Cabeza meditadora,
¡qué lejos se oye el zumbido
de la abeja libadora!
Echaste un velo de sombra
sobre el bello mundo, y vas
creyendo ver, porque mides
la sombra con un compás.
Mientras la abeja fabrica,
melífica,
con jugo de campo y sol,
yo voy echando verdades
al fondo de mi crisol.

De la mar al percepto,
del percepto al concepto,
del concepto a la idea
—¡oh la linda tarea!—,
de la idea a la mar.
¡Y otra vez a empezar!

(CXXXVII, VIII, 1917)

Hemos llegado al término del proceso; es una concepción totalmente nihilista donde la realidad interior —concepto, idea— o exterior —percepto, jugos de campo y sol— surgen y acaban en el mar: no son nada.

Como consecuencia llega Machado al convencimiento de que nada, absolutamente nada, permanece ni tiene importancia:

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

(CXXXVI, XXIX, 1917)

Con esto las preguntas sobre la finalidad —cualquier finalidad— pierden todo sentido. El tránsito

humano no es algo distinto, esencialmente, del mar; tampoco lleva a ninguna parte y ni siquiera permanecen las huellas —«estelas en la mar».

Como conclusión podemos afirmar que en los distintos estratos que hemos venido analizando, el mar pasa de ser una realidad física determinada a representar un concepto abstracto negativo. El mar es identificado, por Machado, con la nada; pero se trata —valga el contrasentido— de una nada activa, cuyo efecto es la aniquilación, la absorción de cualquier resalte o de cualquier individualidad: Lo que existe, enfrentado con el mar, se diluye en él hasta que, por último, no queda más que la presencia angustiosa del mar.

Todo proceso es un devenir «hacia la mar, hacia el olvido».

INDICE

	Páginas
Introducción	1
I	14
Tiempo	18
Niñez	20
Juventud	35
Tiempo pasado	49
Paso del tiempo	57
Tiempo futuro	80
Nombres temporales	91
El camino	101
El muro	116
La ciudad	128
Espejos	147
II	157
El río	159
La fuente	170
El mar	190

La obra de Antonio Machado presenta determinados elementos —muy variados— en sus primeros textos y estos elementos no constituyen valores absolutos, sino que plantean una problematicidad, un desequilibrio generador de movimiento, esto es, de cambio. Vemos así que a lo largo de toda su obra aparecen variaciones en la forma de tratar y presentar estos elementos y se establecen relaciones de progresión interna entre sus distintas etapas. Y es precisamente esta relación establecida entre las variaciones, o las presencias o ausencias, lo que se estudia en este libro.

Domingo Yndurain, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, es editor del facsímil y transcripción de «Los Complementarios», así como autor de «Análisis formal de la poesía de Espronceda».

Ediciones Turner