RICARDO GULLÓN

UNA POÉTICA PARA ANTONIO MACHADO

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

RICARDO GULLÓN

UNA POÉTICA PARA ANTONIO MACHADO

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

© RICARDO GULLÓN, 1970.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 837 — 1970.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1970. — 3407.

INTRODUCCIÓN

En otro tiempo, cuando las ideas sobre la poesía y los poetas parecían sólidas e inmutables, solía definirse la poética como conjunto de preceptos encaminado a regular la creación literaria. Su función era normativa, por no decir imperativa, cosa que los artistas y la inmensa mayoría de los críticos consideran hoy inaceptable. Por eso, palabra y concepto fueron cayendo en desuso, como en desuso cayó la idea de que la creación debiera sujetarse a reglas "dictadas" por lo que no fuese la creación misma. Cada escritor y, aún más objetivamente, cada obra lleva consigo su propia norma, y la tarea del crítico será inferirla y exponerla, sin influenciarla ni corregirla. Si la obra literaria alcanza excelencia será por ajustarse a un cierto proyecto ideal, no siempre bien definido, latente en la imaginación del artista.

Hablar, pues, de poética, en abstracto, es empresa aventurada. No lo será tanto si nos limitamos a una obra, en concreto, buscando las líneas de fuerza determinantes de su creación y su constitución y tratamos de establecer algunas conexiones entre esa obra y las de otros, para señalar sus zonas de coincidencia y de discrepancia. Procediendo así, quizá sea posible entender los supuestos generales de la creación poética moderna, y los de la obra estudiada. No es preciso afanarse en descubrir normas ocultas; bastará iluminar lo general y abstracto con lo particular y concreto, y esto

a su vez se aclarará comparando particularidades diferentes (diferentes, pero no contrarias: en arte nada se opone a nada; Unamuno convive con Rilke con tanta naturalidad como Yeats con Sor Juana Inés de la Cruz).

En el pasado la observación de las normas fue cuidado y voluntad de los poetas. Sería injusto y anacrónico culpar a los críticos por la aplicación de reglas cuya vigencia aceptaron los practicantes tanto como los teorizantes. Sólo negando la historia cabe suponer que los críticos, o los poetas metidos a críticos, como Lope, hicieran poco más que recopilar y difundir creencias compartidas por todos. A partir del Romanticismo el cambio ha sido tan radical que hace falta un enérgico esfuerzo de imaginación y de memoria para recordar que en otras épocas lo chocante no fue la sujeción a las reglas sino su ruptura. Esa sujeción quizá se aceptaba porque técnicamente resultaba útil. Así opinaron poetas tan distantes como Dante y Lope. Y las reglas no parecían caprichosas, como no lo parece su ausencia en la poesía moderna. Las normas, antes, y su negación, hoy, responden a necesidades de situación y época; las primeras fueron expuestas muchas veces; el actual vacío normativo, además de ser reacción contra el dogmatismo precedente, es consecuencia del distinto modo de aproximarse al objeto poético, pues si en el siglo XVII, y con referencia a Góngora, por ejemplo, se podía hablar de él —metafóricamente— como escultórico o arquitectónico, en el siglo XX, y con relación a Neruda, mejor se le describe echando mano de las imágenes de la confusión.

La invitación, o tentación, a articular una poética para un poeta, no supone desconocimiento de lo que significa en cada caso la adscripción forzosa y natural a un ambiente, una atmósfera y una época: los suyos. Recuérdese la conexión tan exactamente caracterizada por Ortega entre el yo y la circunstancia, y también que la "circunstancia" del poeta es sobre todo artística y se extiende en el tiempo y en el espacio hasta configurar un dominio peculiar, el de la poesía, donde como creador habita, y determinante, por acción o reacción, de su comportamiento como artista.

Los formalistas rusos expusieron de manera convincente la idea de que el contexto de la literatura es la literatura misma, y esta idea, no muy distante de ciertas opiniones de Ortega, revivió en las teorías de Northrop Frye y otros críticos de lengua inglesa. Pensando sin prejuicios y sin irritación, se impone la conveniencia de reconsiderar las ideas tradicionales y de situar la obra de arte en el marco de referencia que la haga más inteligible y, por lo tanto, más eficaz. Uno de los mitos que convendría ir desechando es el de que la poesía se entiende mejor no entendiéndola, es decir, acercándose a ella en un estado de inocencia abierta y operante, con la esperanza de que ese acercamiento haga que el poema se abra de repente y nos entregue su secreto.

La tendencia al conocimiento mágico no está mal en cuanto favorece las tendencias receptivas de la inteligencia, creando una especie de suspensión del juicio, o del prejuicio —más bien—, gracias a la cual es posible asimilar lo esencial de la obra sin que en esa asimilación se interfieran las ideas del lector. (Y a esa suspensión del raciocinio, pero refiriéndolo al autor, aludía André Breton cuando definía la creación poética como acto no sujeto al control de la razón). La creencia en las virtudes incantatorias de la asimilación "mágica" está bien, si no menoscaba la comprensión cabal del poema; pues si la sensibilidad puede abrir muchas puertas, de otras sólo la inteligencia tiene la llave. Sea lo inconsciente lo que fuere, lo entendemos (y entendemos la creación de que es parte) a través y por medio de la conciencia.

Una poética siempre tendrá alcance limitado, y escribirla es ejercicio de modestia: el crítico no aspira al papel de legislador o codificador y ni siquiera en teoría cabe pensar que pueda descubrir la totalidad de los elementos de una poesía. Mi decisión de escribir una poética para Antonio Machado partió del deseo de estudiar su obra en forma que la hiciera fácilmente inteligible, exponiéndola desde perspectivas diferentes de aquellas en que se situaron los críticos que la han estudiado con más lucidez.

El encanto de la poesía machadiana, y la razón de ese encanto, tal vez quedarán un poco más claros ordenando la lectura en torno

a las cuestiones esenciales de la creación: las relaciones entre materia y sustancia, vibración y ritmo, silencio y pausas, distancia y tono, espacio y tiempo, atmósfera y condensación. Es decir, explicando la poesía desde la poesía misma, y no desde la historia literaria, el episodio biográfico, el estudio sociológico o la filosofía.

Las notas para redactar este libro sirvieron inicialmente para dar un curso monográfico en la Universidad de Texas (1965), repetido al año siguiente, con variantes sustanciales, en la Universidad de Colorado. Algunos temas los presenté primero en conferencias pronunciadas en diversas universidades norteamericanas. El texto ha experimentado muchos cambios, pero el orden de la exposición y el índice de materias se han mantenido en su forma original, establecida pensando en las exigencias más imperiosas de la enseñanza universitaria: orden y claridad.

Y si la poética no puede ser repertorio de reglas, menos debe serlo de opiniones. La tendencia creciente a "interpretar" la poesía, me preocupa. Interpretar, como tantas veces se ha dicho, es sustituir el texto del autor por el parecer del comentarista: modo de deformación ocasionado unas veces por malicia y más a menudo por exceso de entusiasmo y auto-sugestión. Es obligado atenerse al texto, vigilando —censurando— el impulso a suplantarlo, sin poner en la glosa nuestro poema so pretexto de dilucidar el original.

El crítico no es un juez; es, o debe ser, un lector por vocación, un *amateur* pasado al profesionalismo de la lectura. La comparación es uno de sus instrumentos más útiles; gracias a ella rasgos inadvertidos resaltan de pronto, sea por afinidad, sea por contraste con los de otra página, que bien puede ser del mismo autor. De ahí la necesidad de tener presente "toda la poesía", al estudiar una obra concreta, en este caso la de Machado.

Tal exigencia de conocimiento se refiere a los textos y no a las circunstancias en que fueron escritos, lo que permite prescindir en trabajos como el presente de casi todo lo que con legitimidad y utilidad se estudia en los libros de historia literaria. Mi propósito no es exponer las ideas poéticas de Antonio Machado, bien estudiadas por Carlos Clavería y Guillermo de Torre, y perfecta-

mente articuladas en páginas como "El *Arte poética* de Juan de Mairena" o "Reflexiones sobre la lírica", sino en descubrir —si a tanto llega mi fortuna— la poética no escrita inferible de los poemas de Machado. Claro está que he tenido presentes las páginas críticas cuando podían contribuir a esclarecer los poemas. Cuando el poeta habla de poesía, debemos escucharle, pero no —creo yo— aceptar sus pareceres como un programa creativo.

La crítica literaria no es una ciencia, pero puede aspirar a cierta exactitud que logrará siendo fiel al texto y concentrando el esfuerzo en zonas donde esa exactitud sea posible. Si a los hechos y a las ideas en circulación añadimos algo nuevo y damos al conjunto un orden, nuevo también, procurando emplear un vocabulario riguroso, el trabajo puede tener sentido y proyectar más luz sobre la hermosa obra de Machado. Tal vez no podremos descubrir la significación de tal símbolo o tal imagen; acaso se nos resistan algunas líneas de "Muerte de Abel Martín" o de otros poemas, mas si establecemos un sistema de relaciones entre ellos, pudiéramos llegar a entender mejor y a entender por qué su transparencia parece o es tan misteriosa.

Se notarán algunas repeticiones. Dado el método y según la intención, acaso eran inevitables. No me esforcé en eliminarlas por parecerme que servirían para atraer la atención del lector a los poemas y problemas centrales de la poesía machadiana. Si un texto es citado o comentado en diferentes capítulos es porque lo expuesto en uno se completa por lo dicho en otro, cuando se está leyendo con enfoque distinto.

Mi deuda con quienes me precedieron en este tipo de estudios es grande. Imposible mencionar tantos escritores y obras de quienes me siento deudor, pero no puedo menos de decir que algunas ideas de Dilthey, Saussure, Richards, Amado Alonso y los formalistas rusos, especialmente Boris Eichenbaum y Victor Shklovski, dejaron en mí huellas que en ningún momento he pretendido disimular. Los libros sobre Machado escritos por Ramón de Zubiría, Antonio Sánchez Barbudo y Segundo Serrano Poncela, me han sido útiles, pero más bien de manera "negativa", en cuanto me

ayudaron a eliminar del mío problemas estudiados y bien estudiados por ellos. Hasta qué punto me serví de otras obras lo apreciará el lector por las citas que hallará en el texto.

A Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre debo gratitud especial por su edición de Machado; a las páginas del volumen *Obras. Poesía y prosa* (Losada, Buenos Aires, 1964) se refieren los números puestos entre paréntesis, tras las citas del poeta.

Agradezco a la Universidad de Texas la ayuda económica y las facilidades de diversa clase que me permitieron escribir este libro, y a la señora María Peralta de Lugones la paciente atención con que me ayudó a preparar el manuscrito, a revisar las pruebas de imprenta y a cotejar las citas de Machado con los originales; a ella se debe también la preparación del índice onomástico.

I. MATERIA Y SUSTANCIA

MATERIA-PALABRA

El concepto de materia, en poesía, tiene dos acepciones: por una parte se refiere a la palabra integrante y constituyente del poema; por otra, alude a la experiencia de que se parte, presente de algún modo en el objeto poético. Sustancia es la materia transformada, alterada, otra.

Fray Luis de Granada estableció la distinción y la relación de modo impecable: "... todas las cosas —dijo— están compuestas de materia y forma, que son las partes esenciales dellas, y la materia es el sujeto que recibe la forma, mas la forma es el principio y la causa de todos los accidentes y propiedades y obras que tiene cada cosa. Mas en las criaturas que tienen ánima, el ánima es la forma, y el cuerpo es la materia. Y así vemos que en el hombre el ánima es el principio y causa de todas las propiedades y obras que hay en él, y por eso en el punto que ella falta, todo falta" [1]. Estas palabras hacen ver, una vez más, la similitud entre creación artística y Creación a secas. Crear es trans-formar y en esa trans-formación

---

[1] *Introducción al símbolo de la Fe,* Libro 1.º; en *Maravilla del mundo,* Séneca, Méjico, 1940, págs. 125-126.

consiste. Fray Luis acierta al destacar la forma como "principio y causa" de lo creado. Sin ella nada vive, nada existe, nada es, si no es la nada. Fácilmente reconocemos la verdad de la conclusión observando el fracaso de quienes intentaron pasar por poesía lo informe y entregaron como obra conclusa lo que apenas eran materiales con que trabajar para realizarla.

El fracaso ejemplar de la llamada poesía "social", o el no menos conspicuo, y más constante de la poesía "emocional", es consecuencia del desinterés o de la incapacidad, acaso congénita, acaso adquirida, para dar a la materia el "ánima" de que habla el buen padre, considerándola con razón como equivalente a la forma. Situar al lector frente al documento o la interjección puede ser meritorio acto de comunicación y hasta de comunión, pero no por loable apto para desempeñar función artística.

Las dificultades causadas por la aplicación de la palabra materia a dos realidades de diferente orden: materia-vivencia y materia-palabra, se dan en la literatura y no en las artes plásticas, donde el vocablo tiene significación unívoca. La dificultad se complica un poquito más cuando se piensa el poema como descripción de esa materia-vivencia, y no como experiencia en sí, como experiencia constituida en el poema y por el poema, utilizando como tejido y como instrumento la materia-palabra. La sustancia es la experiencia creada en la palabra, autónoma, irreductible y distinta de las experiencias de otro tipo, que será mejor llamar vivencias.

La confusión se origina en la ambigüedad terminológica, y se disipa al precisar el sentido de las palabras-clave. Un resto de sombra subsistirá hasta tanto se advierta la imposibilidad de separar en la práctica vivencia y palabra. Si distinguimos entre una y otra, no sólo es para aclarar las cosas, sino porque la diferencia existe, aun cuando lo diferenciado se perciba unido: sabemos de la vivencia por la palabra en que se articula, y no de otra manera. No se niega la vivencia inarticulada, incomunicable; sí, la posibilidad de que en tal estado opere sobre los demás. No hay poesía fuera de la palabra (salvo en el metafórico "Poesía eres tú", de nuestro romántico, o en sus equivalentes).

Vivencia y palabra aparecen fundidas. En el poema la palabra va creando la experiencia, la experiencia poética que gracias a ella existe: en y no a través de la palabra, que sin dejar de ser instrumento de la transformación se convierte en la sustancia transformada. Afirmar que la palabra ejerce una función transmisora no es un error: es pensar desde la perspectiva de la prosa. En poesía la transmisión se subordina a otras funciones y uno de los obstáculos que debe salvar el poeta es manejar como propio ese instrumento de uso común, aceptándolo para hacerlo servir a fines diferentes de los habituales.

El poema es una estructura verbal, y la materia-palabra es en él la misma del uso y la comunicación cotidianos. La reconocemos sin vacilar, como idéntica y a la vez diferente de lo que suele parecernos en el contexto ordinario. Sin saber cómo, la palabra se convierte en otra cosa: en apariencia no ha cambiado, la letra es idéntica, pero la resonancia distinta. En poesía la resonancia es más sutil; nos penetra por varios modos y vías, y respondemos a su llamada de distintas maneras. La respuesta es intelectual y orgánica; el entender puede provocar una emoción y ésta ir acompañada de conmoción visceral y, en casos extremos, de alteraciones respiratorias y circulatorias. La emoción quizá desemboque en la angustia, o en el éxtasis, siquiera generalmente se mantenga en estados intermedios.

Observada la diferencia en los efectos de la palabra, quisiéramos conocer sus causas. El riesgo de error no es grande si para empezar sugerimos una explicación general que pareciendo explicarlo todo, en realidad no aclara nada. Si afirmamos que el cambio se debe a la alquimia poética, a la transmutación de la materia mediante la forma, nadie objetará, pero no habremos ido lejos. Pues, ¿cómo la palabra-materia, sin dejar de ser según es se convierte en sustancia poética? Lo esencial será el valor y el sentido que tenga en un conjunto orgánico, el poema, en donde la función expresiva supera y quizá sustituye a la función representativa. El lenguaje se ha hecho objeto al subjetivarse, al ser dislocado y subvertido. Estas constataciones no disipan el enigma; sí contribuyen

a fijar sus límites. Queda en sombra el cómo, el modo, y esa sombra no se disipa recurriendo a la terminología acostumbrada, cuyo sesgo mágico bastaría para señalar una deficiencia, o mejor dicho, un bache en el proceso mental de quienes la utilizan. Hablar de "inspiración" o de "Musa" no es hablar impropiamente, pero sí encubrir ignorancia con metáfora.

En la poesía de Machado, la palabra común parece haber sufrido un mínimo de alteración; ese mínimo bastó para darle densidad y plenitud iguales y a veces superiores a las de dicciones poéticas más elaboradas. La palabra es un signo asociado a múltiples figuras y sensaciones: al leerla o escucharla, cierto número de esas asociaciones se hace presente y produce la emoción poética. La materia utilizada por pintores, escultores y músicos es neutra e in-significante en sí; en cambio, el poeta trabaja con palabras que necesariamente significan y esa significación será unas veces propicia, otras adversa y otras indiferente a los designios de quien las dice [2].

Abel Martín expuso los problemas planteados por esta condición de la indócil palabra, contrapuesta a la "materia bruta" de las demás artes: "También le es dado al poeta su material —dice—, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En él ha de ver, por de pronto, *lo que aún no ha recibido forma,* lo que ha de ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo real. Pero mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de

---

[2] Por citar un ejemplo conocidísimo: en el verso rubeniano "¡Oh quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!", ¿importa de veras la significación de las palabras "hipsipila" y "crisálida"? Nadie las toque: en relación con el conjunto del poema son válidas, insustituibles y estructuralmente significantes. Diré, al pasar, que el fracaso de quienes se empeñan en traducir poesía traduciendo la significación de las palabras, se debe a no darse cuenta de la relativa in-significancia de esa significación desde el punto de vista de la poesía misma.

las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación" (308). "Lo que aún no ha recibido forma" (subrayado por mí en la cita) es, en este caso, la palabra diaria grávida de potencias y, como Machado dice, de resistencias, tan útiles éstas como aquéllas. Para desencadenar las primeras será preciso vencer las segundas, más arduas que en cualquier otro tipo de material: la palabra no es informe al modo de la piedra, puesto que antes de funcionar en poesía sirve de otra manera y en otra "forma" — norma.

La significación de la palabra, anterior a su selección y situación por el poeta, desempeña en el poema algún papel, pues casi siempre se la escoge por lo que significa, aun cuando con el deseo de que vaya más lejos, más allá de su sentido original. El signo verbal representa lo que sin él no podría evocarse netamente; se dice "rosa" o "nieve" y de alguna manera la rosa o la nieve están presentes, con vitalidad subordinada al grado de energía inyectado en su decir por el poeta. Esa vitalidad depende también de la atmósfera en que las palabras se inserten, es decir, de algo inmaterial creado por el contexto o sistema en donde aparecen, reforzado, en la comunicación verbal, desde el recitado o el drama hasta la conversación familiar, por la inflexión, el tono y el acento.

En la página, el poema no cuenta con esos apoyos. Verso, estrofa y composición crean para la palabra y por la palabra un ámbito donde se convierte en objeto que en buena medida compite con la vida y es vida. A la idea de la poesía como imitación, articulada por Aristóteles y dominante hasta comienzos del siglo XIX, le ha sustituido la de la poesía como creación. La relación poesía-vida es más compleja de lo pensado por los clasicistas: la vida sigue estando en el poema, pero no como reflejo de la Vida, sino transformada en sustancia lírica, no como materia-vivencia, sino trasmutada en algo peculiar y distinto de los elementos que contribuyeron a formarla.

MATERIA-VIVENCIA

La materia —en este sentido— procede de la vida y está constituida por vivencias. Cuando se incorpora a la poesía cambia de condición al variar de función y la llamamos sustancia. La imaginación somete a la materia a un complicado proceso de trituración y eliminación de lo anecdótico y trivial. Al final de ese proceso, tanto las vivencias como la palabra-materia se convierten en palabra-sustancia-experiencia lírica, gracias a la acción depuradora del olvido (que estudiaré en el capítulo quinto, dedicado al tiempo) y a la inclusión de aquéllas en un contexto que da sentido a la totalidad y hace vibrar cada uno de sus elementos.

Machado vio bien la diferencia entre materia y sustancia. En "El *Arte poética* de Juan de Mairena" se pregunta: "¿en qué zona del espíritu del poeta ha sido engendrado el poema, y qué es lo que predominantemente contiene?" (318). Pues esos contenidos son la materia, "en perpetuo cambio", de la obra de arte, y en opinión del heterónimo machadesco es conveniente analizarlos para saber cómo ésta llega a ser según es. El arte pretende hacer inteligible y asimilable el mundo y el obligado supuesto de partida es el de su relación inmediata con éste. Como Mairena aclara: "en las épocas en que el arte es realmente creador no vuelve nunca la espalda a la naturaleza, y entiendo por naturaleza todo lo que aún no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta. Porque si el artista ha de crear, y no a la manera del dios bíblico, necesita una materia que informar o transformar, que no ha de ser —¡claro está!— el arte mismo" (319).

En estas líneas establece la equivalencia entre materia y naturaleza, incluyendo en ella emociones y sentimientos; además, niega el arte como materia del arte. La afirmación inicial no se opone a la utilización de experiencias literarias, artísticas, o de pautas o modelos formales, como parte de la técnica transformadora de la materia en sustancia. Mairena no se refiere a esto, acaso porque un "arte poética" —como T. S. Eliot dijo— es tan sólo una tentativa

de "explicar, racionalizar, defender o preparar el terreno para la propia poesía" [3].

Desconfiaba Machado de las tendencias a sustituir la naturaleza por el arte, y tal "apatía estética", o facilidad de corto alcance destinada al fracaso, le hizo declarar: "Esa abeja que liba en la miel y no en las flores es más ajena a toda labor creadora que el humilde arrimador de documentos reales, o que el consabido espejo de lo real, que pretende darnos por arte la innecesaria réplica de cuanto no lo es" (319). Ni confinarse en el arte, ni reducir la creación a imitación; ni crear con sustancia elaborada por otros —saltándose el proceso personal de transformación de la materia—, ni contentarse con reproducir mecánicamente la materia misma. Y aun esto le parecía preferible a lo otro.

Posiblemente Mairena había leído a Nietzsche que, en *El nacimiento de la tragedia,* declara con énfasis que "el arte no es imitación de la naturaleza, sino un metafísico suplemento alzado junto a ella para superarla". El andaluz parece hacer coro al germano cuando afirma que "lo insignificante no es el hombre, sino el mundo", y alega varias razones, prolongando el párrafo con puntos suspensivos para dar a entender que hay más, aunque se las calle por creer bastantes las seis enumeradas. El hombre frente al mundo puede: "primero, pensarlo; segundo, imaginarlo; tercero, medirlo; cuarto, dudar de su existencia; quinto, borrarlo; sexto, pensar en otra cosa..." (505). De estas posibilidades ninguna es aquí tan relevante como la segunda, pues el cambio de la materia en sustancia se realiza bajo la jurisdicción de la facultad llamada imaginación.

La materia está vinculada a la vida, es parte de la vida. El proceso de conversión en sustancia resulta, en el fondo, una asimilación o naturalización en lo imaginario. Anderson Imbert señaló como determinante del proceso creador "el esfuerzo para liberarse de la realidad, tanto de la física, que nos oprime desde fuera,

---

[3] *To criticize the critic,* Farrar, Straus, Giroux, New York, 1965, pág. 33.

como de la psíquica, que nos inunda con un turbión de sentimientos, impulsos e ideas"; de ahí que al poeta "lo que le interesa, en tanto poeta, no es la realidad sino [la] imagen estéticamente valiosa que acaba de descubrirse en el espejo de su conciencia. A la realidad el poeta la puso a distancia" [4]. Por eso lo real parece diluirse; la vivencia va haciéndose borrosa, lejana. Cuando reaparezca, en la rememoración estará ligeramente deformada: siendo reconocible, empezamos a sentirla distinta. Las figuras reales ceden el paso a las imaginarias: la realidad, lentamente envuelta en capas de olvido, pierde contorno y consistencia. Bloques de distancia se interponen entre el poeta y el recuerdo —alejamiento que no necesita ser temporal para ser operante— y en ellos trabaja la imaginación para extraer de la niebla realidades que no tanto serán reflejo de las vividas como creadas y operantes en otro orden, en el suyo, el imaginativo.

Que esas vivencias fueran literarias, artísticas, culturales, es compatible con la curiosa negativa machadiana a hacer arte del arte mismo. Entre las vivencias más intensas de un poeta ha de contarse su relación con la obra de arte (por ejemplo, la de Machado con la poesía de Ronsard o la prosa de Azorín): las impresiones y emociones pueden ser inolvidables. Y además de muy intensas, muy frecuentes. La experiencia en estado "puro", incontaminada por otras, tal vez no se da en la realidad. Pensarla es pensar un fenómeno abstracto, una idea; es decir, una no experiencia, teóricamente posible, prácticamente imposible: desde el comienzo se infiltran en ella hilachas de otras experiencias vividas directa o vicariamente en la lectura, incorporadas en el mito...

Pensemos el ejemplo más obvio: la experiencia amorosa; cada enamorado vive su amor y —como supo bien Machado— lo inventa. Invención en que a la Aldonza real superponemos la Dulcinea imaginaria, creada a imagen y semejanza de una Oriana procedente a su vez de figuras míticas aposentadas en hondos estratos

---

[4] Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío,* CEDAL, Buenos Aires, 1967, pág. 216.

de la memoria colectiva. Aun si no hemos leído las invenciones en que esas figuras fueron encarnando con nombre diferente, sabremos de ellas por ósmosis cultural, por impregnación de una atmósfera saturada de su presencia difusa. En lo más personal se da de alta una experiencia cultural, y con ella Héctor, Calisto, Romeo o don Juan. Pueden sumarse en un poema, en un verso muchas y diferentes vivencias, y el grado de acumulación es lo que suele llamarse densidad.

Según la aptitud para registrar experiencias y para transformarlas en experiencias de otro orden, así es el poema. La concentración de "Iris de la noche" o de los romances a Guiomar se debe a la riqueza vivencial acumulada en pocas líneas. Para algunos poetas escribir es un ejercicio de narcisismo intelectual, como si los movimientos de su alma fuesen lo único digno de ser explorado; el ejercicio les parece más importante que el poema mismo, y se pierden las sombras y matices que aportaría una sensibilidad más receptiva, capaz de insinuar en una línea asociaciones que el discurso en prosa sólo lenta y trabajosamente expone:

> Un pájaro escondido entre las ramas
> del parque solitario,
> silba burlón...
> Nosotros exprimimos
> la penumbra de un sueño en nuestro vaso... (76)

¿De qué experiencia procede y en qué jardín canta el pájaro burlón? ¿Por qué y de quién se ríe? Figuran estas líneas en un encantador poemita ("Crear fiestas de amores / en nuestro amor pensamos") a continuación de diez versos dedicados a sugerir las ilusiones de la experiencia amorosa y de la línea de puntos suspensivos en que esas ilusiones se diluyen. Son respuesta irónica y lírica al candor juvenil del poeta, traída al poema por alguien —el poeta mismo cuando se siente "otro"— que anticipa la futilidad del empeño. Irónica: el pájaro silba burlón como contrapunto al vago anhelo que corta con su canto, pero nosotros (quien escribe y quien lee) seguiremos exprimiendo "la penumbra de un sueño"

en el único vaso que de verdad es nuestro. Lírica: cuando habla el poeta, su tono es confidencial, mas los secretos susurrados son de todos. Amor y pájaro y parque y penumbra y vaso son nuestros tanto como suyos; el plural "nosotros" de la cuarta línea revela que Machado lo sabía. El último verso es intensa expresión de la nada existencial y anticipa, a treinta años de distancia, el final de Abel Martín, llevando a sus labios de agonizante el vaso "de pura sombra... lleno".

Transformación en sustancia

La materia está ya transfigurada, o como diría Machado, olvidada. Empeño intrascendente el de reducir el misterio poético a problema biográfico, como lo sería el averiguar si algún acontecimiento concreto "inspiró" la escritura del poema. Esto es lo que ha sido llamado falacia genética: empeñarse en explicar el poema desde las circunstancias en que fue escrito. La intuición del amor y la vida como ilusión, es viejísima; el hombre la respira sin darse cuenta, desde muy pronto, y cuando aparece en el verso más parece quintaesencia de sentimientos universales que de vivencias individuales. Las figuras del poema, las figuras con sustancia artística, por el hecho de existir en un espacio poético son y son vistas de otra manera a como serían en la realidad. El pájaro que silba burlón y el parque donde el poeta le oye cantar pertenecen a un mundo cuya relación con el de Sevilla y el jardín de la infancia es harto fluida. El que allí cantó (y alguno cantaría) fue, en todo caso, materia remota: la sustancia próxima es otra. Ave y escenario no son irreales en el poema, pero su realidad tiene la consistencia de lo artístico, ubicua y evocativa. Cualquier hombre oyó el silbo, entró en el parque, y se reconoce en el oído que escucha y en el ser desesperanzado que sigue, contra toda esperanza, exprimiendo sombras en el cristal del tiempo.

Un poeta más joven, un hombre que, como Machado, vivió la poesía como destino, expuso en cuatro versos el carácter salvador

de la fatalidad estética que destruye la materia-recuerdo para hacer perdurar su esencia en el poema. Pensando en su hermano Juan, escribió Leopoldo Panero:

De tu tristeza sosegada
y de tu camino mortal
ya no recuerdo tu mirada;
no sé tu voz o la sé mal[5].

Mirada y voz se extravían en la memoria y la pérdida es condición necesaria del renacimiento y la transfiguración ulterior. Al Juan de la vida cotidiana le sustituye el "adolescente en sombra", en ningún caso réplica de aquél, sino incorruptible sustancia poética: ente de poesía y por lo tanto tan de verdad como quien hace medio siglo recorrió por tierras leonesas su "camino mortal".

La sustancia tiene carácter unificador: múltiples vivencias se integran en la totalidad que es el poema. Por eso resulta fútil analizarlas por separado. Su sentido no es consecuencia de una adición: se logra por la creación de una totalidad diferente, más intensa que la suma de sus partes. Las canciones a Guiomar —o, los últimos cuartetos de Beethoven—, no están compuestos de recuerdos, ni aun estrictamente de "olvidos": son intuiciones cuajadas en palabras, quizás suscitadas por ellas, y no me sorprendería si alguien averiguara un día que, como el músico al componer la Cavatina del Cuarteto Opus 130, Machado escribió esas canciones en estado de tensa melancolía, no incompatible con la sensación de estar inventando en el poema la figura de la mujer amada. Oímos otra vez al ave que canta, pero ahora "dulcemente", sin burlarse, y entramos con el poeta al jardín donde sólo sombras tienen acceso:

En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,

---

5 "Adolescente en sombra", en *Poesía,* Cultura Hispánica, Madrid, 1963, pág. 138.

jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío.

La vivencia es interior, entrañable. El jardín es el poema: emerge del sueño, exprimido (como se dice en las líneas de Machado citadas hace un momento) en el lenguaje. Ahora la imagen de la amada acompaña al poeta y las dos figuras cumplen metafóricamente su destino de soñar en compañía:

Los racimos
de un sueño —juntos estamos—
en limpia copa exprimimos.

Comentando la fórmula aristotélica (que le parecía demasiado estrecha) según la cual el objeto de la poesía es el hombre en acción, observó Dilthey que si la base de la poesía era "la vivencia, experiencia vivida, elementos anímicos de toda especie que entran en relación con ella" [6], la generalización de las experiencias llevada a cabo por la razón sirve al poeta precisamente porque las ordena y organiza, porque vence sus tendencias dispersivas. No por casualidad, en los dos poemas machadescos citados el espacio es un recinto clausurado, jardín donde las vivencias amorosas se concentran y subliman y donde sólo se oye el canto de un ave que pudiera ser la del único ambiguo paraíso concebible por Machado. Ese ámbito unificador y concentrado facilita la reducción de las tensiones en el espacio poético y sin eliminar ninguna, sin rehuir las complejidades del sentimiento, lo exalta en un impulso verbal ascendente que ejemplifica bien el del amor puro.

Cualquier tentativa de aplicar a estas cuestiones los módulos del llamado realismo, fracasará. El poema ni es real ni es irreal: es verdadero; la verdad y no la realidad es lo importante. Para entenderlo, será mejor dejar a un lado los rezagos de aristotelismo antes aludidos, tan persistentes en la crítica. Una totalidad de

---

6 Wilhelm Dilthey, "Descripción de la organización del poeta", en *Poética,* Editorial Losada, Buenos Aires, 1945, pág. 45.

experiencias, cuando reducida a unidad, crea una experiencia de otro orden, válida por la fidelidad con que expresa intuiciones cuya relación con la vida es demasiado compleja para limitarla a concepto tan dudoso y debatible como el de realidad.

La insistencia de Dilthey en considerar las imágenes de la vida como "el suelo de donde la poesía extrae los elementos esenciales para su subsistencia" es tan poco impugnable como las ideas coincidentes de Machado, pero téngase presente lo que añade a renglón seguido: "los elementos de la poesía, motivo, argumento, caracteres y acción, son *transformaciones* de representaciones de la vida" [7]. Subrayo la palabra decisiva para evitar que los ojos resbalen sobre ella: según ya vimos, transformar es el verbo clave para expresar la acción propia del poetizar. Las páginas de Dilthey, de elocuencia tan robusta, recuerdan la obvia circunstancia de que la imaginación no funciona en el vacío, sino en la realidad (en la realidad histórica; por eso "la técnica poética está condicionada históricamente"), y a la vez señalan de manera no menos explícita que las obras de arte ni son la realidad ni deben aspirar a confundirse con ella. El objeto creado, o tiene su propia realidad, su propia verdad, o —desde el punto de vista artístico— no es nada.

Todo es potencialmente vivencia, y la eficacia estética de lo vivido la determina su aptitud para fecundar y ser fecundado por otras experiencias; la relación entre ellas es lo que, en opinión de Dilthey, permite captar el significado de cada una. La vitalidad de la creación dependerá de la energía con que el poeta sea capaz de experimentarlas y transformarlas, aunque, por supuesto, esa energía pueda manifestarse con suma delicadeza, como ocurre en algunos poemas del otro Machado, Manuel, de quien decía Díez-Canedo: "¡qué agudeza de retina, qué sensibilidad más pronta, qué rehabilitación de lo leve, de lo fugaz, de lo imprevisto!" Antonio —añadía— es "más sólido, más rico, más desafiador del tiempo: más encantador, nunca" [8].

---

[7] *Ibidem*, pág. 46.

[8] Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*, 2.ª serie, Mortiz, Méjico, 1964, pág. 179.

Dando un rodeo hemos llegado al punto crítico: debemos preguntarnos ahora si la distinción entre materia y sustancia no está asociada de algún modo a la ya tan desacreditada entre fondo y forma. El hecho de que la palabra sirva para comunicar, transmitir ideas, informar..., es tan obstinado y terco que se nos mete en casa por la ventana apenas acabamos de ponerlo a la puerta [9]. La saludable reacción contra la crítica empeñada en estudiar el contenido como algo distinto de la expresión, y la forma como superestructura añadida al "fondo" para hacerlo más atractivo, llevó a ignorar que una cosa es afirmar la indisolubilidad de contenido y expresión, y otra negar que lo expresado en la expresión (o sea, parte de la expresión misma) pueda ser ignorado.

La poesía no nace para informar —ni siquiera para informar de lo que acontece en la mente del poeta—; es una creación impulsada por la necesidad de expresar lo imaginado por esa mente cuyo funcionamiento revelan las palabras. Si aceptamos estos postulados podremos ponernos de acuerdo fácilmente y considerar que la expresión es lo esencial: de ella depende la aparición y el ser de lo imaginado (o dictado desde la sombra). Destacar la importancia del *cómo,* no supone negar el *qué*; es un modo de afirmar su dependencia de aquél. Ligada a la manera personal, al estilo, subyace la urgencia que incita a escribir, para declarar con otras palabras algo cien veces visto. El *cómo* se dice es más importante que lo *que* se dice. Rosalía de Castro, desde su situación de poeta lírico, escribió lo siguiente:

Ben sei que non hay nada
novo en baixo d'o ceo,
qu'antes outros pensaron
as cosas qu'hora eu penso.
E ben ¿para qu'escribo?

---

[9] El estudio más completo de la poesía como comunicación —y la defensa inteligente y apasionada de este criterio— se encuentra en Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética* (capítulo primero), Gredos, Madrid. Tengo a mano la tercera edición, de 1962.

E ben, porqu'asi semos,
relox que repetimos
eternamente o mesmo [10].

Las diferencias en el *qué* son mínimas, y nuestras experiencias repiten las de otros (con la radical diversidad de ser "nuestras"). Las nuestras y las ajenas se expresan en moldes o pautas y siguiendo arquetipos que reaparecen para encauzarlas en la misma dirección. Esto permite al poeta decir "eternamente lo mismo"; no la mala memoria de quienes escuchan, sino la convicción de que eso "mismo" es distinto cuando él lo dice; no hay dos imaginaciones iguales, y las vivencias de Rosalía nadie las dirá *como* Rosalía. La repetición tiene sentido, aun si el *qué* sigue siendo el de siempre. Es más: la inteligibilidad del poema está vinculada a la universalidad de la materia, al reconocimiento del *qué* entretejido en el *cómo,* puerta de acceso a éste y a cuantas intuiciones lo hicieron según es. Cuando Rosalía canta nostálgica al escuchar las campanas de Bastabales, identificamos esa nostalgia-materia con nuestra vivencia personal, relacionada con el son de otras campanas. La sensación de estar viviendo y no sólo leyendo el poema se debe a cómo se expresa la nostalgia —las soledades de que agoniza el poeta—: la pugnacidad y economía de la frase, la mención de unas campanas concretas (que en el lector alzarán resonancias igualmente concretas), la exclusión de lo elegíaco excesivo, la moderación con que se articula el sentimiento.

Buscar la comprensión del poema por la comprensión de la materia es un error, y quien crea que basta analizar la última para entender el primero, se desorientará. También es arriesgado concebir algo así como una compenetración sentimental con las palabras, prescindiendo de su sentido, pues al hacerlo se pierde parte del placer estético. Ciertos elementos de la lírica son irreductibles al análisis, mas esta circunstancia no justifica nuestra pereza o nuestra incompetencia, si dejamos sin explicar algo de lo mucho

---

10 *Follas Novas,* II, en *Obras completas,* Ed. Aguilar, Madrid, 1944, pág. 201.

que puede y debe explicarse. No seamos como el sordo que niega el rumor del mar cuando ve las olas estrellándose contra el acantilado. Las dificultades del poema pueden derivarse de su excelencia, es decir de la complejidad y la madurez de intuiciones que lo suscitaron o de la energía con que fue rota la norma lingüística. Si la tarea de representar en cifras esa complejidad fuese hacedera, el lector se asombraría. Millares de impulsos conectados misteriosamente concurren en la materia de que el poema y aun el verso aislado se nutre. ¿Quién podría señalar el sinnúmero de estímulos confluyentes en aquella línea donde resume Lope su vasto saber erótico: "Esto es amor, quien lo probó lo sabe"? ¿Qué mecanismo electrónico fijará las incesantes pulsaciones del corazón y de la mente y quién dirá cómo fibras delgadísimas de esos latidos convergen en el sustrato de la intuición?

El espíritu es un microcosmos donde todo existe a otra escala. Según Antonio Machado explicó: "el individualismo romántico no excluía la universalidad, antes por el contrario aspiraba siempre a ella. Se pensaba que lo más individual es lo más universal y que en el corazón de cada hombre canta la humanidad entera" (848). El canto es más válido cuanto más personal —en tono y acento. Tal creencia jamás se perdió por completo, y no me atrevería a afirmar que la restricción del poeta a su mundo interior implique exclusión de la universalidad buscada por el romántico. Lo escrito por Machado a continuación resume bien el designio de la poesía moderna.

"...lo que el poeta llama su mundo interior no trasciende de los estrechos límites de su conciencia psicológica (deambulando por sus más intrincadas callejuelas cree encontrar su musa). El poeta explora la ciudad más o menos subterránea de sus sueños y aspira a la expresión de lo inefable, sin que le asuste el *contradictio in adjecto* que su expresión implica. Es el momento literalmente *profundo* de la lírica, en que el poeta desciende a sus propios infiernos, renunciando a todo vuelo de altura" (849). Ese mundo interior, esa conciencia en la que se confina, no es un ámbito tan cerrado e incomunicado como se sugiere. Recurriendo del doctri-

nario al creador, bastará aventurarse por las galerías machadescas para comprobar que los andurriales del sueño pueden hallarse tan frecuentados como el camino real del lugar común. Y en ellos la materia no tendrá menos solidez.

PRIMER EJEMPLO: EL DESCENSO A LOS INFIERNOS

La materia-experiencia es la misma en distintos poemas, en distintos poetas. El amor o la muerte, el tiempo o Dios —los grandes temas de la lírica— y las emociones surgidas pensándolos ocasionaron innumerables páginas que el ojo avezado reconoce sin dificultad como miembros de la misma familia. Nadie objetará generalización tan elemental. ¿Quién no recordará las innumerables variantes del horaciano *Carpe diem* o del *Collige virgo rosas,* de Ausonio? Ortega, refiriéndose a las ideas, advirtió: "cien hombres pueden haber escrito y pronunciado esa misma frase con esa misma significación objetiva, por tanto con la misma idea. Y, sin embargo, el acto de escribirla o pronunciarla tiene una función distinta en la vida de cada uno de ellos" [11].

Así en la lírica: las maneras de acontecer la experiencia, el modo de vivir y de sentir se repite incesantemente, y sin cesar también un mismo tipo de vivencia se ofrece como materia prima. Surgirán textos paralelos y varios, y las resonancias de esas páginas, teniendo un fondo común, serán distintas en cada caso. Al cambiar ritmo, tono, distancia, espacio..., siquiera levemente, el objeto creado en la palabra es otro. La identidad temática no es nada en comparación con la diversidad expresiva. La palabra, dicha por diferentes voces, actúa, como diría Ortega, en función de intenciones únicas, nacidas en situaciones vitales y estéticas irrepetibles.

Rubén Darío lo grabó de manera hermosa y sucinta en una línea memorable (de "Los cisnes"): "y en diferentes lenguas es

---

11 José Ortega y Gasset, "Goethe sin Weimar", en *Vives-Goethe,* Revista de Occidente, Madrid, 1961, pág. 126.

la misma canción", que, según señaló Marasso [12], pudiera ser reminiscente de otra, no menos bella, de Ronsard: "Les mots sont différents, mais la chose est toute une". Se entenderá este verso mejor si se traduce "chose" por emoción o poesía, como Darío deja ver en el suyo, de sentido más claro, por continuar aquella afirmación tan válida en lo literal como en lo metafórico: "los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos".

Veremos esto en el apartado siguiente. En éste comprobaremos de qué modo lo individual y lo colectivo, lo personal y las reminiscencias míticas cristalizan en el poema, que lejos de ser "una secreción de la intimidad", "una exudación en que lo que acontece dentro del hombre, sale fuera de él como la lágrima y cristaliza en la obra" [13], es sobre todo una reiteración de lo con-sabido y hasta de lo con-sentido. La materia tradicional es utilizada y transformada en sustancia de una creación personalísima. El ejemplo escogido es un ejercicio ritual de inmersión en las profundidades, ritual que en la frase de Machado copiada más arriba recibe el nombre que le corresponde: descenso a los infiernos. Desde Hércules bajando al Tártaro para capturar al Cerbero, o Ulises aventurándose en la noche para interrogar a Tiresias y descubrir la configuración del futuro, el viaje a las profundidades ha sido urgencia y compromiso del poeta. Dante completó el descenso con el ulterior ascenso a las regiones de la luz. Artistas tan diferentes como Rimbaud y Galdós bucearon en los infiernos —personales y colectivos— y no dejó Machado de realizar el experimento siguiendo las más seguras y clásicas tradiciones.

Se desciende a la sombra para buscar secretos que la luz no revela. Las galerías están a oscuras o, todo lo más, en penumbra. Las figuras de sombra pueden decir, como al Dante, palabras y silencios cuajados de sentido. La experiencia de la inmersión es *profundamente* reveladora; tanto y de otra manera como la subida

---

[12] Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* Biblioteca Humanidades, La Plata, 1934, pág. 194.

[13] Ortega y Gasset, *Ibidem,* pág. 124.

o el vuelo hacia la luz. Según Northrop Frye, "en el ascenso se busca principalmente la belleza; en el descenso la verdad" [14]. La dialéctica de la creación impulsará alternativamente al poeta hacia arriba y hacia abajo; distintas experiencias —en nada contradictorias— se entretejerán en la materia y por lo tanto en la sustancia, así más ricas y complejas.

En "A la muerte de Rubén Darío" esa dialéctica es más visible que en cualquier otra página de Machado:

> Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
> ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
> Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
> corazón asombrado de la música astral,
> ¿te ha llevado Dionisos de su mano al infierno
> y con las nuevas rosas triunfante volverás?
> ¿Te han herido buscando la soñada Florida,
> la fuente de la eterna juventud, capitán?

La busca de la armonía, de otra armonía, es incentivo para descender a los infiernos. La armonía que "era" en el verso de Darío es la platónica, producida por la "música astral", música de las esferas maravillosamente equilibradas en el corazón del poeta. Tenía Darío la belleza y aspiraba a la eternidad, pero aún le faltaba palpar las revelaciones últimas, los secretos entrevistos en el trastornador culto de Dionisos. La embriaguez es un modo de hundirse en la sombra, una pérdida de conciencia que al abrir las puertas de la noche acerca a verdades ocultas. Hasta la mención de Dionisos, en el quinto verso, la figura mitológica evocada parece ser la de Orfeo, el músico a quien Apolo donó la lira, encantador de animales, árboles y rocas, que descendió a los infiernos en busca de Eurídice, sedujo con su música a Caronte, al Cerbero y a los tres jueces de los muertos, detuvo temporalmente las torturas de los condenados y logró que la amada le siguiera —aunque luego, por su impaciencia, volvió a perderla.

---

14 *Fables of Identity*, Harcourt, Brace, World, 1963, pág. 63.

La tentativa de encontrar la fuente de Juvencia, imagen de eterna juventud, es decir, de la vida eterna, se frustra por la intervención de Dionisos, ascendido al Olimpo, donde tiene asiento a la derecha de su padre Zeus, y descendido al infierno para rescatar a su madre Semele —que bien pudiera ser Perséfona, con otro nombre. La historia de Dionisos es la de la propagación del culto del vino, exaltador y enloquecedor a la vez, por las tierras del viejo mundo, desde la India a Bretaña. La mención del dios pagano parecerá adecuada a quien sepa cómo vivió Darío los últimos años. Dionisos, según algunas leyendas, es víctima de un periódico sacrificio ritual; devorado al final del estío renace —en forma de serpiente— cada primavera; "con las nuevas rosas triunfante", dice don Antonio.

Pero es otro el poema donde describe con detalle el descenso a los infiernos. Es texto relativamente tardío, perteneciente al "Cancionero apócrifo" de Abel Martín. Se titula "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela" y su originalidad es en parte atribuible al certero uso de la yuxtaposición como medio condensatorio [15] y en parte al "hecho de que su línea argumental consiste en la vaga rememoración de un sueño, abierto y agravado por la fiebre". Así escribe Luis Rosales en un precioso análisis de la divagación machadesca, señalando a renglón seguido su "carácter misterioso y hermético" [16]. El hecho de estar compuesta sobre una narración en prosa escrita catorce años antes, servirá para estudiar mejor el proceso de transformación de la materia en sustancia.

La narración en prosa, titulada "Fragmento de pesadilla", interesaría poco si no fuera antecedente directo del poema. Es un cuentecillo breve: apenas tres páginas y media frente a las casi siete (edición Albornoz-de Torre) de los "Recuerdos" en verso: en él se cuenta la ejecución de un individuo condenado por asesinato. Resumir el argumento sería traicionar al autor, y doy por

---

15 Sobre esta cuestión, véase más adelante: capítulo octavo de este libro.

16 Luis Rosales: "Muerte y resurrección de Antonio Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos,* N.º 11-12, págs. 436 y siguientes.

supuesto que quien esté leyéndome conocerá la curiosa obrita. El condenado alega su inocencia, pero tal circunstancia no parece importar a nadie; el verdugo se identifica con la muerte, y ésta alcanza lo mismo al inocente que al culpable. Las muchachitas del coro lo subrayan con vocecitas doncelliles. En las últimas líneas el ejecutado dialoga brevemente con Caronte, dispuesto a transportarle al otro lado del "agua irrebogable". Predominan en el "Fragmento" la intención y la realización costumbrista: la escena es más pintoresca que trascendente, un mal sueño en que el soñador advierte el carácter grotesco de lo soñado. La presentación gris, opaca, del verdugo como hombrecillo jovial que no concede importancia a su tarea [17]; la comparación del garrote con una "horma de sombrerero"; la curiosidad del público por presenciar la ejecución y su indiferencia ante la muerte (ajena), son aciertos innegables.

Rosales dice: "Lo que da carácter a una obra, no puede ser el material que manejamos en ella, sino su cristalización intuitiva y emocional" [18], con lo cual, y apoyándose en un texto de Machado, se refiere justamente al momento de transformación de la materia en sustancia gracias a su integración en un contexto —y en una estructura— adecuado. En el curso de esta transformación se evapora parte de la vivencia y la evaporación contribuye a intensificar y fortalecer el resto. El proceso de concentración en lo esencial es estéticamente vigorizador; aquí va acompañado de un impulso a extender ciertas resonancias, implícitas en la versión prosificada, que por alguna razón no habían madurado.

El poema conserva la presentación onírica de las emociones. No importa gran cosa el que, como dice Antonio Sánchez Barbudo, "bien pudieran ser también meras invenciones, fantasías que

---

17 El verdugo cortés y burocrático de que habla Machado es coetáneo de los impersonales perseguidores de José K. en *El proceso,* de Franz Kafka, y precursor de Adolph Eichman, correcto funcionario del delirio nazi.

18 Artículo citado.

él tuvo estando bien despierto" [19]. Lo importante es que, como en el cuento, se siente y se padece en el sueño y a través del sueño, pero ahora Machado tiene palabras que perfilan la intuición y vivifican los espectros del mito. El cuentecillo es esperpéntico, trágico y grotesco a la vez, pero flotando en la inconclusión y la vaguedad: ¿en qué proceso y por qué jueces fue condenado el personaje? El tono sainetesco y la teatralidad del esbozo en prosa no sirven para expresar el sentimiento de angustia, perceptible en el tono y en el ritmo del delirio.

El delirio mezcla lo cotidiano y lo fantástico. La cita de Dante y las alusiones mitológicas (como las alusiones dantescas en *The Waste Land*, de T. S. Eliot) relacionan el infierno de la *Comedia* y el de la vida moderna. Desde el título se declara el propósito: "Recuerdos" es más expresivo que "fragmentos", y si la memoria es de cosas soñadas, fragmentaria, dispersa y caprichosa habrá de ser. Siendo recuerdos de "sueño, fiebre y duermivela", deben aparecer con dispersión e incoherencia, y ligados por un hilo interior, invisible, muy firme. La yuxtaposición responde al propósito; lo arbitrario de los estados mentales evocados corresponde a la arbitrariedad de las asociaciones verbales que los hacen ser como son. El contraste entre el comienzo de la primera versión ("Sonaron unos golpecitos en la puerta. Me desperté sobresaltado") y el de la segunda, es impresionante:

Esta maldita fiebre
que todo me lo enreda,
siempre diciendo: ¡claro!
Dormido estás: despierta.
¡Masón, masón!
Las torres
bailando están en rueda.
Los gorriones pían
bajo la lluvia fresca.
¡Oh, claro, claro, claro!

---

19 Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado*, Editorial Lumen, Barcelona, 1967, pág. 443.

Todo nuevo, eficacísimo y conciso. La escritura tiende a la taquigrafía. Treinta versos para describir la situación y su ambigüedad: el dormido está despierto; el sueño puede ser la fiebre; lo confuso, luminoso. Suenan las campanas —realidad— y bailan las torres —fantasía—; los pájaros pían —realidad— y danzan limonero y encina —fantasía—. En el ambiente del delirio pueden sin incoherencia abrazarse y bailar torres y árboles (limonero-Sevilla con encina-Castilla, mezclando recuerdos con símbolos, según ocurre en el espacio del sueño); puede la fiebre confundir los perfiles de las cosas y a la vez exaltar el cerebro a extremos de lucidez pura. En tal ambiente se abren oasis de calma rasgados por visiones misteriosas y dramáticas. Se sueña "la tierra desnuda", con nieve en el encinar (y el paisaje sugerido es el de Soria), y cuando la nevada cesa, una súbita aparición acongoja al poeta:

La ví un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar.

¿A quién vio? ¿A Leonor, a la muerte? Es lo mismo; la imagen aparece en versos necesarios para mostrar cómo, en las intercadencias de la fiebre, aun los remansos, establecidos por exigencias del ritmo —verbal y mental— en contraste con los agitados versos iniciales y los que luego seguirán, están marcados por el sentimiento de angustia que pudiera ser el hilo unificador del poema. Dividido éste en doce partes de construcción y acento diverso, el sentimiento de angustia mantiene la coherencia íntima, sin violentar la dispersión estructural adecuada para la presentación superpuesta de las imágenes del sueño. La unidad se debe también al ritmo que hace del poema un constante ir y venir por el laberinto mental donde los recuerdos de lo soñado, vivido e imaginado se encaminan a expresar lo que en dos de sus partes entrecortadamente se cuenta: el descenso a los infiernos.

El ansia por captar el secreto, causa de la angustia; el deseo de quitar el velo a la presencia misteriosa que nos acosa y escapa,

impone la bajada al abismo. El delirio había de imponerse como metáfora apropiada para revelar esa angustia oscura referida a las preguntas decisivas sobre el ser y la muerte. La figura recurrente en la obsesión es la muerte, cambiante en sus apariciones, pero siempre allí.

En las doce partes del poema el metro cambia, desde el heptasílabo al endecasílabo; la variación rítmica y aún más la de tono, favorecen y revelan la diversidad de motivos entrecruzados y concurrentes a la expresión orquestada del tema. Tono y motivos se funden, y el movimiento de cada una de las partes, con su ritmo peculiar, sirve a la armonía del conjunto. En las cinco primeras —en realidad cuatro, pues la segunda sólo contiene una línea, preludio y anuncio del tema desarrollado en la siguiente— alternan imágenes de la agitación y de la calma, con natural configuración dinámica en los períodos agitados y estática en los otros. Las secciones centrales —VI, VII, VIII— son un intermedio e imponen en apariencia una ruptura temática; pero sólo en apariencia. Sobrio canto al arbolillo, creciendo "no más que para el ave de una cita"; el "pajarillo azul y petulante" facilita o sugiere la transición a las irónicas reflexiones sobre la capacidad humana de vuelo, de remontarse y ascender. En la reflexión sobre el descenso a los infiernos, un apretado resumen, en trece versos, del viaje de la vida, o por la vida, y en las dos últimas partes la muerte, la muerta. El amor y la muerte en la misma figura, "triste y severa... indiferente". El vaivén agitación-calma de las primeras secciones no vuelve a darse: en las tres intermedias y en las dos infernales las variantes rítmicas oscilan del adagio al andante, y desembocan en la enumeración del viaje, preludio del agitado y sorprendente final.

Esta mezcla —en lo temático, en lo rítmico y en la tensión alucinada— la hemos visto en alguna parte. ¿Dónde? En las páginas finales de *El estudiante de Salamanca*: igual variedad de elementos reales y fantásticos, de imágenes encadenadas arbitrariamente por el delirio. Como el soñador de Machado, así va don Felix de Montemar por las calles de su fiebre mortal ("vueltas y revueltas, / eses y más eses") y del mismo modo la muerte le es-

pera y le acompaña. La amada aguarda en la muerte adonde el delirante se encamina. Idéntica "modernidad" en ambos ejemplos; yuxtaposición de lo trágico y lo grotesco, y vigencia de la forma llamada danza de la muerte.

El arquetípico descenso a los infiernos, adaptado a la forma de zarabanda que desde el comienzo se declara en el delirio y lo produce —es el delirio—: torres, mujeres, árboles... arrastrados al son de las campanas que llaman al durmiente ("¡Masón, masón!"), para despertarle e incorporarle a la danza:

Con esta bendita fiebre
la luna empieza a tocar
su pandereta; y danzar
quiere, a la luna, la liebre.

Todo se suma al frenesí. De calle en calle van los danzantes: de la del Recuerdo a la del Olvido, de la travesía del Amor a la plazoleta del Desengaño Mayor, que es, conforme debía ser, punto de cita con la muerte. La danza se detiene un momento para que el delirante identifique a la víctima: esta suspensión crea un instante fugaz de ternura, sin insistencia en la piedad, pues al fin la amada no hizo sino anticiparse un poco en la fila de que el soñador forma parte.

En los primeros versos y en los finales de la última parte se oye la invariable música de las campanas: el irónico estribillo "¡Oh, claro, claro, claro!", resonante a lo largo del poema. A este son se danza, y Luis Rosales lo interpreta como expresión de la ley común que es el morir: "subraya —dice—, en este caso, una sincera y españolísima conformidad de la víctima frente a la decisión de su destino". ¡Claro, claro! Pocas cosas valoraba Machado tanto como la aceptación serena de la muerte[20], y aquí el

[20] Recordando el estoicismo con que don Ramón del Valle-Inclán se enfrentó con ella, escribió admirativamente Machado: "...Y aquellas sus últimas palabras a la muerte, con aquella impaciencia de poeta y de capitán: '¡Cuánto tarda esto!' ¡Oh, qué bien estuvo don Ramón en el trago supremo a que aludía Manrique!" (492).

repiqueteo del estribillo marca y sustancia los momentos en que ella se presenta. Repiqueteo; no doblar de campanas. Incluso los presagios fatales se anuncian en la forma menos fúnebre:

> Masón, masón, despierta.
> Nudillos infantiles
> y voces de muñecas.

Las niñas suman sus llamadas cristalinas a la de la campana agorera; a la cuerda con que ahorcan al inocente se asocia la musiquilla del trompo infantil que resuena en el girar de su propia danza. El "trato de cuerda" dado a la víctima corresponde al que hizo bailar, un momento, al trompo. En este punto la expresión "danza de la muerte" no es ya módulo formal, sino imagen harto clara del ahorcado retorciéndose esperpénticamente al extremo de la cuerda. Del despertar al morir van precipitándose los sucesos, agolpándose las figuras. La narración se aprieta, se adensa en alusiones y, de pronto, el condenado, asistido de fanfarrias militares y clérigos oficiosos, se encuentra en el amanecer de su último día, lanzado al despertar definitivo de la muerte: "¡¡¡Sambenitón, despierta!!!"

El espacio natural del intermedio se ofrece a continuación, vasto, abierto, con el tiempo dentro: "De encinar en encinar / saltan la alondra y el día". Espacio inalterable, sereno, y en esta calma el mundo da vueltas, "coloradito y frío", trompo inmenso que, al modo del ahorcado en la horca, vuela sin alas. Y el ahorcado cae "de cabeza" en el lugar donde la figura mítica aguarda para transportarle a otro mundo:

> —¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?
> Esa barba limosa...
>
> —¿Y tú, bergante?
> —Un fúnebre aspirante
> de tu negra barcaza a pasajero,
> que al lago irrebogable se aproxima.

Y tras el breve diálogo, la vocativa rememoración del viaje dantesco, y no porque la situación sea la misma, pues el delirante va sólo, sin guía; no espera volver ("*Dejad toda esperanza* [...] ¡Oh, nunca, nunca, nunca!"). El "¡nunca!" sustituye al "¡claro!" del estribillo, y dice la imposibilidad de retornar a la luz. La ambigüedad de estos pasajes distingue este descenso infernal de sus ilustres precedentes. Es un descenso continuo, un bajar sin fin que no lleva a parte alguna. En la nada radical que según Machado es la creación, el infierno ha de ser, como lo demás, creación mental, figuración. Rosales piensa que el incesante vagar por la propia conciencia, rememorando sin fin la vida que hemos vivido, es el infierno. Tiene razón. El descenso a los infiernos *es* el infierno. No hay otro; ni de él se vuelve, ni jamás se llega a los círculos del gran secreto. En los versos de Machado se indica que el delirante no atravesará la laguna Estigia que le separa de los reinos de la noche.

No todos los muertos pueden embarcar; Caronte (el único capaz de comunicar con el mundo de las profundidades) no trabaja de balde. Sólo transporta a quienes pagan. Los griegos proveían a los muertos con el óbolo necesario para satisfacer el pasaje (colocándolo bajo la lengua del cadáver), pero al ahorcado machadesco, viniendo de una sociedad "moderna", nadie cuidó de prestarle ese servicio, y habrá de quedarse esperando para siempre, orillas del agua. Al pedirle el billete, Caronte le dice:

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

("Momentín" llama el buen viejo a la eternidad). Para impedir que nadie se cuele en el averno, a la entrada vigila Cerbero, el perro de las cincuenta cabezas, listo para devorar los pasajeros subrepticios. Por eso el delirante del poema proclama su imposible deseo de bajar a los infiernos y retorna a las calles del confinamiento mental, laberínticos pasajes donde la muerte y el amor se enfrían ("Amor siempre se hiela"). Negado el infierno, obligado

a seguir sin fin el descenso, a pasar y repasar como espectro desahuciado las galerías del sueño-vida, cayendo y cayendo sin llegar nunca a la llama de verdad ¿qué hacer sino resignarse a dar vueltas por las "malditas andurrias" donde sólo su sombra le acompaña?

La cosa se complica si se piensa que el poeta es, como Caronte, intermediario entre el mundo de lo cotidiano y el del misterio, y "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela" describe, o mejor dicho, expresa la inmersión en el segundo. Esa equivalencia funcional entre el poeta y el fúnebre barquero autoriza a leer el diálogo entre ambos como el del hombre con su *alter ego,* es decir, con su conciencia, encarnada en una figura arquetípica. El poema es un autodiálogo; en forma dramática declara la imposibilidad de penetrar más allá de un punto situado en la vaga orilla de la inmensa corriente de misterio. Lo más que cabe hacer es intentarlo, como Machado lo intentó: escribiendo las líneas reveladoras de la tentativa y de su inevitable frustración.

Preso en la angustia de la rememoración, sin alcanzar ni la verdad ni el olvido, el poeta va invocando recuerdos, nombres que sólo él podrá identificar: Lucía, Inés, Carmela, la asomada en las torres, el peluquero verdugo, Caronte o "el otro", Dante, calles y plazas, Manola... fueron vividas y asimiladas por Antonio. ¿Está Leonor en el poema? ¿Quiénes fueron Lucía, Carmela, Manola? ¿Las calles son de Soria, Baeza, Madrid? Poco importa, si importa algo. Ni está Leonor, ni la Inés o la Manola que acaso existieron en otro espacio, ni las calles se encuentran en el plano de ciudad alguna, castellana o andaluza. Ni siquiera me parece lícito confundir al delirante del poema con el Machado de las crónicas. Todo es otro de como en la vida fue. Los materiales se transformaron en la sustancia delgada, alusiva, del poema, y la mujer inalcanzable —sin nombre siquiera— está en él por todas las amadas, con la indestructible fuerza del símbolo. Ni sustantivos ni adjetivos; ni nombres ni cualidades, como si no se intentara decir de ella nada concreto, sino dejarla en la pura vaguedad de lo espectral. Ella —y el poeta mismo— se ha convertido en som-

bra, pero eviterna. Metáforas, por supuesto, como "descenso a los infiernos" o "danza de la muerte", aptas para expresar de modo unificante el sentimiento de angustia y las emociones suscitadas por ellas.

Pues el ambiente corresponde a las metáforas y es un ambiente literalmente inhabitable, donde las presencias expresan emociones y las producen, de acuerdo con la función que el carácter y la movilidad de esas metáforas imponen. Suenan las voces según la garganta y la lengua del poeta; suya es la dicción y suya la selección. El poema es monólogo —autodiálogo, monodiálogo— y la dramatización de ciertos pasajes no puede oscurecer el hecho de que fue escrito para expresar una intuición basada en una experiencia literaria. Los materiales, claro está, aparecen transformados; son puntos de partida, estímulos productores de imágenes. La imaginación de Machado asimila y utiliza las figuras literarias Caronte-Dante de igual modo que las vivencias afectivas Leonor-Soria. En el poema tienen la misma textura y rango; se integran en el tejido como fibras de distinto color, pero del mismo material. La diferencia de origen no impone diferencias de significación. La corriente verbal y el filtro de la imaginación las igualan en el orden y el vigor de la dicción poética.

El poema agrupa lo desparramado: la experiencia lírica condensa residuos de sucesos, seres, objetos... dispersos en tiempo y espacio. Lo vivido sucesivamente existe simultáneamente en la conciencia velada o en el inconsciente semialerta. El lector no tiene contacto directo con las vivencias-materia; las conoce por persona interpuesta: el soñador que las deja ver a través del sueño-desvelo. La "maldita fiebre... todo [se] lo enreda", precipitando en el verso recuerdos, sentimientos y pensamientos en forma de imágenes. Machado recuerda con la imaginación, no con la memoria; recuerda olvidos, y ¿quién sería capaz de distinguir en el texto entre el ser y su sombra? No importa nada, en cuanto al poema, que Lucía, Inés, Carmela fueran amoríos de Antonio o "racimos del sueño" exprimido por Machado en la copa sagrada. Procedentes de la realidad o de la fantasía, conviven en un

poema construido con técnica análoga a la llamada en la novela "corriente de conciencia", caracterizada por la yuxtaposición de materiales, sin ordenarlos en secuencias lógicas o cronológicas. Y la presentación yuxtapuesta y simultánea, sin más, favorece en lo presentado asociaciones y resonancias diferentes a las que produciría si apareciese sistematizado en otra forma.

SEGUNDO EJEMPLO: LA PARADOJA AMOROSA

Examinaré ahora cuatro o cinco poemas, en su mayoría tenidos por muy personales; veremos cómo la semejanza de materia no es obstáculo a la diferencia de sustancia. He seleccionado textos de poetas afines a Machado, y resultaría fácil añadir testimonios de otros tiempos o de otras lenguas, relativos, como éstos, a la experiencia erótica, y dentro de ella al tema de "la paradoja amorosa". No es tan fácil, en cambio, decidir cuál será el mejor punto de partida. Siendo tan larga e ilustre la tradición del tema, la tentación de explorarla a fondo es grande. Dejaré esa tradición a un lado y empezaré con una popularísima copla donde se expone concisamente y con gracia la admitida paradoja:

> **Ni contigo ni sin ti**
> tienen mis penas remedio;
> contigo, porque me matas,
> y sin ti, porque me muero.

La doble negación inicial dice cuanto es necesario decir para expresar la situación de quien ni puede soportar el amor, ni vivir sin él ("ni contigo ni sin ti") y por implicación la equivalencia amor-dolor. Con una miajita de exageración se habla de matar y de morir, nada menos; y exagerar no es mentir, sino decir con cierta desmesura cosas a las que en el fondo no les falta verdad. Los dos verbos tremendos se emplean metafóricamente para dramatizar el sentimiento. Sustituyéndolos por otros más tibios, más acordes con la realidad, no se lograría el mismo impacto. Por ser

utilizadas lírica y no lógicamente, las palabras dicen otra cosa y evocan otras imágenes: no hay cadáver a la vista; sólo un enamorado reprochando su desvío a la mujer amada.

La equiparación amor-dolor, amor como pena o herida, para ser eficazmente expresada, exigía un arma, metafórica también. No tardaremos en encontrarla: arma que hace sufrir y que no puede extraerse sin ensanchar la herida y acaso precipitar la muerte del doliente. Es el caso de la flecha, arma tradicional de Cupido; arrancada, agranda el desgarro (y la flecha aparece en un poema de Percy Bysshe Shelley: "...yet I, / so deeply is the arrow gone, / should quickly perish if it were withdrawn": "tan honda se clavó la flecha que si intentara retirarla perecería"[21], donde el arma opera por sí, autónomamente —se clavó; no la clavaron—), y de armas análogas que en tres poetas muy leídos por Machado desempeñan idéntica función.

En Bécquer es hierro; en Rosalía, clavo; en Rubén Darío, venablo. En Machado, primero flecha; luego, espina. Una rima de Bécquer empieza así:

> Como se arranca el hierro de una herida
> su amor de las entrañas me arranqué,
> aunque sentí al hacerlo que la vida
> me arrancaba con él.

El "como" quita fuerza a la expresión; a través del símil no se logra, ni puede lograrse, la cabal identificación hierro-amor. El amor es "como" hierro, pero no exactamente hierro. Falta, creo yo, algo, y ese algo es conseguir, según Shelley había conseguido, la presentación del amor como fuerza libre, autónoma. En la rima becqueriana la tensión disminuye en la estrofa siguiente, y el poe-

---

[21] Estas líneas pertenecen al poema "To Edward Williams". *The Complete Poetical Works*, Oxford University Press, pág. 64. La rima de Bécquer citada a continuación es la XLVIII; el poema "Caso" de Rubén Darío figura en *El canto errante*, y el de Rosalía Castro en *Follas novas*, libro I, 21.

milla pierde unidad al hablarse de imagen de altar donde parecía necesario seguir explorando las posibilidades del símil inicial.

Rosalía de Castro escribió en igual dirección, y los versos siguientes ya los estudió Rafael Lapesa como precedentes de los machadianos citados más adelante [22]. Rosalía, Rubén y Machado dan unidad al poema haciéndolo girar en torno al arma dañina, viviente por sí, con independencia de la mano en que en algún momento estuvo. La transformación de la materia en sustancia se logra situando el acontecimiento en un ayer que está fuera y dentro del poema: fuera, porque lo sucedido ocurrió "alguna vez", en un ayer acaso remoto, y dentro, porque esa ocurrencia continúa operando, doliendo en la sensibilidad que dicta la confidencia, y se convierte en la experiencia de otro orden que es el poema:

Unha vez tiven un cravo
cravado n-o corazón,
y eu non m'acordo xa s'era aquel cravo
d'ouro, de ferro ou d'amor.
Sóyo sei que me fizo un mal tan fondo,
que tanto m'atormentou,
qu'eu dia e noite sin cesar chorava
cal chorou Madanela n-a Pasion.
"Señor, que todo o podedes
—pedinlle unha vez a Dios—
daime valor pr'arrincar d'un golpe
cravo de tal condición".

La cohesión se mantiene hasta el fin: arrancado el clavo, el corazón insensible tiene "soidades", echa de menos el dolor que le

[22] Rafael Lapesa, "Bécquer, Rosalía y Machado", en *Insula,* núms. 100-101, abril 1954 y en *De la Edad Media a nuestros días,* Gredos, Madrid, 1967, págs. 300-306. Otras afinidades entre los tres poetas las señaló Douglas Rogers: "Bécquer, Rosalía y Machado, buceadores de sombras", *Insula,* N.º 241, diciembre 1966, pág. 1. Véanse también los ejemplos aducidos por Rafael Ferreres: "La flecha alegórica con que hiere el amor", en *Los límites del modernismo,* Taurus, Madrid, 1964, págs. 129-138.

causaba. La paradoja gana matices y tornasoles por la ambigüedad en cuanto a la materia de que está hecho el clavo, lo que dicta, desde luego, la vacilación del comienzo: el no saber, como no sabe el herido, si le hiere un arma preciosa o puramente férrea. Gana también por la equiparación entre los metales y el amor (basada en su dureza, tantas veces y por tantos proclamada en variados contextos).

El poema de Rubén Darío, "Caso" (1890), es flojo. Las palabras no vibran por lo inadecuado del tono: la ligereza y hasta frivolidad tonal son obstáculo a la cristalización de "el dolorido sentir" propio de la paradoja amorosa. Sería injusto juzgar a Rubén por estos versos, dictados por una facilidad más cercana al romancismo zorrillesco que a la tensión de Rosalía y Machado:

A un cruzado caballero,
garrido y noble garzón,
en el palenque guerrero
le clavaron un acero
tan cerca del corazón
que el físico al contemplarle,
tras verle y examinarle,
dijo: "Quedará sin vida
si se pretende sacarle
el venablo de la herida."
.....
Pues el caso es verdadero;
yo soy el herido, ingrata,
y tu amor es el acero:
¡si me lo quitas, me muero;
si me lo dejas, me mata!

Lugar común literario en crudo, materia como convención, no transformada en sustancia ("cruzado caballero, / garrido y noble garzón..."); adjetivos mostrencos y cuento sin el son del canto. No falta la alternación de pasado y presente, pero mientras en Rosalía sirvió para temporalizar e intensificar el poema, aquí no pasa de pretexto para la exclamación final, en donde, fácil contras-

te, aparecen los verbos matar y morir, como en el cantarcillo de marras. En Rubén, poco eficaces, por diluidos en una composición relativamente extensa y por cómo en el verso precedente se establece la equiparación amor-acero refiriéndose a un amor menos vigoroso y absoluto; no a la fuerza libre e indomable de los otros poemas sino a "tu" amor: el de la "ingrata" a quien el narrador se dirige.

Dejando a un lado cierta página alusiva a la herida causada por la flecha de amor, lanzada en el bosque por Diana fugitiva ("Tiemble en mi pecho el oro / que llevas en tu aljaba!", *Soledades*, XLII), el poema de Antonio Machado que mejor expresa la paradoja amorosa, es una muy conocida "soledad". Su conexión con el poema de Rosalía es tan clara como Lapesa dijo: idéntica presentación del amor-padecer como algo que cuando falta deja insensible y vacío el corazón. Idéntica materia, diferente sustancia; el tono es otro —menos intenso—; el ritmo también —más flúido—. La voz de Rosalía y la voz que se oye en el poema machadesco vienen de dentro, pero el espacio donde suenan ha cambiado: confinado e íntimo en Rosalía; vasto y abierto, con dejos misteriosos en Machado:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero...
—la tarde cayendo está—.
"En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón."
.....
Mi cantar vuelve a plañir:
"Aguda espina dorada,

quién te pudiera sentir
en el corazón clavada." (64)

La tarde, el camino, el viajero..., van creando ámbito para el cantar [23]. Se nos prepara indirectamente para escucharlo, pues la tarde de que se habla es la del soñador, la del hombre que en un espacio concreto, definido por tres escuetas referencias al paisaje, sueña la vida, sin saber con certeza adónde le llevará. Las palabras sugieren el temple de quien canta, su inseguridad, su vacilación. Habla de sí, y su decir golpea (en versos no copiados aquí) el ámbito donde se inserta: el campo escucha y calla, la noche llega, el poeta siente nostalgia del dolor perdido. Rosalía dialogaba consigo, o con Dios; Machado habla al viento, cuando habla solo. El dramatismo no es menos intenso, aunque la serenidad del ámbito difunde por el poema luz más calma. Poemas, los dos, existenciales (según la definición de Abel Martín, cuando llama existencial a "lo realizado en tiempo y espacio", 306) y con el cuento inseparable del canto, conforme don Antonio quería; en ambos se oye palpitar el corazón que canta y, a través de la palabra constituyente, vislumbramos, remota, la ocasión que precipitó sus latidos. Tan semejantes, las composiciones no se confunden; paralelas y manejando la misma materia, la dicción las separa.

---

[23] Un buen análisis de este poema es el de Paul P. Rogers en *The Poem itself*, editado por Stanley Burnshaw, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1960, págs. 172-173.

II. RITMO

VIBRACIÓN

La significación de una palabra depende de su situación en la frase. Del contexto recibe no solamente connotaciones sino la denotación adecuada en cada caso; un adjetivo tan inequívoco al parecer como "bueno" o "virtuoso" tendrá diferente valor según la inflexión, es decir según el contexto: llamar "virtuosa" a una doncella puede ser manera oblicua de precisar su falta de atractivos visibles; calificar de "honrada" a la poesía vasca, como hizo Menéndez Pelayo, no será el mejor modo de atraerle lectores. Factores diversos determinan sutiles cambios semánticos que el análisis gramatical no puede precisar por sí solo. El verso de Guillén: "el mundo está bien hecho", vale si referido al mundo de lo natural, no cuando —como se ha intentado— se le extrae de su lugar y se le proyecta en el mundo de lo social.

Las distinciones entre lo literal y lo potencial se establecen con frecuencia automáticamente, porque automáticamente asimilamos el tono y entendemos las referencias subyacentes. A veces, admitir la literalidad de la palabra sería cerrarnos a su comprensión. La ironía, por ejemplo, impone radicales transformaciones semánticas: "¡Bueno es el mundo, bueno, bueno, bueno! / Como

de Dios al fin obra maestra", declamaba don Miguel de los Santos Álvarez, y nadie se llamará a engaño al leerle. No voy a estudiar ahora las implicaciones de la intención irónica; me contentaré con mostrar cómo el tono y el ritmo determinan el poema.

La forma afecta a la materia. Al convertirse en sustancia, es decir, al hacerse parte de esa forma, la materia significa más y significa otras cosas. Contexto y forma le añaden una cualidad de que carecía, y esa cualidad pudiera llamarse vibración, o sea "la propiedad que poseen ciertos cuerpos de moverse periódicamente cuando su equilibrio ha sido perturbado" [1]. La perturbación consiste en someter las palabras a desplazamientos insólitos, presionándolas para que signifiquen lo que no significaban en el lenguaje de la comunicación extrapoética. Líricamente inertes, hasta entonces, comienzan a vibrar, como la hoja metálica súbitamente golpeada resuena y esparce el sonido en círculos concéntricos que repiten con intensidad descendente el provocado por el golpe. Reiterarlo equivale a suscitar nuevas ondas sonoras que refuerzan o modifican la impresión producida por las anteriores y a la vez alzan otras que implican igualmente corroboración o variación, y con frecuencia lo uno y lo otro. Marginalmente y poniendo el recuerdo entre paréntesis, téngase presente la función del estribillo, uno de cuyos fines ha solido ser mantener viva la impresión de una vibración variable y uniforme: variable dentro de la uniformidad.

En "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela", poema analizado en el capítulo anterior, hallamos un diálogo entre el poeta y Caronte, procedente sin duda de la experiencia literaria de Antonio Machado. Reminiscencias de lecturas agolpadas en su mente en el momento de la creación aportaron al poema algo insólito, ajeno a tales reminiscencias: la confrontación entrañable del hombre con su conciencia. ¿Por qué? Según el modo, así la sustancia. En la forma utilizada —sueño, delirio— estaba latente la posibilidad de esa confrontación. El sueño brindaba a las palabras un contexto

[1] Definición del *Webster Dictionary*.

apropiado para significar como significaban, y la misma experiencia, dicha con las mismas palabras, pero sin la coloración añadida por ese contexto, vibraría de otra manera. Aisladas, las palabras dejarían de vibrar líricamente (y no añado el adverbio por cautela retórica sino para recordar que fenómenos paralelos al que llamo vibración pueden observarse en el lenguaje no poético. Freud analizó otra vertiente del problema al estudiar el chiste, centrando su interés en la relación entre el pensamiento preconsciente y el funcionamiento del inconsciente), y sin la forma escogida no hubieran tenido a su disposición, como tienen en el ejemplo citado, el espacio mental del delirio, que configura preocupaciones y expresiones. Fuera de ese espacio, la equiparación entre Caronte y el poeta habría resultado cuando menos problemática.

La vibración añade a la significación un no sé qué decisivo para la poesía. Leemos en el diario cierta noticia que, como tal noticia, si no nos dejó indiferentes, resbaló sin afectarnos, sin movernos y, por supuesto, sin conmovernos. Un poeta, más sensible, la utilizó al escribir el poema, o, más audazmente, la trasladó al poema sin alterar su carácter. Cuando volvemos a leerla, las mismas palabras producen distinto efecto: sentimos emoción donde antes vaga incomodidad; ahora no solamente nos mueven: nos conmueven. Las líneas opacas, informativas, destellan, emiten ondas de largo radio y llegan a fibras del alma adonde primero no alcanzaban.

Una esquela mortuoria publicada en un periódico hispánico de Nueva York sirvió de punto de partida —y no sólo de inspiración— para uno de los poemas más hondos y desgarradores de estos años: "Requiem", de José Hierro. "Manuel del Río, natural de España, ha fallecido el sábado 11 de mayo, a consecuencia de un accidente", decía el diario y dice el poema. El texto es el mismo; el contexto distinto. Del uno al otro la anécdota se hizo categoría. En el periódico las palabras se limitaban a informar, en el verso enlazan con las siguientes, se hacen parte de una historia en la que Manuel del Río siendo todavía, de algún modo, el Manuel de la vida real, símbolo de una clase y de una patria pobre, es ya un ser diferente,

de otra textura, creado en, por y para la poesía [2]. En el engarce verbal las palabras prestadas no se distinguen de las "propias": la creación las iguala y vibran todas de idéntico modo [3].

El fragmento periodístico llevado al poema de Hierro rompe las barreras de la significación literal y va más allá de lo que normalmente hay en las palabras, haciendo patente algo que ni siquiera sentíamos latente al oírlas en el lenguaje de la información. El poema —como el cuadro— es un objeto con sustantividad propia, y de esa sustantividad participa la materia, cualquier materia que se le incorpore. Y si la materia vibra es porque ya se ha convertido en sustancia. Una prueba a la inversa la obtendremos leyendo las paráfrasis en prosa a que ciertos comentaristas son tan aficionados: extraída del poema, la palabra deja de vibrar y queda desustanciada, disecada entre las manos de quien, sin saberlo, sólo por el hecho de alterar la sintaxis, la revierte al estado primitivo.

El mundo de la creación artística es el de la imaginación: las palabras asumen en él función reveladora, y los recursos propios de la imaginación —imágenes, símbolos— sirven para establecer asociaciones conducentes a genuinos descubrimientos. Según vimos al analizar "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela", la estructura refleja las tensiones internas que originan el poema y lo unifican en la corriente dramática del delirio. La palabra y la vivencia hechas una, apremiadas y estimuladas por esas tensiones, en esa corriente, vibran más, y la vibración, al hacerlas significantes, hace significar al poema. La experiencia única, creada por combi-

---

2 El poema "Requiem", de José Hierro, figura en su libro *Cuanto sé de mí* (1960), y en *Poesías completas* (1962), págs. 456-459.

3 Los pintores tomaron conciencia de estos cambios y de su eficacia practicando el *collage* o incorporación de la materia bruta —pedazos de papel, fragmentos de fotografías, etc.— a la tela. Lo pegado no es excrecencia, ni siquiera incrustación; el fenómeno de integración se produce en la pintura como en la poesía y la materia que empezó siendo cuerpo extraño no tarda en ser asimilada y en emitir radiaciones análogas a las vibraciones descritas más arriba, suscitando en el espectador respuestas y estímulos distintos de los que habría provocado fuera del cuadro.

nación de tantas vivencias diversas —en carácter y en grado de intensidad—, vibra uniformemente, y tal uniformidad hace aceptable la diversidad y hasta el caos declarado por la estructura, pues mientras ésta se refiere a la organización de la sustancia, la unidad se refiere sobre todo al tono.

El delirio monologante no sólo proporciona una estructura; también una atmósfera. Etimológicamente, la palabra atmósfera deriva de dos palabras griegas —*atmos,* vapor, y *sphâira,* esfera— y cuando la mencionamos con referencia al poema es para aludir a algo fluido y vaporoso que lo penetra y lo impregna. Atmósfera no es ambiente, sino ambiente más algo que hay en él: impalpable, inasible, que acaso no podemos decir en qué consiste, pero intuible, perceptible, aun cuando de manera indecisa. La influencia de la atmósfera puede sentirse y "definirse" como indefinible; otras veces la calificaremos sin rodeos de fúnebre, tediosa, insoportable... Y estas cualidades se reflejarán en el poema por el tono en que se declare el sentimiento, es decir, por las palabras escogidas para expresar intuición y afectos.

Coleridge decía que la imaginación es el "agente primario de toda percepción humana"; intuye y crea el mundo, pues nos permite conocerlo y entenderlo. Acumulando imágenes correspondientes a experiencias plurales se crea una atmósfera que no es irreal, sino ambas cosas y ninguna de las dos: poética. Siendo parte de la sustancia y, por lo tanto, contagiosa, como ésta es, actúa como energía transformadora de los corpúsculos vivenciales en sustanciales y vibrantes [4]. "La actividad de la fuerza pura o sustancia —decía Martín ("De un cancionero apócrifo", 293)—, se llama conciencia". Y esta frase sugiere hasta qué punto la creación poética es un modo

---

[4] En la pintura llamada de acción es la materia misma lo que produce la energía. Siqueiros descubrió esta posibilidad y Jackson Pollock la cultivó y la sistematizó. Esto significa que la materia desparramada, literalmente "disparada" sobre la tela, es la determinante del cuadro, lo que hace al cuadro según es. El disparo y las manchas resultantes imponen su forma —su ley— al resto. En la poesía veremos, ahora mismo, fenómenos paralelos.

de posesionarse del mundo, de aprehender en profundidad la materia-vivencia haciéndola reverberar. La vibración revela lo que no se traslucía en la literalidad de la palabra cotidiana, aunque estuviera subyacente en ella. Por eso puede aventurarse esta afirmación extrema: todo poema "tiene" de antemano una forma latente que al cristalizar (al hacerse patente) le constituye.

Para que la materia vibre como sustancia, el poeta utiliza los recursos y técnicas que en conjunto llamamos estilo, relacionados con la actitud moralizante, satírica, irónica..., desde la cual se escribe. Forma-estilo-actitud se engranan. (Y la actitud se transforma en estilo y opera como tal.) El poema dependerá, en parte, de cómo se sitúe el poeta frente a la materia que lo nutre; un cómo que incluye la distancia —el mayor o menor alejamiento entre él y la vivencia—, pues de ella depende la perspectiva y de la perspectiva el modo de ver. La actitud depende de la distancia y en ésta va implícito un punto de vista, un juicio sobre la materia. No sería exagerado afirmar que actitud y aptitud, conjugadas, determinan el alcance y el rango de las intuiciones y son, por lo tanto, los elementos configuradores de la creación artística.

Por eso la poesía tiene el carácter de fatalidad estética que tan repetidamente se le ha atribuido; por eso y porque algunas intuiciones sólo en ella pueden expresarse y sólo pueden expresarse en la medida en que se dominen las técnicas. Cuando se insiste en lo inseparable de lo que antaño llamaron forma y fondo, se alude a otro aspecto de esa fatalidad o condicionamiento: ciertos contenidos de la imaginación sólo son expresables mediante determinadas formas, o dicho al contrario, el dominio de ciertas técnicas impulsará la imaginación hacia una temática determinada. Lo innecesario desde el punto de vista lógico quizá sea conveniente desde el punto de vista retórico. Una imagen puede ser redundante y la redundancia servir, mientras en la prosa sobraría. El maravilloso verso de Garcilaso (en la Égloga I), "ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa", es buen ejemplo. Todavía más extremoso es el de I. A. Richards: "Un hombre ciego persiguiendo a un gato negro por un cuarto oscuro", discutible en un contexto puramente

racional, y aceptable en poesía, pues, como el crítico comenta, si el hombre es ciego tanto dará el color del gato y el hecho de que el cuarto esté a oscuras [5]. Pero la imaginación será estimulada al reforzarse la impresión de lo arduo, si no imposible, de la tentativa del ciego. El poeta piensa en imágenes —según tantas veces indicó Machado— y las palabras que las sugieren se ordenan de tal modo que en la mencionada por Richards la vibración es favorecida por la reiteración de indicaciones alusivas a la sombra.

Recurrencia

El ir y venir de las estaciones obliga a ajustar a su ritmo el de nuestra vida, en trabajos, juegos, placeres. Hay un tiempo para los almendros, y otro para las magnolias; la naranja anuncia el invierno, la cereza el verano. Cuando yo era niño, la vigarda empezaba con los primeros hielos; pídola (en Astorga la llamábamos pióla) cuando la primavera se dejaba ver. Pasado su "tiempo" eran olvidadas, reemplazadas por otras actividades, y al fin, definitivamente, por ejercicios de adolescencia y juventud, distintos en todo, salvo en su carácter periódico que proporciona al vivir la pauta en que se inscribe la melodía, con modulaciones siempre variables, pero siempre sometidas a leyes de alternación y repetición: de la alegría al dolor, de la ilusión al desengaño, del trabajo al ocio, de la salud a la enfermedad. Nuestra vida, en lo espiritual como en lo biológico, va sin cesar de lo uno a lo otro, con movimiento de lanzadera, tejiendo su precaria silueta. Antes que la vida están la pauta y el tiempo, aquélla estática, éste dinámico, mas con dinamismo reglado, con ritmos interiores que determinan el ser de cuanto existe. Lo esencial del ritmo es la periodicidad, la recurrencia en el tiempo de movimientos, sucesos, palabras, ideas [6].

---

[5] I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism,* Harvest Book, pág. 40.

[6] Un excelente estudio de la recurrencia y el ritmo se encuentra en Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* Princeton University Press, 1957.

En poesía, las correlaciones, los paralelismos, la simetría, el metro, la rima son formas de esa recurrencia verbal, no solamente sonora o cuantitativa sino de diverso orden.

La repetición de temas o de sonidos trae consigo la de imágenes y matices; trae consigo también variaciones sugeridas por desplazamientos verbales o por proliferación de la intuición inicial. Acentos, pausas, signos ortográficos, acumulación verbal... darán al movimiento amplitud o contención, ensanchándolo o condensándolo, al determinar a la vez la inspiración respiratoria y el movimiento de la inteligencia, que adelanta hacia la comprensión del poema llevada por una gracia penetrante lograda merced a la ordenación verbal.

Entender la naturaleza y entender el arte no es posible sin entender sus ritmos, es decir, las leyes que los hacen según son. Veremos en seguida la imposibilidad de separar el ritmo de la creación en que se manifiesta —o encarna—, pero ya, desde ahora, conviene decir que sin ritmo no hay obra de arte. Según Carlos Bousoño mostró en su libro sobre la poesía de Vicente Aleixandre, el caos mismo sigue reglas peculiares cuando se constituye en el poema, o cuando lo constituye. En la obra de arte, el caos, como el orden o cualquier otro fenómeno que se refiera a la vida, es una ilusión: línea, color, palabra, sonidos son realidades manejadas por el artista; que esas realidades sean más o menos operantes y asimilables depende de que entre ellas y nosotros se establezcan ciertas coincidencias, no siendo la menos importante el advertirlas gobernadas por principios de organización y ritmo semejantes a los de nuestra vida.

Piensa Frye que el "metro es un aspecto de la recurrencia", y que ritmo y pauta ("pattern") son dos palabras que se utilizan para aludir a la recurrencia, a la que considera fundamento estructural de todas las artes, sean éstas "temporales", como poesía, música, danza, o espaciales, como pintura y escultura.

EN EL PRINCIPIO ES UN SON

La poesía es la canción y la canción el movimiento. Cuando Juan Ramón Jiménez insistía en la necesidad de escuchar la poesía, de abrirse a ella por el oído más bien que por la vista, era por pensar que así se capta mejor la energía verbal que da al poema su calidad única. En el principio la poesía es un son, un rumor, un no sé qué martilleando en el cerebro y disponiéndole para el estallido de la intuición, o siendo la intuición misma. La palabra viene con el ritmo y acaso es éste quien la suscita. Algunos lectores se sitúan frente al poema para valorar lo que dice, para comprobar si su "contenido" es plausible o inadmisible. El ideal lector —o auditor— será, creo yo, quien empiece por sentirse arrastrado, conquistado por el ritmo del poema, y después, contagiado por esa fuerza se deje empapar insensiblemente por el decir de las palabras.

El poeta alemán Gottfried Benn decía: "El poema ya está terminado antes de empezar; sólo que el autor todavía no sabe qué texto le dará". Friedrich relaciona esta afirmación con "el principio formulado por Poe, según el cual el poema debe esbozarse a partir del poder sonoro del lenguaje anterior al significado, para darle luego un significado —que no pasará nunca de ser secundario" [7]. Unamuno, situado más dentro de la ideología modernista de lo que jamás quiso reconocer, pensó como Poe que la palabra desencadenaba el poema y en ese pensamiento basó su teoría y práctica de la poesía. Exponiéndola en distintas formas, estos y otros poetas coinciden en la creencia de que el poema nace del estímulo que sobre la imaginación producen los ritmos, que unas veces surgen de la palabra pura —la música de la letra, como decía Unamuno, aludiendo a lo que Robert Frost llamaba "the sound of the sense"— y otras del susurro que la precede.

---

[7] Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna,* Seix y Barral, Barcelona, pág. 278.

De lo rítmico a lo semántico

Unamuno fue muy explícito, y en algunas líneas suyas se contiene una teoría de la creación poética y aun del poder creativo de la lengua:

> ¿A ver, qué tienes que decirte? aguarda,
> el ritmo mismo te traerá la idea
> —duerme en el seno del lenguaje mudo—,
> busca tan sólo las palabras, ellas
> te crearon el alma y al creártela
> te hicieron creador; esto es: poeta [8].

La misma idea fue expresada por Boris Pasternak, refiriéndola a Iuri Zhivago, protagonista de su extraordinaria novela: "Después de dos o tres estrofas y de varias imágenes que a él mismo le sorprendieron, su obra le poseyó y sintió la cercanía de lo que suele llamarse inspiración. En tales momentos [...] ya no influye en el artista o en el estado de ánimo que trata de expresar, sino en el lenguaje, en el instrumento de la expresión. El lenguaje, el hogar y residencia de la belleza y de la significación, comienza a pensar y a hablar por el hombre y se convierte enteramente en música" [9].

Viendo y oyendo la película de Hans Richter sobre poesía dadaísta tuve la impresión de que "comprendía" un poema en alemán del que no pude descifrar ni una palabra. La "comprensión" venía ligada al sonido, y —hasta el punto en que puede llamarse así al fenómeno de asimilación, muy reducido, entonces experimentado— dependía de ciertos estímulos orgánicos producidos por la organización del sonido mismo, por el ritmo verbal, muy vivo, muy definido. Mi ignorancia del alemán pareció en este caso ayudarme, pues en poemas de otros idiomas cuyo significado

---

8 *Cancionero,* poema n.º 104.

9 Boris Pasternak, *Doctor Zhivago,* Pantheon, 1958, pág. 437.

—el de las palabras— me era accesible, ese significado más parecía interponerse que cooperar a la comprensión.

La cuestión podría sintetizarse así: ¿Hasta dónde se supedita el sentido a la conmoción estimulante que el sonido y el ritmo suscitan en el lector? ¿Por qué se desecha una palabra más precisa, o se altera la sintaxis, distorsionándola, como lo hicieron extremosamente Góngora o Neruda, si no es para expresar mejor y con más eficacia la intuición?

El crítico ruso Brik advirtió que "no es posible comprender el ritmo a partir de la línea del verso: al contrario; se comprende el verso a partir del movimiento rítmico" [10], y así ha de ser si el impulso inicial está en el ritmo, lo semántico supeditado al movimiento. Por eso, quebrar el ritmo es anular el poema como poema: traducirlo al lenguaje del discurso lógico, según practican quienes piensan que de ese modo puede hacerse más inteligible.

Cosa distinta es señalar, como hace el mismo Brik, que, además de esta actitud, frente a la poesía cabe otra que no subraye el aspecto rítmico del poema sino el semántico, mencionando versos de Pushkin como ejemplo de los primeros y de Nekrásov como típicos de los que subordinan ritmo a sentido. Casi en cada poeta (y en cada crítico) podría documentarse esa vacilación, esa oscilación pendular de lo rítmico a lo semántico. En Machado, el simbolista de *Soledades* escribe partiendo del ritmo; el "noventayochista" de *Campos de Castilla* atiende más a lo semántico; el cantor de Guiomar vuelve a lo rítmico. Es curioso recordar que "El cementerio marino", según declaró Paul Valéry, "despuntó como poema desde la virtualidad suscitadora de un cierto ritmo", y que T. S. Eliot declaró en una carta que alguna vez se dio cuenta de haber empezado un poema con un ritmo [11].

---

[10] O. Brik, "Ritmo y sintaxis", en *Théorie de la littérature,* Ed. du Seuil, París, 1965, págs. 144-147.

[11] La cita de Valéry la he tomado de Angel Battistessa, *El poeta en su poema* (Ed. Nova, Buenos Aires, 1965, pág. 328), y la referencia a T. S. Eliot, de Stephen Spender, "Remembering Eliot" (*Encounter,* n.º 139, April, 1965, pág. 8). Spender comenta: "es evidente que parte

Con jovial animación expuso Alfonso Reyes cómo en el principio es el ritmo; cómo antes que las palabras, y anticipándolas, algo se mueve y nos mueve en algún rincón del cerebro. Veamos un par de citas tomadas de uno de sus más atractivos ensayos: "¡La verdad —leemos en la primera— es que en el taller del cerebro se amontonan tantas virutas! De tiempo en tiempo salen a escobazos por la puerta de las palabras; pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oir ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema: necesidad que algunos confunden con la inspiración". Si no me equivoco, aquí se describen momentos precreativos en que las ideas informes apenas apuntan en la frase incompleta, en las palabras que todavía no concuerdan, en los impulsos que habrán de ordenarse formalmente para progresar con preciso movimiento. Antes que la frase, el ritmo, y antes que el ritmo la "necesidad de oir ciertos ruidos y pausas". Cuando la musa sople en el montón de virutas de que habla Reyes, la llama se alzará y el poema habrá nacido.

La segunda cita aún es más gráfica. Dejándose llevar por la metáfora inicial, el crítico-poeta vierte su descripción-confidencia: "Hay horas en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas sombras que las imitan. Los rumores articulados acuden a beber un poco de vida, y se agarran a nuestra pulpa espiritual con voracidad de sanguijuelas. Sedientas formas transparentes, como las evocadas por Odíseo en el reino de los cimerios, rondan nuestro pozo de sangre y emiten voces en sordina. Quien nunca ha escuchado estas voces no es poeta" [12]. Rumores articulados, voces en sordina... En tal punto, o momento, la materia hierve y está a punto de convertirse en sustancia. Las voces apagadas van dic-

---

de la tarea de escribir poesía consiste en una especie de escucha permanente, esperando por el ritmo".

[12] Alfonso Reyes, "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria,* Losada, 1942, págs. 194-199. El poema de Mariano Brull citado en el texto, más adelante, se halla en la pág. 201. El ensayo de Reyes es de imprescindible lectura para el interesado en estas cuestiones.

tando desde la sombra, y el oído interior —si funciona— recogerá su dictado. Alfonso Reyes no se refiere solamente al ritmo: el fenómeno creativo total está apuntado en las imágenes descriptivas de la fermentación. Lo resumido por él, tan plásticamente, es el momento en que los ritmos van nutriéndose de carne, fundiéndose en la experiencia. Cuando la fusión sea completa y la palabra vibre, el proceso estará concluso.

El ritmo es la creación

Y el ritmo, no solamente ayuda a disipar penumbras, a poner vibración en la materia haciéndola significante: gracias a él las palabras, aun sin sentido, impresionan. Los niños y los magos saben que el valor de una canción o de un exorcismo no depende de su significado. Al escribir la crónica de la jitanjáfora cuenta Reyes cómo las hijas de Mariano Brull, el poeta cubano autor de tan graciosos poemillas, se deleitaban memorizándolos, y copia el siguiente ejemplo:

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera
Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra

La invención verbal resplandece en lo que Reyes, "escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo", llamó jitanjáforas (nombre que primero diera a las niñas de Brull), y no menos marcado es el ritmo de la escritura, que permitió a las criaturas aprender y recordar los versillos siguiendo su movimiento, sin cuidar del significado. Después de todo, así es como tantos memoriones retienen largas tiradas de verso o prosa, sin entender nada, o apenas nada, de lo que dicen.

En la escuela primaria solíamos aprender la lista de los reyes godos, y para facilitar el absurdo empeño la maestra hacía cantar la extensa relación, que aún medio recuerdo, a cincuenta años de distancia:

Ataúlfo, Sigerico,
Walia, Teodoredo, Teodorico,
Turismundo

Cantábamos porque, asimilado el ritmo, las palabras acudían dócilmente a los labios. (Función nemónica del metro —y de la rima—). El son y el movimiento excitaban la memoria y la imaginación en forma diferente a la calculada por la buena maestra, y facilitaban la memorización de cosas mal asimiladas, preparando el terreno para la comprensión cabal que más adelante tendría lugar. Leyendo poemas de Unamuno integrados por nombres de pueblos y ciudades españolas, me he preguntado si la adopción de una técnica enumerativa, desnuda, no le fue sugerida por análogas enseñanzas recibidas en la infancia. A don Miguel le importaba expresar la plenitud de sensación que ciertas palabras podían transmitir cuando, situadas en contexto, y mediante la mecánica expuesta en el capítulo precedente, significaban mucho más que aisladamente.

Los poemas en prosa y verso incluidos en *Andanzas y visiones españolas* llevan el título de "Visiones rítmicas", para subrayar que su característica más notoria es el ritmo. "Visiones rítmicas" equivale a visiones poéticas, a intuiciones cristalizadas en poesía, no tanto por su carácter visionario —más bien dudoso— como por depender del ritmo para la expresión cabal de la intuición.

Sirve el ritmo a la gracia del movimiento, regulando sus fluctuaciones por la presencia de elementos que con previsible regularidad reaparecen en la creación. Suele ser, como Machado pensaba, un recurso ligado a la temporalidad, aunque nadie negará hoy la realidad de los ritmos espaciales. No podemos pensar la música ni la danza sin el ritmo y tampoco cabe hacerlo en la poesía. La

música no depende del ritmo; es ritmo. De la danza, mejor será sustituir la opinión por una cita:

> O Body swayed to music, o brightening glance,
> How can we know the dancer from the dance? [13]

La línea de Yeats dice maravillosamente la imposibilidad de separar el ritmo de quien lo vive. Lo que la danza expresa, lo expresa el movimiento del cuerpo humano, y no sé cómo pudiera distinguirse —si no es por vía metafórica— el alado ir y venir del danzante del impulso que le hace danzar. Unión total y no solamente coordinación: cuando el cuerpo se detiene, la danza se interrumpe. La pausa, claro está, tiene valor, como lo tiene en poesía, pero relacionado con la agitación que la sigue o la precede, sea para colorearla o para destacar las tensiones del movimiento. Paul Valéry identificaba a la danzarina con la onda, con la ola, "unas veces más pesada, otras más ligera que su cuerpo", y la identificación es perfecta, pues, pudo añadir Yeats, ¿quién podrá separar la ola del movimiento? Valéry, que entendió bien la relación entre las artes, dijo una vez: "comenzar a decir versos es entrar en una danza verbal". Y la frase deja ver cómo el poema —recitado o leído en voz alta— produce una excitación análoga en sus causas y efectos a la de la danza, justamente porque depende, como ella, de la alternación y combinación de elementos —acento, metro, rima, repetición, antítesis— que constituyen el ritmo. (Recordaré, al pasar y entre paréntesis, que las irregularidades métricas flexibilizan el ritmo).

La respuesta a la pregunta sobre la autonomía de éste, pudiera sugerirla una metáfora utilizada por Juan Ramón Jiménez en otro contexto: "lo mismo que un fuego con su aire", escribió, para mostrar la identificación del hombre con su dios "deseado y deseante" [14]. El ritmo puede producir la impresión de existir autó-

---

13 W. B. Yeats, *Collected Poems*, pág. 214.

14 "La trasparencia, Dios, la trasparencia", en *Animal de fondo*, ed. Losada, pág. 8.

nomamente, pero sólo ligado a algo —en nuestro caso al poema— tiene sentido. Analizar el ritmo "en sí", sería como estudiar el sistema nervioso con independencia del cuerpo al que pertenece. Si la danza es forma primera del movimiento y el verso forma primera del lenguaje, el ritmo será lo que inicialmente atraiga —y hasta fascine—, incitándonos a participar en esas fiestas del cuerpo y del alma.

Apenas será preciso recordar lo que el ritmo significa en la poesía "negroide" de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y Luis Palés Matos. Guillén ni siquiera llama poemas a los suyos, sino "sones", y si la palabra se refiere en primer término a un tipo de música popular, no deja de aludir a valores fónicos que el poeta recoge y traslada al verso. Palés quiso convertir la música verbal en espejo de la música y la danza que le hechizaban, dando al poema la dimensión del puro canto. Esta poesía que toma la palabra como eco de la melodía, nos pone al borde de la poesía sin palabras, como la jitanjáfora, mostrando lo que antes que el poeta supo cualquier niño o cualquier enamorado: que el balbuceo y el sinsentido son signos orales tan expresivos en su nivel como en otro puede serlo la línea trazada para articular con fidelidad y exactitud el sentimiento.

La musicalidad del lenguaje se refiere en estos poetas a la armonía, la disonancia y el melodioso ondular de las palabras, a la emanación elemental y honda de una sustancia cuajada en la palabra, que nace con movimiento de danzón, sabrosa, dulce, tibia, tropical, en suma. Remotísimas tristezas de raza, servidumbre, destino, muerte, están dichas en formas que con igual fuerza pueden expresarlas que expresar alegría, pasión o lujuria, convirtiéndose en un excitante verbal —en una experiencia— equivalente a las danzas mismas:

¡Ohé, nené!
¡Ohé, viene!
Adombe ganga mondé,
Adombe.

Candombe del baquiné,
Candombe.
(Palés)

María Belén Chacón, María Belén Chacón,
María Belén, María Belén,
Con tus nalgas en vaivén,
de Camagüey a Santiago,
de Santiago a Camagüey.
(Ballagas)

Una observación pertinente es la de Victor Erlich al recordar que siendo el ritmo "factor organizador del lenguaje en el verso, modifica y 'deforma' el significado" [15]. La pertinencia de esta frase parecerá más firme si entendemos que el verbo "deformar" alude a la relación entre palabra y situación que antes he llamado vibración. El ritmo, como elemento estructural, es parte de la significación, inseparable de ella, y no sólo en el verso. A un prosista, Mark Twain, se le atribuye una broma muy expresiva: "no me importa quién escriba mis libros —dicen que dijo—, con tal de que dejen a mi cargo la puntuación".

Y un poeta contemporáneo, no sé si el más espontáneo y el más consciente de su generación, José Hierro, ha hecho ver que el secreto de la poesía depende "del acento misterioso, del tono que, por medio del ritmo, nace de las palabras ordenadas. Conviene recordar —añade— aquella frase de Juan Ramón Jiménez: 'En la poesía se da primero el tono; la letra después' ". La coincidencia de opiniones entre Juan Ramón y Hierro es tanto más convincente cuanto sus estéticas parecen diferir, o más bien, la intención que en apariencia les impulsa a escribir parece ser distinta. Las palabras de Hierro importan mucho por proceder de un practicante y no de un teorizante, y porque vinculan, como es inexcusable hacerlo, ritmo y tono, recordando la prioridad de estos elementos sobre los semánticos.

---

15 Erlich, *Russian Formalism,* Ed. Mouton, La Haya, 1966, página 225.

Conviene señalar que la cita —y la duplicación de la cita— está tomada de un trabajo dedicado a estudiar "La huella de Rubén Darío en los poetas de la postguerra española", excelente sobre todo porque en lugar de buscar esa huella en in-significantes (es decir, nada convincentes, porque nada prueban desde el punto de vista crítico-poético) coincidencias o variaciones temáticas, la busca en los elementos rítmicos y tonales. Así, por ejemplo, señala cómo el malogrado José Luis Hidalgo continuó "el ritmo desmayado, cansado, de alejandrino que se desploma" [16] perceptible en estos versos de Rubén:

> el pensar que un instante pude no haber nacido
> y el sueño que es mi vida desde que yo nací.

Los estudios temáticos, si tienen sentido será por mostrar cómo los temas varían al cambiar ritmo y tono. El tema del desengaño, por ejemplo, suena en Garcilaso con acentos distintos a los de Quevedo; aun en Garcilaso mismo, según ilustra la "Égloga primera", la significación es otra cuando de la rememoración nostálgica expresada por Salicio en la primera parte se pasa a la lamentación elegiaca presentada tonalmente en el dolor de Nemoroso, al comienzo de la segunda parte y, más tarde, al tono esperanzado de las últimas estrofas, donde declara posible la inmortalidad. La flexibilidad del verso, la blanda y a la vez segura adjetivación, la exclamación súbita, la interrogación previsible y casi "fatal", determinan la calidad de la sustancia y las mutaciones tonales, introducidas tan suavemente que el lector se siente poseído antes que advertido.

Ritmo y estructura

Sintaxis —orden de las palabras— y ritmo no pueden estudiarse por separado, porque éste depende del equilibrio y el movi-

[16] José Hierro, "La huella de Rubén Darío en los poetas de la postguerra española", *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 212-213, página 358.

miento, dependientes a su vez de cómo las palabras se enlazan y se articulan, compensándose o contrastándose (o compensándose y contrastándose). Esa interrelación determina ritmo y significación. La mera repetición de una palabra puede producir una acumulación de significado equivalente en sus efectos al causado por el empleo de *superlativos;* la dicción resulta menos exagerada y a la vez reforzada por la excitación auditiva que acompaña a la reiteración del fonema. La aceleración o la disminución del ritmo determinan intensificaciones o reducciones en el significado y a su vez los cambios que afectan al sentido alteran paralelamente el *movimiento.* La concepción mecánica del ritmo, es equivocada. Un poema en que las reiteraciones, las aliteraciones —por ejemplo— sirvieran a la sonoridad y no al sentido, se perdería en la fragmentación insignificante. "El ritmo —dijo un gran poeta norteamericano— debe moverse como se mueve la mente" [17].

La fragmentación ocurre cuando el poeta no consigue crear una experiencia, un objeto verbal, limitándose a recopilar en la página atisbos inconexos, con la esperanza de que puedan ser reconstruidos, integrados en la mente del lector, inventor así de un poema que sustituiría al nunca realmente escrito. Pero el poema es un organismo centralizado, y la impresión de pulverización producida por creaciones tan vigorosas como lo son algunas páginas de *Poeta en Nueva York,* es sólo eso, impresión: visión, atmósfera y ritmo son elementos estructuralmente unificantes a los que se conectan imágenes en apariencias dispersas.

Hace ya medio siglo dijo Boris Eichenbaum que: "el descubrimiento de que las pautas rítmicas se relacionan con las pautas gramaticales de las frases ha destruido la noción de que el ritmo es un apéndice superficial, algo flotante en la superficie del habla" [18]. Leyendo a San Juan de la Cruz, como leyendo a Machado o a

---

17 Theodore Roethke, *On the Poet and his Craft,* University of Washington Press, 1965, pág. 83.

18 "The Theory of the Formal Method", en *Russian Formalist Criticism,* University of Nebraska Press, 1965, pág. 125.

Juan Ramón Jiménez, se impone la constatación de que la sintaxis obedece al impulso y a la melodía, o sea, a la intuición cristalizante en el poema y al ritmo.

La poesía de San Juan, *Cántico, Noche* y *Llama,* cristaliza en torno al impulso ascendente que la constituye. Impulso y poema son una misma cosa y lo son por la presencia de lo que Eichenbaum llamaba "dominante", o sea principio organizador del poema, que en estos casos es la melodía interior, la melodía del anhelo ascensional que al constituirse en palabras crea la experiencia y el poema. Ese anhelo es a la vez el impulso "místico" y el "rítmico". Las tentativas de separarlos, suponiendo que todavía puede hablarse de una experiencia descrita en el poema, y no de la experiencia que es el poema, parecen hoy estériles. Ritmo y espacio se funden en los poemas de San Juan y la metáfora reveladora de esa fusión es la del éxtasis. Amante, amada y amor son términos —y figuras— de una alegoría que, tanto como otra cosa, expresa la pureza y la grandeza de la creación poética.

Las vibraciones determinadas por el contexto son reflejo de una armonía, y por eso mismo musicales, con musicalidad propiamente poética. Es la música celestial de San Juan, a la cual pudiera aplicarse la observación de Wallace Stevens: "el orden del espíritu es la sola música de las esferas".

La música de las esferas que el poeta intenta llevar al poema, es interior. Es una música que se siente y no se oye. Cuando digo "oírla con el oído interior", estoy diciendo: cáptese la armonía de la estructura, el modo cómo la intuición se desarrolla y se hace entender con tal transparencia que la identificación lector-poema se realiza en un estrato espiritual que con entera verdad puede llamarse entrañable porque abarca, con lo intelectual, lo fisiológico —la totalidad. Pero si esa identificación se logra es porque la música celestial canta en palabras cuyo sonido recoge el otro oído, no ya facilitando, sino promoviendo la recepción de lo que de otra forma se quedaría en los limbos (o cielos) de lo inefable. La palabra cantante y sonante entra, baña, inunda al oyente y crea un estado de receptividad favorable a la comprensión.

La expresión "música interior" es legítima, aunque la crean metafórica quienes traducen "música" por eufonía. Al utilizar tal expresión me refiero a un ritmo que parece nacer de sí mismo y es a la vez movimiento, energía y significación, impulso hacia un poema en donde antagonismos, equívocos y tensiones puedan resolverse en una estructura armoniosa. En poesía la musicalidad depende de la utilización de la palabra en forma que su resonancia la haga significar más y significar mejor.

La dicción poética puede ser tan exaltadora como la música, y no es extraño que los cantos de Tirteo movieran a los atenienses y les impulsaran a combatir. Maiakovski pretendió expresar en sus versos "el ruido polifónico" de la hora turbulenta en que le tocó vivir: "Estos son nuestros ritmos —dijo—: la cacofonía de las guerras y de las revoluciones" [20]. Y con ellos pretendió excitar, animar, conmover. Si los escogió es porque le parecieron estimulantes, apropiados al momento y a la intención. Esa transmisión de energías puede obtenerse por medio de la prosa, pero de la prosa oratoria y "elocuente", organizada para suscitar entusiasmo; en este caso el efecto se logra, como en la poesía, por la gracia y la energía del ritmo [21].

Revelación por el ritmo

En Machado podemos ver curiosos ejemplos de eficacia rítmica; curiosos, porque siendo delicadas y hasta frágiles las intuiciones, la impregnación se produce sin estridencia. Ritmos de fuentes, de canciones y juegos infantiles, de lección recitada en voz alta, de viento en los árboles, de lluvia cayendo tras los cristales... El poema fluye al ritmo de la intuición, mansa y continuadamente,

---

[20] La cita de Maiakovski procede de Erlich, *Russian Formalism*, pág. 43.

[21] Sobre la emoción y el ritmo, consúltese, Harvey Gross, "Prosody and Literary Study", en *The Structure of Verse*, Fawcett Premier Book, New York, 1966.

y el sentimiento del lector se acompasa a la emoción que lo intuido produjo en el poeta:

> Yo escucho los cantos
> de viejas cadencias
> que los niños cantan
> cuando en coro juegan (62)

y de ese escuchar, de ese poner atención a las cadencias, recogiéndolas en el poema, va a surgir su ritmo natural, su transparencia y su monotonía, atemperadas a las sensaciones auditivas experimentadas mientras el poema iba gestándose.

No faltará quien se preocupe por averiguar si en tal día y tal lugar escuchó Machado a unos chiquillos cantando en coro, pero el dato histórico importa poco: escuchados en Soria, oídos en la imaginación, da lo mismo. Las cadencias sonaban dentro, o quizá llegaban diluidas en el viento, remotas, imprecisas. Mejor así; no se trataba de recordar lo que las palabras decían, sino lo expresado por las cadencias: el contenido de las "almas que sueñan", comparando el canto de los niños con el agua que incesante "vierten [...] las fuentes de piedra", atendiendo más al sentido profundo de lo que sugieren que a la narración en sí: "confusa la historia / y clara la pena". La asimilación del canto infantil al rumor del agua sugiere esta actitud, este modo de escuchar, pues la fuente, como se dirá al final del poema, en su fluir "borra la historia", la anécdota, para contar mejor "la pena", lo que está bajo aquélla, lo común al poeta, al lector y a cada hombre. Nuestras historias difieren; no nuestros dolores. Lo que el poema expresa es la sensación de nostalgia —y de eternidad— que al hombre maduro le producen las canciones infantiles; la emoción del contraste entre la brevedad de esa infancia que está pasando y la continuidad del agua fluyendo sin cesar. Monotonía en la canción y en el rumor, pero monotonía conducente a una intuición del tiempo humano como pasar frente a la eternidad inmóvil.

Los ritmos de la poesía machadiana son poco "visibles"; se envuelven en la discreción, si no en el secreto. Pero el oído adiestra-

do advierte pronto la flexible unidad rítmica, no ya del poema aislado, sino de series poéticas completas: galerías, soledades, campos de Soria, canciones a Guiomar..., y descubre que en muchos casos la cadencia de esos ritmos o se deriva de la intuición, o la provoca. En diversas ocasiones se ha señalado la frecuencia con que la palabra "lento" y sus variantes aparecen en el Machado de la primera época, pero sin relacionar esa frecuencia con el tempo de su poesía. Una "galería" no incluida en las ediciones de *Soledades* —ni en las de *Obras completas* publicadas en vida de don Antonio— muestra cómo ese *tempo* se declara, y anuncia el clima general de la serie entera:

Yo he visto mi alma en sueños...
En el etéreo espacio
donde los mundos giran,
un astro loco, un raudo
cometa con los rojos
cabellos incendiados...
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...
Acaso mi alma tenga
risueña luz de campo,
y sus aromas lleguen
de allá, del fondo claro...
Yo he visto mi alma en sueños...
Era un desierto llano
y un árbol seco y roto
hacia el camino blanco. (28)

Como ejemplo, es tan bueno que se diría escrito para explanar lo que las galerías significaban para su autor: cómo era su mundo

interior y cómo se enfrentaba con él. Todo está ahí: espacio, atmósfera, luz, imagen, ritmo..., y todo ligado estructuralmente, fundido con naturalidad en el poema. El verso inicial, declarativo, contundente en la afirmación visionaria, sitúa de golpe en el espacio semi-mágico del sueño: ámbito real, tan nuestro como cualquiera de los que vivimos en la vigilia, y a la vez inasequible a los sentidos: el ver en sueños es un ver imaginario, un ver con la zona del cerebro que permanece en vela mientras las demás descansan. Es el ver de la revelación, más agudo cuando, como aquí, el espacio lírico es etéreo para que el vasto universo pueda llenarlo según el fluir de la imaginación desencadenada.

Un instante, en la primera estrofa, el tempo del poema tiende a acelerarse, arrastrado por el girar "loco" del astro y por el "raudo" cometa de llama. Sólo un momento. La afirmación inicial se repite, con valor de estribillo, para frenar y dar tono y ritmo a la melodía. En la segunda estrofa las ondas del río van "lentas", "dormitando", como el alma misma de que son imagen, y en la tercera el espacio interior se declara "como un estrecho y largo / corredor", fijando la configuración de las galerías del alma por donde en sueños camina el poeta buscando la luz que vislumbra al fondo. Y ahí está el típico contraste entre las tinieblas ("corredor tenebroso") y la luz distante ("fondo iluminado"); contraste natural entre la realidad en que se habita y la luz en que se confía. "Acaso", al comienzo de la penúltima estrofa, sugiere como posibilidad, y no más, esa luz natural "de campo", y gratos aromas que pudieran llegar al alma desde allá, lejos.

Las imágenes acentúan el claroscuro y la ambigüedad de la atmósfera con antítesis complementarias a las establecidas por la luz: alma-astro-río-corredor-desierto-árbol, sucesivamente y a la vez, pues en los cristales del sueño toda reverberación es posible y cualquier figura compatible con su doble y con su contraria. Por eso el espacio resulta enorme y angosto, cosmos y galería, y por eso también —como en San Juan— ese espacio del alma es el alma misma que deambula dentro de sí, por un camino interminable que ella traza y que es ella.

Sí; en el poema está lo esencial, y las restantes "galerías" machadianas no solamente van a ser su prolongación, sino que al ritmo marcado por el verso-estribillo caminará la serie íntegra. ¿Cómo? Calmamente, desarrollando la intuición en densa suma de variantes, ya interponiendo una línea entre estrofas, ya dispersando en ellas imágenes, adjetivos, que, reiterados, detienen un momento el fluir del poema y nos devuelven, como aquí, al punto de partida. La estructura se relaciona con el mecanismo de la reiteración, y la reiteración es natural cuando se quiere que el poema marche hacia adentro, no hacia adelante.

En otras galerías el ritmo estructural depende igualmente de la alternación, pero la alternación es de distinto tipo:

Crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos,
quemar nuevos aromas
en montes no pisados,
y guardar el secreto
de nuestros rostros pálidos... (76)

No hay estribillo, pero basta poner el oído para descubrir que el encanto de estas líneas se basa en la armoniosa evolución de la frase, con la calculada correlación de los verbos al comienzo de los versos impares, y el equilibrio de los versos pares, iniciados por una preposición, que en la segunda y cuarta línea es la misma, y en la sexta, aunque diferente, tiene idéntica asonancia. Las dos palabras repetidas, además de la preposición "en", son "amores"-"amor" y "nuestro", que contribuyen a la musicalidad, siquiera no tanto como los tres verbos en *ar*, cuya rima concurre con el efecto de la asonancia en *o*, y es, a la vez, levemente disonante.

Y hay más fenómenos reiterativos: las finales de los versos primero y tercero tienen análogos sonidos ("a-mo-res", "a-ro-mas"), con inversión silábica ("mo"-"ro", "res"-"mas"); la última palabra de las líneas segunda, cuarta y sexta empieza con *p*, y así "pensamos", "pisados", "pálidos" cooperan, por la aliteración dispersa, a la excitación musical, como lo hace la aliteración interna

y variante sonora de la línea sexta: "nue*stros*-ro*stros*". Todo cuidadosamente dispuesto para servir al ritmo: doble rima —asonante en su lugar propio, fin del verso; consonante en los comienzos— se entrecruza: riman las palabras iniciales en los versos impares y las finales en los pares, a la vez asonantes por la sílaba postrera y aliterativas por la primera. La música del verso asalta sin violencia, cantando súbitamente en nuestro oído.

Si, de un modo u otro, la repetición es clave del ritmo, los efectos cambian de poema a poema. De la diversidad de connotaciones posibles, sacó partido Machado utilizando las palabras en forma que la identidad de sonido contribuyera a excitar el oído, mientras la diversidad de significación estimulaba la imaginación. Ejemplo de este doble uso es el de la "galería" que comienza: "Crece en la plaza en sombra...", refiriéndose a la sombra como oscuridad, y acaba mencionando "las blancas sombras, en los claros días / las blancas sombras de las horas santas", es decir, las proyectadas por los hombres. El paralelismo —aquí final— lo utiliza Machado con frecuencia, sea en forma corroborativa, como en este caso, o para marcar contrastes, como en otros lugares.

En el poema "Las moscas", los efectos rítmicos se consiguen combinando y orquestando reiteraciones dispersas. La palabra "moscas" reaparece no menos de siete veces, y dos más se las nombra "inevitables golosas". Tal frecuencia y las enumeraciones en que aparecen omnipresentes, obstinadas, muestran la pertinacia del pegajoso animalito. Las enumeraciones resultan más eficaces si comienzan con la misma palabra:

Moscas de todas las horas,
de infancia y adolescencia,
de mi juventud dorada;
de esta segunda inocencia,
que da en no creer en nada,
de siempre... Moscas vulgares
.....
yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,

sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos. (92)

El ritmo se acentúa reforzando el sustantivo con uno o dos adjetivos, a veces diferentes: "moscas vulgares", "moscas voraces", pero ligados por el mecanismo aliterativo a que me referí hace un instante, y, a veces, idénticos, como cuando uno se antepone al nombre y otro le sigue: "viejas moscas voraces", "viejas moscas pertinaces", igualando la pauta hasta el punto de hacer casi iguales las líneas. En este ejemplo sólo varían los prefijos del segundo adjetivo.

Expectaciones cumplidas

En las últimas décadas el ritmo ha ido abandonando como innecesarios los recursos de metro y rima. En Antonio Machado todavía no fue así. La rima, y no digamos el metro, seguía pareciéndole útil, si no necesaria, para el tipo de poema que pretendía escribir. En "El *Arte poética* de Juan de Mairena" (319-20), leemos: "La rima es el encuentro, más o menos reiterado, de un sonido con el recuerdo de otro. Su monotonía es más aparente que real, porque son elementos distintos, acaso heterogéneos, sensación y recuerdo, los que en la rima se conjugan; con ellos estamos dentro y fuera de nosotros mismos. Es la rima un buen artificio, aunque no el único, para poner la palabra en el tiempo. Pero cuando la rima se complica con excesivos entrecruzamientos y se distancia, hasta tal punto que ya no se conjugan sensación y recuerdo, porque el recuerdo se ha extinguido cuando la sensación se repite, la rima es entonces un artificio superfluo".

La rima no le parecía un ornamento; sirve la finalidad temporalizadora de la poesía, actualizando lo pasado y predeterminando lo futuro al repetir o anticipar el sonido. "El sentimiento del tiem-

po —añade Mairena— no contiene otros elementos que los señalados en la rima: sensación y recuerdo". Y el inglés Richards, tras advertir que "el ritmo y su especializada forma, el metro, depende de la repetición y de la expectativa", precisa: "Tanto cuando lo esperado reaparece, como cuando falla, los efectos rítmicos y métricos se originan en la expectativa. Generalmente esta expectación es inconsciente. A la vez como sonidos y como imágenes de movimiento del lenguaje, series de sílabas dejan el cerebro preparado para recibir determinadas sensaciones o series, con preferencia a otras" [22].

Esta receptividad cerebral y la estimulación de expectaciones inconscientes preparan el ánimo del lector —y más aún el del oyente— para entender la poesía partiendo del ritmo y, quizá, de la rima. La unidad del poema se siente como continuidad de ritmos que pueden variar sin que las disonancias impliquen ruptura de tono, sino toque de atención, modo de subrayar oblicuamente la armonía general, del mismo modo que la excepción, por el hecho de serlo, confirma la existencia de la regla. Los contrastes son parte del movimiento general; por eso el ritmo puede depender de ellos. Métrica y rima son elementos unificantes, relacionados con las necesidades expresivas.

Pienso en un poema que puede probar la exactitud de estas afirmaciones —y de lo indicado por Mairena y Richards—. Entre los "Consejos, coplas y apuntes del Cancionero apócrifo" hay un poemita que por su brevedad se recomienda para la demostración. Dice así:

La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama una blanca flor.
Ha pasado un caballero
—¡quién sabe por qué pasó—,

---

22 Richards, *Principles*, pág. 134.

y se ha llevado la plaza
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor. (304)

Lo que el poeta trata de expresar, pudiera decirse en el lenguaje de la información con una frase nada larga: "Por la plaza ha pasado un caballero, enamorando a la dama del balcón". Casi las mismas palabras, salvo el verbo, sustituido en la prosa por otro menos categórico, pero no menos eficiente. Donde el prosista haría una referencia directa, el poeta tiende a crear una experiencia más connotativa que denotativa. Para eso escoge el verbo "llevar", y no el verbo "enamorar", y lo sitúa en un contexto denso, pero relativamente amplio. Contexto de espacio definido por las palabras plaza, torre, balcón, dama, blanca flor, sugeridoras de una atmósfera levemente anacrónica. Es presente, pero la acción se desplaza a un pasado inmediato, que parece presente y no lo es: lo contado sucedió y es irrevocable.

El lector entra en el poema con el oído más que con la vista. La sensación de espacio se consigue utilizando recurso tan simple como la repetición encadenada que liga los versos de la primera estrofa, comenzando cada uno de ellos con la palabra final del anterior y poniendo en medio el mismo verbo: "tiene". Artículo, sustantivo, verbo, artículo indefinido, sustantivo, es la organización uniforme de los tres versos iniciales, con una graciosa variante en el cuarto, donde el verbo se elude y para sustituirlo se intercala un adjetivo, bisílabo como aquél. La repetición del verbo no es gramaticalmente necesaria, pero el oído asevera su utilidad para subrayar las afirmaciones descriptivas, ampliar un poquito el ámbito del verso, subrayando la intuición de lo espacial, y buscar una uniformidad que permitirá destacar la variación del verso cuarto, el más importante de la estrofa, pues en él se introduce a la protagonista, anunciada ya como "una" por la estructura simétrica del verso tercero, mas sólo en el siguiente convertida en "la dama", con derecho a línea entera.

Repetición, simetría y paralelismo sirven para una presentación a la vez rápida e insistente. A la métrica del octosílabo y a la rima asonante, la repetición le añade efectos musicales y la simetría un mecanismo enunciativo idéntico que suscita la impresión de una corriente fluyendo hacia su desembocadura previsible. La estrofa inicial es estática, como el cuadro que pretende ser. Se crea en ella un ámbito de calma en torno a la presencia femenina, y así el contraste con la estrofa siguiente es más marcado.

Lo que en ésta acontece es igualmente sencillo, pero no estático. Por el cuadro "ha pasado" otra presencia y ese pasar bastó para poner en movimiento el conjunto y arrastrar la totalidad de lo descrito. Lo que en la primera estrofa parecía libre y vacante, en la siguiente encontró dueño. Al artículo indefinido —una, un— le sustituye el posesivo "su", cuya reiteración, seis veces en tres líneas, suscita la vigorosa sensación de entrega arrebatada y súbita al amor, presente en esos pocos versos. La técnica es casi la misma: en lugar del movimiento único de repetición encadenada, dos más breves: uno enumerativo (líneas siete y ocho) y otro, repetitivo, enlazando con él, en los dos versos finales. La repetición es, además, recapitulación. El polisíndeton enlaza los sustantivos y a la vez los separa, señalando diferencias: el caballero no se lleva un agregado de realidades imprecisas, sino todos y cada uno de los elementos en que la dama se hallaba instalada, y la dama misma.

La dicción, tan sencilla y sugerente, al emplear la conjunción "y" para separar los componentes del espacio poético, insinúa al paso, en el último verso, que la "blanca flor" puede ser entendida literal y metafóricamente. Es complemento gráfico de la figura femenina: blancura, primavera, pureza..., y símbolo del amor intacto, de la disponibilidad que, en la espera, mantiene el estatismo del cuadro. El amor es libre, autónomo, no dependiente de la voluntad; no es la dama, sino una fuerza que la arrastra. Todo eso se sugiere intercalando la conjunción entre dama y flor. Y cuando tal ocurre, el lector lo acepta, sin darse cuenta siquiera: tras el verso y la experiencia hay una concepción del amor, una

tradición del amor como energía, de pasión más fuerte que la voluntad, y también destructora de las estructuras sociales.

Ahora entenderemos mejor por qué la segunda estrofa debía romper el estatismo de la primera y caminar aceleradamente hacia el desenlace. Cuando el caballero pasa, todo se agita. Se lleva "la blanca flor" y con ella el mundo a que pertenece, en orden inverso al registrado en el poema. Hay un verso entre paréntesis, el sexto, cuya importancia subraya Machado con puntos de exclamación: "¡quién sabe por qué pasó!", el caballero. Aquí está comprimida hasta el último límite la intuición del amor como fenómeno producido por el azar. Nadie podrá explicar el cómo y el por qué de la colisión, la fatalidad del encuentro. La prosa novelesca hubiera descrito la situación y el estado de ánimo; la poesía, se limita, o se levanta, a la intuición desnuda.

Y, otra vez, el ritmo nos acerca a ella y facilita su comprensión: la repetición, el encadenamiento de los sustantivos, la progresiva velocidad de la estrofa hacen ver lo que el poeta se proponía expresar: lo fulgurante y total del sentimiento amoroso. La utilización de "llevar" en vez de "enamorar", es acertadísima: el ritmo se mantiene por la repetición, y ésta no se produciría en la segunda estrofa si el verbo no fuese el apropiado para la literalidad de la metáfora.

La actitud del lector se ajustará bastante, creo yo, a la descrita por Richards: actitud expectante, estimulada por las cadencias métricas y la repetición de significados y valores fónicos. Machado maneja bien estos recursos, extrayendo de ellos más primores de los que quieren ver los abogados de una sencillez absoluta, incontaminada. Sin daño de la sencillez supo escribir un tipo de verso encantador en el que repetición y simetría contribuyen al efecto deseado. En "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela", podemos ver un ejemplo de otro tipo: la repetición se combina con el contraste de modo armonioso y el equilibrio se consigue precisamente por alternación de los extremos:

> ¡Qué fácil es volar, qué fácil es!
> Todo consiste en no dejar que el suelo

se acerque a nuestros pies.
Valiente hazaña, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!
¡Volar sin alas donde todo es cielo! (336)

La primera línea está formada por dos alas en torno al verbo central:

— —— —— V —— —— —

y es como un gran pájaro que demostrase volando la afirmación y así diera tono al fragmento. Dejaré a un lado las diferencias de tono, consecuencia de la inserción de estos versos como intermedio o remanso en un poema más amplio, para limitarme a lo relativo al ritmo. La repetición en el verso inicial, alas del ave, expresa jubilosamente la posibilidad de escapar de la realidad (el poema *es* un descenso continuado a los infiernos; no se olvide), y por un instante nos alucina. La exclamación intensifica el sentimiento, y al exaltarlo y subrayar la facilidad de lo imposible trasluce una ironía, muy clara en los versos siguientes. "Valiente hazaña", es desdeñoso, y el resto de la línea ambiguo, sobre todo por utilizar otra vez puntos de exclamación para enmarcar las repeticiones: "¡el vuelo!, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!", separándolas y exaltando la acción a que se refieren. La antítesis suelo-cielo satisface una expectativa análoga a las previstas por Richards, y como aparece en estrofas diferentes, aunque sin solución de continuidad, enlaza segmentos del poema que, por lo caótico de la forma, tienden a disgregarse.

La repetición es, en sí, unificativa; en otras partes lo esencial se reitera una vez y otra, para recordarnos cuál es el sentimiento que dicta la composición: "¡claro, claro, claro!", se dice en distintos momentos, pero sin aislar con exclamaciones separadas y comas la palabra repetida.

Onomatopeyas

El juego rítmico de la repetición y los efectos fónicos buscados con ella, no diré que se logren mejor, pero sí con curiosas varian-

tes, cuando a la repetición se une la onomatopeya, que en Machado puede ser directa con relativa frecuencia. Dentro del poema a que estoy refiriéndome, las campanas despiertan al durmiente, y su sonido —"¡Masón, masón!"— resulta onomatopéyicamente exacto y sugiere además que el personaje es, como Machado era, afiliado a la masonería. Pocas veces esta figura de dicción habrá servido a fines tan genuinamente reveladores, aunque, por supuesto, el son de las campanas (como el de otros instrumentos musicales) aparece muy a menudo en el verso español. Citaré como ejemplo unas líneas, muy cargadas, de *Los gorrones*, de Quiñones de Benavente:

...y pues hace a los hombres cosquillas,
toquen y tañan las campanillas:
dilín, dilín,
media capa es de San Martín;
dilón, dilón,
y el cochino de San Antón.
Dan, dan, dan,
y es testigo San Sebastián.
Loco, loco,
trompeticas suenan de oro.
Tata, tata
campanicas resuenan de plata.

Otras onomatopeyas directas —"¡Tan-tan!", "glu-glu, glu-glu"— son en Machado más que imitaciones de sonidos; son presentación directa de un acontecer —llamada a la puerta, agua absorbida por la tierra— según lo siente el soñador protagonista del poema, y tienden a mostrar, una vez más, que éste no es descripción de una experiencia sino la experiencia misma. En otro cantar, el "glu-glu" del agua había sido (225) mera corroboración fónica de lo dicho en líneas precedentes, pero en los "Recuerdos" es más que eso. En una copla de Abel Martín leemos:

Calidoscopio infantil.
Una damita, al piano.

Do, re, mi.
Otra se pinta al espejo
los labios de colorín. (303)

Ahí la onomatopeya no es solamente corroborativa, sino demostrativa, pues indica lo que la damita está tocando: no un nocturno o vals de Chopin; monótonas escalas. La sensación de monotonía es evocada directamente (con análogo procedimiento, el "laralira" de cierto poema de Jorge Guillén suscita sensaciones de alegría sencilla y descuidada), mientras en "Poema de un día" se utilizarán para el mismo fin dos tipos diferentes de onomatopeya. La indirecta, que por la repetición del verbo llover, en presente de indicativo, contribuye a la fijación de la atmósfera de confinamiento a que el poeta se encuentra reducido en la soledad de su cuarto ("¡Llueve, llueve...", "Llueve, Señor, llueve, llueve!") y otra vez la directa que presenta el medir mecánico del tiempo en el reló: su golpe marca, con la pertinacia de lo cronológico sin sentido, el transcurso de un tiempo psicológico lentísimo, casi congelado. En diecisiete líneas hallaremos el sonido "tic-tic", y salvo en una, siempre duplicado: "Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído". Estas repeticiones (junto a otros primores) avivan la conciencia de que la vida se va, inexorablemente, a golpe de instantes iguales, mientras el tiempo se pierde, "vacío", nada en la nada, puro latido de un objeto mecánico.

III. SILENCIO

SILENCIO, ELEMENTO RÍTMICO

Los escultores descubrieron hace mucho que el aire formaba parte de la escultura, y el hueco era tanta parte de ella y de la forma como el bulto. Los escritores, a su vez, discernieron que junto a la palabra opera el silencio; que la pausa no es negación del movimiento sino su complemento, y elemento esencial del ritmo. Los músicos enseñaron a los poetas el arte de combinar silencios con sonidos, movimientos con pausas. ¿Cómo diferenciar en el poema pausas y silencios? ¿Es lo mismo pausa que silencio? No en el lenguaje cotidiano; tampoco en la dicción poética. El silencio es omisión, elusión de alguna palabra, y no de una cualquiera sino a veces de la palabra clave que, dicha o escrita, aclararía la actitud o la situación que sin ella quedarán abiertas a discusión e interpretación. Pausa es parada momentánea, instante en que el movimiento verbal se detiene para precisar su sentido, para subrayar lo ya dicho o lo por decir.

La eficacia del silencio depende de la oportunidad con que se calle lo que no conviene decir, no tanto para velar el pensamiento como para que quien escucha se sienta presionado a descubrirlo. Ortega dijo alguna vez que el hueco de su ausencia delata la pre-

sencia de las cosas tanto como la presencia misma; Juan Ramón Jiménez incluyó en *Piedra y cielo* un poemita donde para expresar su intuición de la belleza incesantemente esquiva, dijo que al intentar cogerla sólo lograba quedarse con "la forma de su huida". Y Edgar Poe [1] había mostrado que la mejor manera de ocultar un objeto es ponerlo tan de manifiesto que la mirada de quien lo busque resbale sobre él sin acertar a verlo en el lugar harto visible en donde está.

El lenguaje tiende a la apropiación por la creación. El objeto creado por la palabra es y no es el objeto mostrenco, estante más que existente, incitación que sólo será realidad en la palabra, y que será real y a la vez distinto cuando comience a ser en ella y fuera de ella. El silencio, curiosamente, no es la suspensión de la creación sino una circunvolución, un rodeo mental encaminado a completar lo realizado por la palabra, y que nos remite a ella.

El poema, como poema, significa según su ritmo; sin él no tiene otro valor que el de la prosa. Como ya indiqué, la explicación y la paráfrasis lo destruyen porque destruyen el ritmo —y el tono— que lo constituyen. Parte de ese ritmo son los silencios y las pausas, pues la armonía poética se logra por el equilibrio entre la palabra escrita —o pronunciada— y la eludida. Y no pienso ahora en la utilización de la perífrasis, ni en otros recursos originados por la necesidad de callar el nombre de lo que no debe ser mencionado, sino en el modo de expresar lo que destaca mejor cuando no se lo menciona.

Si pensamos el lenguaje como conjunción de sonidos creadores de una realidad sustantiva, a la vez verbal y mental, no será difícil entender la función cooperativa de pausas y silencios. Los sonidos ni son, ni son percibidos, como continuidad absoluta; sí como sucesión de diferencias que precisamente por no ser prolongación de lo mismo pueden constituir (en sus modulaciones y variaciones) una melodía y una armonía para el oído y para la mente.

---

[1] La alusión a Poe se relaciona con *La carta robada,* una de sus narraciones más conocidas.

Como elemento de la dicción poética el silencio coopera a la expresión de una totalidad organizada o instintiva o meticulosamente. El poema se teje seleccionando palabras y por lo tanto omitiéndolas. Un poeta mediocre eliminará las superfluas, y hará bien en eliminarlas; un gran poeta, ni pensará en esto: su cuidado —parte del instinto artístico— se concentrará en el manejo de las esenciales y movido por ese instinto decidirá cuáles expresarán la intuición por presencia y cuáles por ausencia. Sabemos que una palabra repetida, por el hecho de la repetición misma, cambia de significado. Arriesgándome a desafiar los principios lógicos, diré que una palabra omitida, deliberadamente omitida, con conciencia de lo que su eliminación representa, "significa" de otra manera que cuando escrita en el poema. El silencio que su omisión produce desempeña funciones elusivas y alusivas, complementarias, y en contexto esas funciones son evidentes. La vibración de lo escrito se relaciona con el secreto latido de lo que en el silencio se insinúa [2].

Hay un silencio de la plenitud que pudiera distinguirse del silencio del vacío; la distinción se basa en la experiencia, en el modo de captarlos y entenderlos. Lo que en el segundo es ausencia pura, en el primero es alusión y presencia.

Rodeada de silencio

Aquel admirable extremoso que se llamó Stéphane Mallarmé llegó a imaginar como culminación de la poesía una página en blanco. Poetizar sería abstenerse de nombrar. ¡Qué delirios de la imaginación ensimismada podría descubrir un auditor de silencios en el vacío total, disponibilidad pura que el acto de escribir des-

[2] La paradoja del silencio como "última lógica del discurso poético" ha sido comentada por George Steiner en *Language and Silence,* Atheneum, New York, 1967, pág. 49. Steiner plantea en este libro problemas tan apasionantes como el del suicidio en o por el silencio, relacionados con el futuro del hombre bajo el totalitarismo.

truiría irrevocablemente! Y en un poema que jóvenes entusiastas reputaron perfecto, el exquisito de la rue de Rome cantó a la "musicienne du silence" [3], a quien —y no lo que— le decía mil cosas en el silencio, sin rozar las cuerdas del instrumento "de sándalo" que ni se nombra. Imágenes alusivas a la potencia del silencio y a cuanto hay en él de propicio a la captación de armonías no inferiores a las del verso o el canto.

El texto mallarmeano donde más claro —y difícil— resplandece la estrategia del silencio es "Un Coup de Dés", poema construido sobre ritmos espaciales más que temporales, visuales más que auditivos, dependiente sobre el significado que la palabra, las palabras adquieren por su situación en la página, en páginas donde las zonas vacías son equivalentes visuales del silencio, medio de realzar el valor de aquéllas. Así, el silencio acentúa o atenúa la dicción poética de una manera precisa. La asimilación del espacio al silencio y la organización del vacío en torno a la palabra es decisiva por cómo contribuye a la reverberación de ésta. Rodeada de silencio la palabra destella; el silencio le sirve de montura, como al brillante el oro del broche.

John Cage (uno de cuyos libros se titula *Silence,* palabra equivalente allí a "ruido indeterminado y no intencionado") en inglés; Ramón Gómez de la Serna y Octavio Paz en español, han cultivado otros juegos con palabras y silencio —juegos pueden llamarse sin intención peyorativa, antes para definirlos con precisión— llegándose en el caso del poeta mejicano a logros preciosos, como el del extenso poema —o poemas— titulado *Blanco,* una de cuyas lecturas implica, según el autor ha señalado en "notas" complementarias al texto, la posibilidad de leer uno de los poemas como versando sobre "el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo 'en blanco' a lo blanco —al blanco)", de la página virgen a la consagrada a la blancura total [4]. La palabra, en este poema, es "el

---

[3] Esta "musicienne" aparece en el poema "Sainte", *Oeuvres,* edición La Pléiade, pág. 54. Un análisis de este poema puede leerse en Friedrich, *Estructura de la lírica moderna,* págs. 151-56.

[4] No es posible comentar aquí los libros de Cage, que no he visto

comienzo... el cimiento... la simiente" y entre los sustantivos que la definen y los adjetivos que la califican hay un hueco, un quedarse sin habla que revela precisamente lo inefable, lo sin fabla.

En la poesía concreta (cuando no se contenta con ser reflexión plástica, dibujo con palabras-signos) el aura que rodea a los elementos verbales es, como en Mallarmé, parte integrante de la significación, y acaso de la palabra, que pudiera decir de sí misma, parodiando a Ortega: "yo soy yo y los silencios que son mi circunstancia". Pues esos silencios no solamente la rodean: también la completan y la integran. Algunos poemas concretos están constituidos por una sola palabra, que o se reitera múltiples veces, con diferentes formas, o constituye en sí una imagen plástica que realza su significado, según ocurre en el poema LOVE, de una joven poeta norteamericana, en donde las letras en azul y rojo destacan con formas significantes (la O, por ejemplo, está formada por dos labios abriéndose para el beso) sobre el fondo amarillo del papel en que están pegadas, componiendo una figura evocadora de lo que la palabra expresa y correspondiente con ella. En otros poemas concretos, la palabra va emergiendo paulatinamente para sugerir por el movimiento la significación de la palabra, como en el poema "Velocidade", de Ronaldo Aceredo:

V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

---

hasta después de escrito este capítulo, ni el poema de Octavio Paz, "Lectura de John Cage", recién publicado (*Diálogos*, n.º 20, marzo-abril 1968) en Méjico, construido sobre la antítesis-equivalencia entre música y silencio.

Aquí el ritmo temporal se ha convertido, contra toda regla, en espacial, y se capta por la vista. Un cambio radical se anuncia en los manifiestos y en las obras de los concretistas.

No seguiré ahora pistas tan sugestivas y singulares; mi propósito es mostrar al lector que el hueco verbal contribuye a la creación poética de modo apreciable. El proceso creador, al partir de una intuición, debe amoldarse a la exigencia de expresarla según es, siguiendo un esquema mental que va perfeccionándose y poniéndose en claro por sucesivos tanteos: el cerebro —y la pluma— se rectifica y corrige sin cesar y en el curso de esas rectificaciones ocurre que una palabra es sustituida por otra, o eliminada. De pronto se advierte que esa eliminación no sólo sirvió para despojar el poema de algo innecesario: en el vacío producido destacan los puntos de significación precedentes y subsiguientes y ellos a su vez subrayan, con su estar en el poema, la supresión de lo que el lector se verá impulsado a recrear.

Ciertas transiciones en la sustancia poética ocurren por el calculado manejo de los silencios. La unidad del poema se logra cuando entre sus fragmentos no hay baches o zonas de ruptura sino enlaces o nexos líricos que pueden lograrse de distintas maneras, siendo una de ellas la insinuación en el silencio o la condensación de alusiones dispersas a lo que en la letra queda eludido [5]. Las relaciones interestróficas dependen con frecuencia de esa sutilísima vibración puesta entre estrofa y estrofa por un silencio que habla, como sugiere el dicho corriente —y un verso, que

---

[5] El encadenamiento que liga las estrofas entre sí por medio de la repetición de palabras, conceptos y aun líneas completas, elimina el silencio interestrófico. Ahora no voy a entrar en este problema. Véase por ejemplo, el *Cosaute* del árbol de amor, de D. Diego Hurtado de Mendoza, donde, aparte de la línea tercera de cada estrofilla, siempre idéntica, las estrofas primera y tercera, segunda y cuarta, tercera y quinta, cuarta y sexta se vinculan comenzando las tercera, cuarta, quinta y sexta con el verso segundo de las primera, segunda, tercera y cuarta. En el poema hay más complicación y refinamiento de lo que aquí puedo mostrar. Puede leerse en Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española*, Gredos, 1956, pág. 136.

citaré luego—, con elocuencia. Una melodía se apaga poco a poco y al fin cesa por completo; otra le sucede, sin enlazar con ella, sino con el silencio intermedio, que sirve de eslabón, y no mudo, sino lleno de rumores, ecos de la música que sonaba, y de presentimientos de la que por el aire viene. En este caso el silencio puede no ser sino pausa. La calificación dependerá de la función, y, claro está, en toda pausa vibra el silencio.

Decir el callar

Del instinto o del cálculo subyacente en el proceso creador puede resultar aconsejable la eliminación del silencio, y no pocos poemas dan la impresión de que en ellos todo está explícitamente dicho, todo dicho con palabras. Es natural que así ocurra pues la poesía es expresión, lo contrario del silencio. La poesía de Jorge Guillén, especialmente la de *Cántico,* proporciona preciosos ejemplos de condensación total en los signos escritos, y digo signos y no sólo palabras, por la consumada destreza con que Guillén maneja los ortográficos, sobre todo los de interrogación y exclamación. La economía verbal, apretadísima, le permite expresar en tres o cuatro versos lo que otros poetas, menos dotados para la concentración, "explicarían" en diez o en veinte:

¡Oh luna! ¡Cuánto Abril!
¡Qué vasto y dulce el aire!
Todo cuanto perdí
Volverá con las aves.

Se calla cuanto el poeta perdió con la llegada del invierno: "Todo cuanto perdí" es síntesis evocativa suficiente de la vida y la hermosura cuyo retorno anuncia la luna primaveral. Opera el callar como depurativo de los excesos verbales, como técnica para fijar en la palabra fenómenos en ningún caso indecibles, pero que dichos diluirían más que reforzarían la intuición de plenitud declarada en el poema.

Así, en los tipos de silencio la variedad es superior a lo que a primera vista parece. El silencio guilleniano —y el machadiano, a veces— es el de quien pone una palabra, una línea para cubrirlo, pero dejando ver cuanto hay tras ella. En estos casos no afectará al ritmo; sí a la expresión. Otras veces trata el poeta de captar la armonía del silencio, sea la de los espacios eternos cuya inmensidad asustaba a Pascal, sea la de esa menos imponente "música callada" que San Juan de la Cruz quiso llevar a sus versos. No es, pues, el silencio lo que entonces encontramos, sino palabras para describirlo; el silencio estará, paradójicamente, envuelto en palabras y, por así decirlo, dentro de ellas. Se dirá el callar [6], que es algo muy diferente de callar el decir, pero que se corresponde con ello y sirve a idénticos fines. Veamos en San Juan:

> Y todos cuantos vagan,
> de ti me van mil gracias refiriendo.
> Y todos más me llagan,
> y déjame muriendo
> un no sé qué que quedan balbuciendo. (Canción I, 7)

Estamos a mitad de camino entre articulación y silencio. El maravilloso verso final expresa la intuición de modo muy preciso porque la gracia verbal (en este caso la aliteración) reitera y prolonga en el efecto sonoro la significación de lo que se declara. La experiencia cristaliza y se afirma como inseguridad, como afán de alcanzar a oir o a descifrar esa ruptura del silencio que no llega a ser palabra. No hacen falta palabras, si no es para subrayar la imposibilidad de encontrar las que servirían para describir la experiencia mística. Lo informe (el balbuceo), lo no captado ("un no sé qué"), el semi-silencio del susurro ininteligible, dichos, ahora, con signos que al declararlos muestran la imposibilidad de precisarlos. Y en el éxtasis de la contemplación se producirá el milagro

---

6 "En manos del silencio" tituló certeramente Pablo Neruda la selección de poemas de Villamediana que publicó en *Cruz y Raya* (Madrid, julio 1935). En esos poemas no tanto se canta al amor como la imposibilidad de decirlo y el silencio en que se exalta y depura.

de trascender "toda ciencia" en el balbuceo, en el silencio mismo, alzado a plenitud de conocimiento y a última expresión de esa plenitud. Si la plenitud de la entrega equivale a la plenitud del saber, el absoluto del silencio equivale a la totalidad de la palabra. Paradojas, sí, con las cuales y en las cuales el poema existe.

Y es en el "Cántico espiritual" donde susurros y silencios, sonido y sentido, se funden con tan preciosa armonía:

> los ríos sonorosos,
> el silbo de los aires amorosos;
> la noche sosegada,
> en par de los levantes de la aurora,
> la música callada,
> la soledad sonora. (Canción I, 13-14)

La adjetivación es, en su sencillez, muy expresiva: subraya unas veces el elemento de calma propio de los instantes a que se refiere y se corresponde así de algún modo con las sugerencias que acompañan al silencio; contrasta en otros momentos con los sustantivos a los cuales se enlaza y realza en el doble oxymoron de los dos últimos versos una fusión perfectamente admisible de música y silencio, no ya en la naturaleza, sino en el espacio lírico, que es a la vez el del alma y el de las esferas. Para el oído interior la música suena siempre así, callada, y la soledad está llena de rumores que surgen tanto de la soledad misma como de quien la vive en su fatal y exaltada belleza.

Por eso el silencio, además de servir a la condensación, es elemento decisivo para la atmósfera del poema. El éxtasis se alcanza, acaso, cuando la música suena en la memoria, en la eternidad del instante donde todo se encuentra y todas las voces se resumen en una, que alcanza la calidad de lo eterno: "la soledad sonora, / plena de ritmos de oro y de muda elocuencia", según escribió Juan Ramón Jiménez en *Poemas mágicos y dolientes*. Esta sonoridad, "plena de ritmos de oro", nos sitúa en la tradición de un platonismo con reminiscencias pitagóricas. Las esencias cristalizan en la canción de la suma hermosura de la eternidad, donde:

...todos los destinos aquí salen,
aquí suben, aquí entran, aquí están [7].

Hablando de Machado precisó Claudio Guillén que "al vivir más hondo corresponde un lenguaje que es todo selección y dominio de sí mismo. No calla o 'guarda silencio' sino quien se afana por expresar o revelar el auténtico ser de las cosas" [8]. O sea, según vamos comprobando: el silencio, además de expresarse callando se expresa en la palabra penetrante, en la imagen reveladora de lo inefable. Aduciré dos ejemplos más para mostrar nuevas formas de decir por insinuación y alusión. El primero es de ayer casi (1916), un fragmento del *Diario de un poeta recién casado,* de Juan Ramón Jiménez, y en él se sugiere la sustancia y la permanencia de lo pasado utilizando ligeros toques de color. Está hablando de Boston, sus casas, sus ventanas encristaladas...

> Son [cristales] de la época colonial. En su fabricación se emplearon sustancias que, con el sol de los años, han ido tornándolos de color de amatista, de pensamiento, de la violeta. Parece que por ellos se viere, entre las dulces muselinas blancas de sus mismas casas en paz, el alma fina y noble de aquellos días de plata y oro verdaderos, sin sonido material.

El segundo ejemplo es de Sor Juana Inés de la Cruz y procede del "Primero sueño", compuesto, como se sabe, imitando a Góngora. La atmósfera del poema está impregnada de silencio: "imperio silencioso" del orbe nocturno, en el cual las voces más son pausas que voces propiamente dichas y hasta el viento anda tan calmo que en su tardo andar se queda dormido. Todo son intimaciones al silencio que se extiende, invasor, y ocupa el poema, es el poema y no su asunto, reclamando para ser dicho una amortiguación y disciplina de la escenografía y el vocabulario barroco:

---

7 "Su sitio fiel", en *La estación total.*

8 "Estilística del silencio", en *Revista Hispánica Moderna,* 1957, LXIII, pág. 286.

El viento sosegado, el can dormido,
éste yace, aquél quedo
los átomos no mueve,
con el susurro hacer temiendo leve
aunque poco, sacrílego rüido,
violador del silencio sosegado.
.....
El sueño todo en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba.

Poema al silencio tanto como al sueño que, opaco o coloreado, calmo o agitado, se caracteriza por la falta de sonidos: en él las palabras suenan inaudibles y no por eso ininteligibles, sino penetrantes en el soñador por otras vías, por los caminos que Machado describe con la imagen —transformada en imagen continuada y luego en símbolo— de las secretas galerías del alma.

En el mar del silencio los recuerdos se convierten en olvidos y las sombras del sueño y del ensueño van perdiendo su calidad espectral hasta revivir como imágenes [9].

Hay un silencio inicial, absoluto, total, anterior a la creación. Ese silencio puede contar en el poema, estar en él; por eso algún primer verso parece continuación de otros no escritos. Tal impresión es frecuente, como lo es el hecho de que de un vago cúmulo de sombras, recuerdos, fantasías..., de un hondo pozo mal explorado brote la intuición, sin principio lógico, sin cronología, sin antes ni después, como un resplandor en mitad del camino, y de un camino cuyo principio y cuyo fin desconocemos. El silencio que suscita el poema está lleno de armonías latentes, de ritmos quietos, en espera de la mano que los ponga en movimiento.

---

[9] Max Picard ha definido las imágenes como lenguaje silencioso y comentado su función en los sueños. Véase *The World of Silence,* traducido por Stanley Godman, The Harvill Press, Londres, s. f. No he tenido a mano el original francés.

Voces del silencio

En uno de sus apuntes señaló Juan de Mairena el carácter del silencio como posibilidad: "Sólo en el silencio, que es, como decía mi maestro, el *aspecto sonoro de la nada,* puede el poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías" (526). Y por ser posibilidad pura puede ofrecer, o sugerir al menos, esas armonías de donde los temas y el poema mismo irán surgiendo. El gran regalo a que se refiere Mairena es el don de traducir en palabras las ondas del silencio, haciéndolas vibrar en la página que paralelamente cederá su blancura. André Malraux tituló "las voces del silencio" uno de los libros, dedicado a las artes plásticas, pero no es en el cuadro o en la estatua donde suenan más puras y libres, sino en el machadesco equivalente "sonoro de la nada"; en éste no vienen cargadas de las sugerencias que el objeto de arte necesariamente trae consigo.

En las "veredas silenciosas" del parque viejo resucitan los sueños, y en "el silencio de [sus] plazas" (37) meditan los mármoles de que treinta años después hablaría Malraux. En las soledades machadianas nada se oye tanto como el silencio: campo, jardín, ciudad..., silenciosos, dictan al cantor la lección de su calma melancolía. El espacio-espejo es inevitablemente mudo: en "el silencio turbio de [su] espejo" (39) se reflejan sin voz y sin palabras las figuras de la experiencia, y es en el "silencio de cien mares" (40) donde aparecen escritas las sílabas del canto que habrá de resonar en la garganta de aquél a quien Rubén Darío vio ir y venir, deambulando "misterioso y silencioso" por las fronteras del sueño.

Sólo un silencioso puede descifrar el silencio, captar las nonatas armonías. ¿Cómo podría hacerlo si su propia algarabía le ensordeciera, incapacitándole para oir? Decía Mairena, a continuación de las líneas que acabo de citar: "Por eso [para poder descubrir esas armonías] el poeta huye de todo guirigay y aborrece esas máquinas

parlantes con que se pretende embargarnos el poco silencio de que aún pudiéramos disponer" (526), y ningún estruendo tan enojoso como el que procede del sujeto mismo: ninguno impedirá más obstinadamente la percepción, ni a nada es el hombre tan vulnerable como a los ataques de su propia garrulería.

En el tráfago de los empeños cotidianos, exteriores o interiores, no se oye al tiempo. La batalla o la pasión impiden oir el paso de quien calzado de fieltro corre en la sombra. Para oírlo —y tal fue el permanente afán de Antonio Machado— es preciso rodearse de silencio, sumergirse en él. Entonces es posible tomar conciencia de lo que pasa, y a esa toma de conciencia me refiero cuando digo que lo "oímos". El poeta lo expresó en su propio lenguaje imaginativo:

> En la tristeza del hogar golpea
> el tic-tac del reloj. Todos callamos. (56)

En el poema "El viajero", primero en las colecciones de *Poesías completas,* el silencio va calando poco a poco la composición. Se describe una reunión familiar en torno al hermano que tras vivir en lejanas tierras regresó al hogar. Lo que el viajero está pensando, no se sabe. Cinco frases interrogativas sugieren otras tantas plausibles posibilidades de la dirección en que el pensamiento camina; muchas más son las que se callan, pero aún si el imposible de enumerarlas todas cupiera, por milagro, en lo escrito, todavía seguiríamos sin saber cuál palpita tras la melancolía del callado. Es un enigma ligado al del tiempo transcurrido entre partida y regreso; enigma sólo expresable como Machado lo expresa, apuntando unas pocas sugerencias alusivas a la fermentación del silencio. Y el poema desemboca en los versos citados, que lo concluyen pero no lo cierran, pues el callar de todos, quebrado por el tiempo, se abre al silencio que el poeta entendió como desenlace inmensurable de lo escrito.

Y en el silencio las resonancias parecen más cargadas de significación: el golpe del ataúd en tierra suena "solemne, en el si-

lencio", porque éste le proporciona marco propicio y le acompaña. Lo solemne no es el golpe sino el espacio en que se oye, realzado el dramatismo de la escena por un silencio tan relevante que en él los movimientos parecen ser parte de una fantasmagoría visual.

Otro poema construido según la misma pauta muestra aún mejor la posibilidad de un final abierto, de un final que lo es técnica, pero no sustancialmente. Lo citaré íntegro:

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños,
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos,
girando, de sombra llenos?

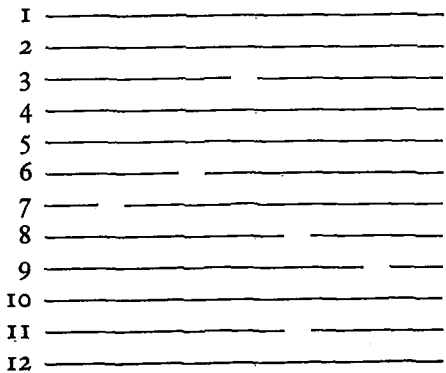
No, mi corazón no duerme.
Está despierto, despierto.
Ni duerme ni sueña, mira,
los claros ojos abiertos,
señas lejanas y escucha
a orillas del gran silencio. (102)

Desde la primera línea se sugiere el silencio: el corazón no canta, no da señales de vida. Tan callado está que el poeta lo supone dormido. Siguen imágenes corroborantes de la misma impresión: no hay abejas en las colmenas, ni agua en la noria. Con la palabra "vacíos", aplicada a los cangilones, aún se tiende a reforzar la sensación de que las potencias de la imaginación no disponen de materia asimilable. ¿Dónde y cómo podrá su actividad renovarse? La segunda estrofa contestará esta pregunta y a la vez las tres de la primera estrofa: no, no duerme el corazón; espera inmóvil los signos, los ecos reveladores de las armonías a que tantas veces me he referido. Al "todos callamos", de "El viajero", le corresponde este "gran silencio" que de análogo modo abre las puertas del campo. A esa orilla donde queda el poeta pronto empezarán a llegar mensajes aquí apenas aludidos, pero operantes en

el poema, que no podrá considerarse completo si en él no se incluye cuanto al margen de lo escrito ensancha su significación.

¿Entra de algún modo ese silencio en el ritmo del poema? La noción de que el poema desembocará en la expectativa final, "a orillas del gran silencio", está latente, creo yo, desde la primera línea, pues sin esa noción, o no se hubiera construido según lo vemos o no tendría el tipo de movimiento que tiene, consecuencia de las iniciales interrogaciones en que se demora el autor. Una misma intuición aparece a través de tres imágenes concurrentes, y de la animación de la segunda estrofa, determinada rítmicamente por la contundencia de las negaciones con que el poeta se responde: "no", "ni", "ni", golpeando rápidas antes de la afirmación que aclara la respuesta negativa y la resuelve, otra vez con movimiento más lento, en la afirmación última donde está la palabra clave: silencio; afirmación y palabra que dieron motivo a que el poema se escribiera.

El ritmo de la primera estrofa, tan suave, con sus pausas naturales al final del octosílabo, cambia cuando la segunda interrogación —"¿ya no labráis?"— fuerza otra pausa a mitad del tercer verso, y en el sexto, la coma puesta después de "girando" impone un alto breve, un respiro, que se corresponde, aunque no exactamente, con la pausa del tercero. Un gráfico del poema íntegro podría representarlo así:



Los versos 1, 2, 4, 5, 10 y 12 son como ondas largas y mansas, mientras los seis restantes se detienen en distintos puntos. Los efectos rítmicos producidos por la repetición y por la distribución de las pausas (dejando a un lado el modo cómo les influyen los acentos), por la distinta suma de fonemas que hay entre unas y otras, se asocian a los que emocionalmente produce la intuición que los dicta y dicta las palabras. El silencio está fugazmente en las pausas y duraderamente en el sentido. Los "silencios", al fundirse, dieron al poema la profundidad que me parece tener.

PAUSAS

Conviene ahora preguntarse por la función de las pausas en poesía. Nadie desconoce lo que son y a qué se deben en el lenguaje corriente. Dejemos a un lado la causa fisiológica —cansancio del hablante—, para atender únicamente a las razones de sentido. El orador avanza hacia el proscenio y comienza, o audazmente o con cautela, su parlamento. Exaltada o sinuosa, la frase sube, desciende, ondula, acaso chisporrotea; de pronto el perorante se detiene: algo sucede o se anuncia, inminente. Al auditorio se le corta el aliento: queda en suspenso, tenso, aguardando que las palabras fluyan de nuevo, y cuando el chorro brota, respira hondo y calmado.

Exagero, tal vez. Pero el caso extremo ayudará a entender mejor el mecanismo que trato de describir. La pausa es una suspensión del discurso encaminada a reforzar lo que en él se dice. Es un recurso retórico encaminado a subrayar lo dicho y hacerlo más convincente. Esto es tan obvio que parece innecesario añadir nada.

En poesía, las pausas interverbales están ligadas al ritmo y al sentido, como los silencios. Conforme acabamos de ver, el verso y la estrofa pueden cortarse con pausas cuya finalidad dependerá del sentido que se les atribuya. Las pausas se indican sobre todo por medio de signos ortográficos; muy comúnmente utilizando puntos suspensivos. En ciertas épocas el empleo de estos puntos

se puso de moda, y proliferaron en la prosa y el verso hasta extremos enojosos; en otras épocas se consideran superfluos y los poetas los suprimen, pensando que para sugerir las pausas basta con escalonar de modo adecuado las frases. Es como si, por momentos, los puntos suspensivos parecieran un modo tosco y primitivo de presionar al lector.

El paréntesis, marcado o no, la intercalación aclaratoria, el inciso, la exclamación y la interrogación, las enumeraciones, la digresión, y (en la recitación) los cambios en la inflexión de la voz, sirven para establecer pausas en el poema, no diferente en esto del discurso en prosa. Cuanto señala una interrupción de la frase, y aun la mera desviación o rodeo, puede producir efectos análogos en el ritmo y en el modo de la expresión. Lo uno va ligado a lo otro: los cambios de ritmo, si no son mero juego, están en relación tan estrecha y sutil con los de significado que no sé si pueden separarse. Lope de Vega dijo hace siglos cuáles eran los metros —y en consecuencia, los ritmos— más apropiados para expresar los afectos, cosa que los músicos han sabido de siempre.

Veamos cómo estos mecanismos funcionan en Machado. Para empezar, una delicada galería en la cual de fijo hay más complejidad de la aparente:

¿Mi amor?... ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos,
lánguidos y amarillos
que hay en el cauce seco?...
¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...
¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?... (78)

El poema es una pregunta y la pregunta suspensión del discurso, una formulación incompleta hasta tanto se produzca la res-

puesta. Pero la respuesta va implícita en la pregunta: el poeta se complace en evocar momentos de felicidad vividos en compañía de una mujer, y con eso le basta. Ella recuerda con él y la seguridad de esa memoria compartida vivifica lo pasado y parte de lo presente. La pregunta es retórica, lo que no quiere decir que sea innecesaria. El poema se articula en torno a esa evocación del ayer que en la interrogación aparece dubitativo y con la aureola de fragilidad en que suele envolverse. La pregunta es modo de afirmar la realidad del pasado y a la vez sugerir que pudiera haberse diluido, desvanecido. El poema señala una pausa en el fluir del tiempo. El poeta se ha parado en el hoy y mira hacia atrás: el tiempo histórico seguirá fluyendo como suele, pero él quedó al margen, inmerso en el suyo personal, interior, mirando en el espejo de la memoria. Y de esa pausa en el tiempo psicológico nace el poema.

La repetición y las pausas estructuran el poema, cuyo ritmo había de ser y es lento para expresar el retorno al pasado de que la intuición surge. Reiteración del tono interrogativo, pues siendo la pregunta una, a efectos sintáxicos se dispersa en cuatro, y muy eficazmente en cuanto a las suspensiones o tomas de aliento, marcadas entre pregunta y pregunta por puntos suspensivos; repetición de la palabra "recuerdas", que por su situación, al comienzo de las preguntas segunda y tercera, y por la variación de la cuarta, que al traer al poema, casi en persona, a la mujer con quien el poeta conversa, destaca sobre las demás. "Recuerdas" es la palabra que da el tono, y lo da sin estridencia —pues Machado era incapaz de tal cosa—, pero con insistencia.

Para prolongar la pausa evocativa que sigue a la primera interrogación —"¿Mi amor?..."—, aparece en la misma línea, entre comas, un "dime", eminentemente retórico, pues la respuesta no ha de venir de fuera. La insistencia en referirse a alguna condición expresiva del ser o de la situación de los objetos nombrados (si, por ejemplo, la amapola fue calcinada por el verano, marchita ha de estar), innecesaria o redundante como puede parecer, no lo es, pues intensifica y refuerza la experiencia. Por la misma razón son

bienvenidas las aclaraciones de detalle que dilatan la atmósfera evocativa, sumergiéndonos con más precisión en el ayer: los juncos "lánguidos y amarillos", el sol brillante "en la mañana".

El ritmo lento, logrado mediante multiplicación de pausas de sentido, da sensación de vastedad, sensación de que en dos versos cabe todo un pasado de amor, en el cual las estaciones giran y se suceden: en la primera estrofa, "juncos amarillos", "cauce seco": la estación parece el otoño; en la segunda, la amapola calcinada sugiere el verano; en la tercera el invierno se declara sin equívoco: el sol "yerto", la fuente "helada".

En otro poema de *Soledades* (86) habla Machado del ritmo que para él tiene "hoy" (el día en que está escribiendo) la vida. Como era de prever, ese ritmo es el de las "ondas que pasan", el de los ríos. No podría ser otro en quien pensaba que las "Coplas" de Jorge Manrique eran el poema más hermoso de la lengua castellana. Y como los ríos, vida y poema ondulan, se precipitan, se remansan en las formas que estamos viendo. La vida que don Antonio vivió, monótona y calma (salvo en el dolor por la pérdida de su mujer; en el entusiasmo del 14 de abril de 1931, al proclamarse la República) hasta la tragedia de la guerra civil y el exilio, de que murió, fue una sucesión de remansos, pausas en las que nada acontecía, en las que pasaba un tiempo sin contenido, devanándose la nostalgia borrosa del ayer apenas vivido mientras el corazón se olvidaba en aburrimientos inacabables.

En el "Poema de un día" —y de tantos días—, al expresar el sentimiento del tiempo, reflejó el de vivir en la pausa, el vacío y el silencio, no abrumadores sino soberanamente tediosos. Ritmo de lluvia golpeando y de reló latiendo en la estancia, con una primera extensa digresión sobre Unamuno, Bergson, el Eclesiastés... [10] La conversación, puro hablar por hablar, como lo revela su ritmo, pues en Machado, ritmo y emoción van unidos. El de las primeras es-

---

[10] Respecto a este punto véase Eugenio Frutos: "El primer Bergson en Antonio Machado", *Revista de Filosofía*, vol. XIX, núms. 73-74, páginas 117-168.

trofas del "Poema de un día" es calmo, monótono, insistente, porque de expresar la monotonía se trata; burlesco al final, cuando satirizar se pretende:

—Yo no sé,
don José,
cómo son los liberales
tan perros, tan inmorales.
—¡Oh, tranquilícese usté!
Pasados los carnavales,
vendrán los conservadores,
buenos administradores
de su casa.
Todo llega y todo pasa. (186)

Se trasluce en estas líneas la ironía que las dicta (y tras la ironía una desesperación de la peor clase: el tipo de desesperación mansa, ya sin fuerzas, que otros llamarán resignación). Líneas de bajísima intensidad, con movimiento de cuplé burlesco, quizá de habanera ("Yo no sé, / don José, / cómo son..."), entrecortadas por monosílabos y por abundantes comas y puntos: ocho y cinco respectivamente, ...y empinadas en los agudos que desaparecen al hablar de "los conservadores". Cada punto y cada coma marca una pausa de intensidad y duración variable; la más extensa la del verso exclamativo, "¡Oh, tranquilícese usté!", de donde arrancan los tres de la consolación con el giro burlesco un tanto inesperado del versillo —"de su casa"— que los remata.

El modo como Machado evita los riesgos de la mecanización es admirable. Sus poemas dan impresión de flexibilidad, de adecuación natural y libre a la intuición y a las emociones suscitadas por ésta. Una exclamación intercalada —"¡hosanna!"— bastará (241) para detener un punto la descripción de lo puramente terrenal y empujar el poema hacia la altura. Una intercalación natural de detalles complementarios dará en otro momento la maravillosa sensación de que el campo cotidiano, el paisaje pobre alrededor de Soria es al mismo tiempo el paisaje fantástico y único de su invención:

¿Quién puso, entre las rocas de ceniza,
para la miel del sueño,
esas retamas de oro
y esas azules flores del romero? (241)

Las oraciones puestas entre comas, en los versos primero y segundo, al dilatar la estrofa y prolongar la pregunta imponen una lectura más demorada y facilitan la cabal toma de conciencia. En esas oraciones se incluyen palabras decisivas: "ceniza" —que no sólo se refiere al color, sino a la caducidad del mundo viejo en donde la primavera es anunciada por las retamas, las flores azules y lo que se dice en la estrofa siguiente— y "sueño". Las frases subordinadas dan el tono. Tono expresivo de la aureola de misterio que rodea el mundo de la visión interiorizada. Si tal cambio se consigue sin desrealizar la materia, ello se debe a la aptitud unificadora del lenguaje machadiano, siempre en la misma clave de temperada sencillez. "Rocas de ceniza", "miel del sueño", "retamas de oro", "azules flores", ¿dónde acaba la literalidad y dónde comienza la metáfora? En el blando fluir de la frase única, todo se lee como si los valores fueran idénticos, aceptando sin extrañeza que el sueño produzca miel como del romero nacen florecicas azules. Y la produce, según el poema demuestra existiendo.

El proceso de condensación a que ha de someterse la materia para transformarse en sustancia; el proceso formativo de la poesía impone cuidadoso mecanismo de selección —y exclusión. Silencios y pausas, cuando cargados de sugerencia y de sentido, ayudan a condensar lo que el poema debe decir. Pues condensar es comentar y es eludir. Estar y no estar en el poema, como Machado en el titulado "A José María Palacio" (según demostró tan magníficamente Claudio Guillén) [11], y, conforme dije al principio de otro capítulo, expresar mil cosas en la inmovilidad de un instante; callarse —por un momento o definitivamente— para que las palabras resuenen y se difundan en el silencio, estimulando nuevos giros de la emoción y del pensamiento.

---

11 Artículo citado, págs. 264 y siguientes.

IV. TONO

TALANTE, ESTADO DE ÁNIMO, ÉPOCA

La palabra tono, en poesía como en música [1], tiene una doble acepción: en primer término se refiere a la calidad del sonido, y oscila entre lo apenas audible y lo estridente (metafóricamente se utiliza en pintura para señalar las variaciones —ascensos y descen-

[1] En la prosa el tono no es menos importante que en el verso. Boris Eichenbaum ha destacado la importancia del tono en la ficción con especial referencia a *El gabán*, de Gogol: "la composición de la novela corta depende en gran medida del papel que desempeñe en su estructura el tono personal del autor". La función del tono no es invariable: "puede ser un principio organizador, creando más o menos un relato directo, o puede no ser sino un vínculo formal entre los acontecimientos, y como tal contentarse con un papel subordinado". Las novelitas de Gogol, piensa el crítico, no se definen por el asunto "siempre pobre y, por así decirlo, inexistente", sino por una situación que evoluciona, por una sucesión de acontecimientos referidos en tonos que difieren y contrastan: de lo declamatorio se pasa a lo más llano, de la exaltación a la caída, de lo personal a lo impersonal, de lo patético a lo sentimental. Lo cómico y lo dramático se dan la mano y el tono general de una obra como *El gabán* es grotesco. La desmesura, la hipérbole, la desproporción, los retruécanos y juegos de palabras contribuyen decisivamente a la creación de ese "grotesco fantástico" que constituye parte sustancial del mundo gogolesco. ("Cómo está compuesto *El gabán*, de Gogol", en *Théorie de la littérature*, Aux Editions du Seuil, París, 1965, pág. 212).

sos— en la intensidad y el vigor del color); en segundo lugar, se refiere a cierta modulación en las palabras que afecta a su significado e influye en la impresión que producen sobre quien las escucha o las lee. El tono revela el estado de ánimo y sobre ser uno de los signos mediante los cuales es posible determinar con más exactitud el talante del autor y la intención con que escribe, acusa sus variaciones con tanta mayor precisión cuanto sea más flexible la escala de sus cambios.

Como integrante del estilo tiene que serlo del talante o estado de ánimo; la selección de las palabras, su ordenación en el poema, la puntuación..., serán, como siempre, indicios para determinarlo, y aún más el ritmo del verso o de la frase. Los diferentes metros, según bien sabía Lope de Vega, han servido tradicionalmente para expresar afectos diversos. Por eso, asociar tono a modo ni es capricho ni casualidad: juntos van y espontáneamente coinciden en el verso. El uso de un metro o de una forma disonante puede revelar intención paródica; así ocurre cuando lo grotesco se trata con solemnidad.

Hay un tono predominante en la obra total, tono de autor, y un tono particular, de este o aquel poema concretos. Los fenómenos de contagio, como los de imitación voluntaria o involuntaria son frecuentes. Reconocemos sin dificultad el tono becqueriano en numerosos ejemplos de la poesía contemporánea, y aun en textos decimonónicos anteriores a los de Bécquer. ¿Cómo puede ser eso? La respuesta es sencilla: cada época tiene su tono. La vaguedad sentimental, el tono menor del poeta sevillano se encuentra antes que en él en poetas como Eulogio Florentino Sanz y Augusto Ferrán, y la cuestión queda zanjada llamándoles precursores. La verdad se expresaría mejor diciendo que en la poesía española de entonces se dio de alta un tono distinto al grandilocuente característico de la primera oleada romántica y de sus prolongaciones.

Destaco el caso de Bécquer porque su obra, intensa y breve, implicó en nuestra poesía un cambio visible y porque ese cambio fue consecuencia de una variación sustancial en punto de vista y estado de ánimo. El tono de Espronceda se acuerda con una ten-

dencia a la exaltación y a la turbulencia que en Bécquer cede el paso a una inclinación apagada y melancólica. Es natural que al solemne y sonoro Núñez de Arce le parecieran "suspirillos germánicos" los poemas de Bécquer; el tono becqueriano correspondía al de la emoción apenas articulada y no al de la musculosa protesta o seudoprotesta manifiesto en los "gritos del combate" que don Gaspar gustaba proferir. No se zanjará la cuestión afirmando que el tono de Bécquer es más sincero que el de Núñez de Arce (o el de Zorrilla): en cuanto a sinceridad son igualmente válidos; no en cuanto a eficacia estética. Si los estilos periclitados parecen insinceros es porque su tono no suscita en el lector actual las resonancias que la sencillez becqueriana. La retórica del estruendo fue vencida por la retórica de la sencillez.

Sencillo es el tono predominante en la poesía de Bécquer, como en la de Antonio Machado, pero predominante no quiere decir exclusivo, y en poetas como Machado las variaciones son considerables: el tono puede hacerse de pronto reflexivo, sentencioso o, a veces, oratorio. La aparición de los heterónimos, de Martín y Mairena sobre todo, puede explicarse de dos maneras: como proyecciones del ser machadiano que al constituirse en personas lo hacen con todas sus consecuencias —y una de las aquí relevantes será la diferencia de tonalidad—, o como nombres puestos a ciertas partes de la obra para sugerir una autonomía o personalización de impulsos determinantes de sustanciales cambios de tono; las variaciones de lo lírico a lo metafísico, por ejemplo. Quizá la multiplicidad del tono fue consecuencia de la multiplicidad del ser, mas no sería aventurado imaginar la relación causal a la inversa, pensando la creación de las figuras imaginarias como medio de destacar cambios tonales tan profundos que fuera acertado explicarlos atribuyéndolos a otros *yos* que en el poeta habitan. En todo caso, el desdoblamiento resultó útil para salvaguardar la conexión tono-persona sin que la unidad del ser chocara con la diversidad de tono y acento correspondiente a la alteración del yo, que en cada persona serviría para destacar diferencias de estado de ánimo, el paso de un estado de ánimo a otro: de la melancolía —digamos—

a la reflexión estoica. En seguida veremos cómo los heterónimos sirvieron para otros fines.

Entenderemos mejor las cuestiones relativas al tono empezando por aclarar un pequeño problema terminológico. José Luis Aranguren introdujo en el lenguaje crítico una palabra que hasta él no significaba —o no significaba con la misma claridad— lo que ahora puede significar. Me refiero a la palabra talante, utilizada por Aranguren con referencia a Unamuno (y luego tratando de otros escritores y de otras actitudes) para precisar una inclinación vigorosa y característica del temperamento, tan tenaz como las creencias en que se está —o en las que se desearía estar— y no siempre acorde con ellas. Aranguren diagnosticó agudamente el caso Unamuno al estudiar el "talante luterano" del escritor, determinante del indominable racionalismo que le mantuvo en vilo —en agonía—, y del desgarro emocional que con transparencia puede verse en la obra de don Miguel.

El talante o disposición persistente del temperamento (invencible, creo yo; irreductible a los dictados de la voluntad) da lugar a un tono que será sustrato y fermento de cuanto se haga; un tono personal identificable en el estilo. El vivir y el crear parten de ese sustrato y son estimulados por ese fermento, que desde dentro trazan y en verdad imponen una dirección. Y como el hombre no es monolítico sino fluido, sujeto a movimiento perpetuo, a oscilaciones incesantes, cada suceso, cada incidente (aun mental: un recuerdo, una esperanza, un indeciso deseo) provocará cambios, alteraciones que no afectarán al talante caracterizador *sino a la situación espiritual del momento*, o sea al estado de ánimo. El talante colorea el trasfondo de cada situación como el sol poniente el horizonte, mientras el estado de ánimo varía y registra en el primer plano una fluctuación a veces acorde con el trasfondo y otras disonante. Acorde o disonante, el tono del conjunto (horizonte y momento) participa de la tendencia invariable y de lo sentido en cada circunstancia.

De ahí las complejidades del problema: *a un tono general* predominante y correspondiente al talante cabe oponerle un tono

circunstancial disonante. Del contraste surgirá algo ambiguo, un sí y un no, o un sí *pero* no, o se pasará, casi insensiblemente, de lo uno a lo otro, del sí al no. Siendo resultado de una mezcla, rara vez será la tonalidad tan pura e inequívoca como para que no pueda deslizarse en ella un filamento de lo diferente. El tono esperpéntico de los poemas de Valle-Inclán, en *La pipa de Kif,* es consecuencia del abracadabra literario que se produce cuando, tras mezclar lo trágico y lo grotesco, el poeta convierte el poema en pirueta, trasluciendo en su tono, con la bufonada, la desesperación. No es ejemplo tan extremo como pudiera pensarse; en Machado mismo encontramos disonancias de análogo tipo. Si, anticipándome un poco, afirmo que el talante predominantemente soñador de este poeta aparece matizado y hasta "corregido" por la gracia, por la gracia andaluza y aun la socarronería, no haré sino señalar un hecho que el lector tendrá olvidado de puro sabido.

Y el tono no es tan sólo producto de la amalgama, en cada momento, de talante y estado de ánimo, de lo predominante temperamental y de lo circunstancial de la situación. Más atrás lo dije: cada época tiene su signo, su tendencia peculiar, y esta tendencia se refleja en el tono. En el caso de Machado, la presión epocal modernista le incitó a tratar temas cuya elección implicaba ya la adopción de un repertorio de imágenes y de técnicas que en aquel momento parecían insustituibles. (También pudiera pensarse que la presión epocal le incitó a utilizar los recursos verbales más estimados en aquella hora y esa incitación le llevó a los temas en que pudiera ejercitarlos mejor). El tema del "parque viejo", tan frecuente en *Soledades,* impone el tono nostálgico (y el ritmo lento) con que lo hallamos en las páginas de esa obra, como paralelamente podemos verlo en *Jardines lejanos,* de Juan Ramón Jiménez, y en otros textos de por entonces.

El tono invariable, el tono "monótono" lo da en varios poemas de Machado el agua de la fuente, cayendo incesante sobre la taza. En el espacio-silencio corre el agua y su correr se describe sonoramente como murmullo. La tonalidad se asocia a la permanencia del ritmo y expresa una sensación de calma, de fluir continuado

de la vida como algo sin sobresaltos, sin variación, un poco muerto quizá. Alguna vez ("Retablo infantil") la lluvia —como en el conocido poema de Verlaine— al caer siempre igual hace del poema una experiencia en monotonía.

Los poemas del "parque viejo", las soledades y galerías de 1902-1907, funden los elementos epocales, personales y circunstanciales, mostrando en su encadenamiento la cerrada simbiosis con que funcionan. Hay, muchas veces, un parque y en él una fuente; el poeta es la única presencia humana observable, pero para acompañarle y dialogar con él se anima la naturaleza, y habla la fuente, como en el poema VI de *Poesías completas,* en donde el agua, idéntica a sí misma, cae en la taza conforme lo hiciera ayer y lo hará mañana, y al caer borra las fronteras del tiempo. El tono nostálgico de la rememoración lo determina la situación temática que excitó la nostalgia connatural del poeta y le hizo vibrar al imaginar una situación propicia a la expresión del sentimiento. La monotonía del agua funde actualidad y pasado ("¿Te recuerda, hermano, / un sueño *lejano* mi canto *presente?*"), y cuando equipara el ayer al hoy, previene, sin decirlo, que mañana será como ayer.

El tiempo así abolido reduce la vida a una ilusión; los poetas expresaron tal sentimiento de varias maneras, dentro del marco y con los elementos que la dicción poética modernista les ofrecía. Esparciendo por el poema, según hizo Machado, las palabras clave: melancolía, monotonía, ensueño, indicaciones de calma ("tarde lenta del lento verano", tarde "soñolienta" y aun "muerta"), el tono expresaba una intuición que con otros matices podemos ver en páginas de diferentes escritores, hacia el fin de siglo. Que con frecuencia la impresión sea borrosa, no debe sorprendernos, es la persistencia del becquerianismo, coincidente con el auge del simbolismo, y su inclinación a la vaguedad, a la fluidez, a las asociaciones imprecisas entre emoción y palabra. Impresión, también, de intensa subjetividad: "una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal", escribió Machado al reseñar *Arias tristes.*

Esa subjetividad se refleia en el tono, y se echa de ver meior cuando advertimos cómo las palabras quieren ser más y menos que palabras: signos para aludir a una realidad tan elevada que sólo puede expresarse esbozando un paralelismo, una correspondencia evocativa, utilizando las imágenes para sugerir y distanciar más bien que para acercar el objeto poético al lector. "Suavidad", "fluidez", "tersura" son las cualidades que Machado elogia en la poesía del Juan Ramón joven. La magia intimista (pues de eso se trata) no ha de apoyarse en primores retóricos, en resplandecientes gracias verbales; para evocar, para sugerir será preferible el tono menor, la insinuación de lo perceptible (si es que se llega a percibirlo) con el oído interior. Asociado al sentimiento, se revela el tono en las inflexiones, en las asonancias discretas, en los silencios que ayudan a adelgazar la expresión y quizá a musicalizarla.

Si se malogra la conjunción entre lo epocal y lo personal, o entre estos factores y el circunstancial de la poesía misma que se está escribiendo, el tono suena falso, equívoco. Así ocurre cuando el poeta pretende adoptar un tono que no es el suyo, aunque sea el de la época y el del tema, y así le ocurrió alguna vez a Machado. Para escribir poesía política le faltaban, o acaso le sobraban, cuerdas a su arco: y no quiero decir que fuera insincero al intentarlo, sino que a veces no encontró las palabras y los ritmos necesarios para lograr una poesía que él sabía otra, de otro.

La invención de los heterónimos le ayudó a resolver algunas dificultades. Lo arduo para Machado podía ser fácil para Mairena, cuyas técnicas y actitudes eran diferentes. Creando otras *personas,* con inclinaciones propias, el tono sería distinto, o, si se acepta la alternativa propuesta más arriba, para legitimar esos tonos diferentes la solución sería forjar entes imaginarios, soportes para expresarlos. En uno o en otro caso, Machado podía hablar con otra voz, sin dejar de ser auténtico. En el lenguaje de la información factual pueden comunicarse mensajes que la expresión lírica transforma; para escribir en consonancia con el carácter y el temperamento, la idea de desdoblarse y multiplicarse no era mala, pues las nuevas figuras proveerían a la creación de un fondo de proce-

dencia, de una base que haría parecer la variedad e incluso la contradicción como algo genuino, nacido de la necesidad y no del capricho. Genuino, auténtico..., palabras alusivas a la armonía entre la creación y quien la crea; términos que señalan la necesidad de congruencia si el poema lírico ha de alcanzar su consistencia natural, el carácter confidencial que estimulará en el lector las reacciones participatorias (en asentimiento o disentimiento) que la gran poesía provoca. Llamamos falso al tono cuando la relación entre las palabras y lo que se intenta expresar no es ajustada; y esto no supone necesariamente insinceridad por parte de quien escribe, sino más a menudo insuficiencia o autoengaño. El poeta quiere sentir y creer que siente, y a fuerza de con-sentir y con-creer adopta, sin cabal conciencia de estar adoptándolos, modos expresivos ajenos, legítimos en quien los utiliza porque son suyos, pero postizos o, si se prefiere, putativos, en quien los prohíja y acomoda artificialmente a su situación.

La sencillez de Bécquer, la energía de Neruda han sido imitadas, con tanta convicción como buena fe, por sus admiradores. El resultado puede ser una parodia involuntaria, una acumulación de elementos caracterizadores y sugeridores del tono; puede ser también una adaptación a las experiencias propias (o al vacío) de modos expresivos coincidentes con ellas o con lo que el adaptador imagina que debieran ser, si realmente hubieran sido algo más que deseo de vivirlas. Los fallos de tono sugieren fallos de experiencia y revelan una suplantación que se manifiesta en el lenguaje, pero tiene raíces más hondas.

Si Neruda, por ejemplo, deja en el poema cierta oscuridad, como hizo en *Residencia en la tierra,* esa oscuridad, según explicó Amado Alonso, es natural y obligada porque se origina en la convicción de que la intuición pudiera haberse expresado en diferente forma, con otras imágenes, y de que las utilizadas, como las desechadas, son medios un tanto casuales e inseguros de expresar, poco más o menos, algo que ni siquiera se logró aprehender por completo. En los epígonos, la oscuridad es verbal —no intuitiva— y forzada, cuando no deliberada; no responde como en Neruda a

la complejidad del proceso creativo expuesto en el poema e incorporado al poema. Si en este subsisten huellas de perplejidades y contradicciones es porque el poeta no quiso ocultarlas, pues al escribirlo, tanto como el objeto mismo de la intuición le importaba el modo de aprehensión y revelación de ella. Las vacilaciones ponen sombra, pero también verdad, y pueden desempeñar una función importante: expresar lo incompleto de una intuición que no podría declararse de otro modo, sino a costa de una deformación, quizá de una falsificación.

La sencillez de Machado, como la de Bécquer, había de manifestarse en ese tono insinuante, en apariencia un tanto débil, llamado a filtrarse en el lector, impregnándolo poco a poco, y no a tomarlo por asalto. Cuando Machado deje el tono de la sugestión será para emplear el de la ironía, como en las "Coplas a don Guido", o para dar salida en la retórica casticista a ciertas efusiones paralelas a las prodigadas por Azorín y Unamuno en la prosa. El tono melancólico, nostálgico, todavía se deja oir en algún poema de *Campos de Castilla,* y gracias a él entendemos mejor el vivir desengañado y sin ilusiones de la gente hispánica. Así superó el casticismo convencional, las imágenes consabidas y compartidas de quienes en los temas "noventayochistas" encontraron ocasión de ejercitarse y lucirse siguiendo los cánones y los tópicos del celtiberismo literario.

Considerar que el tono viene impuesto por el tema, parece excesivo; tema, tono y estado de ánimo no son fenómenos disociables y la tonalidad del poema depende de factores temperamentales y epocales. Esos factores suponen actitudes y técnicas, unas y otras determinando la selección de los temas y la manera de tratarlos. El tema es, por así decirlo, la manera, el modo de presentar la experiencia en que el poema consiste y el tono depende en última instancia de cómo aparezcan las palabras en el poema. Describiendo el fenómeno llamado vibración señalé que la palabra (cualquier palabra) funciona según su situación en el texto y su relación con las demás; lo mismo en cuanto al tono: la palabra significa lo que significa cuando se asocia con otras, e incluso cuando el acento,

la pausa o el signo ortográfico alteran su función. Angel Battistessa ha dicho: "todas ellas se entonan, o se amortiguan, según las dicciones que les están próximas [...] la palabra aislada no existe", y más adelante: "las mismas palabras amenguan su resonancia o la amplifican por poco que se las contraste o se las sitúe según sus afinidades o sus malquerencias secretas." [3]

La palabra sigue pareciendo la misma, pero el valor fónico y el sentido cambian al variar su posición en el poema. La vibración peculiar que en cada caso alcanza es consecuencia de las alteraciones que experimenta al asociarse con las demás, al integrarse en una línea y en un contexto cuya significación está ligada a las particularidades de la expresión. Tales particularidades declaran la actitud del poeta hacia su asunto: el ritmo es revelador porque al sugerir la entonación hace entender la connotación. El error en la apreciación del tono es irreparable, pues induce a la defectuosa comprensión del poema. Diferentes lecturas, hechas en voz alta, mostrarán hasta qué punto la significación depende del tono y cómo si éste se desvirtúa aquélla se pierde.

Por eso las palabras habrán de combinarse en forma que el tono sea a la vez audible e inteligible: captado por el oído, transmitido al oído por la materia sonora, se hace automáticamente significante. Lo indispensable será, siempre, el ajuste entre dicción (que incluye sonido y significación) e intuición. De ese equilibrio depende la intensidad tonal y de ella la capacidad impregnante del texto.

Cambios de tono

Si el tono refleja el estado de ánimo (determinado a su vez por el condicionamiento social, el talante y la ocasión), cambiará según el poeta cambie. Testimonio de esas variaciones puede en-

---

[3] Angel Battistessa, *El poeta en su poema,* Nova, Buenos Aires, 1965, pág. 77.

contrarse en poemas juveniles de Antonio Machado, revisados por él, y aún más en los poemas "revividos" de Juan Ramón Jiménez, o sea los corregidos muchos años después de haberlos escrito. Los llamaba "revividos" porque pensaba que vistos desde nuevas situaciones y a diferente altura de la vida era imposible reencontrar el tono primitivo, asociado al momento en que escribiera las primeras versiones, y para revisarlos se imponía vivir de nuevo, imaginativamente, la experiencia presentada en ellos (y no, claro está, porque el poema la describiera sino porque en verdad la constituía). A veces los cambios tonales son tan considerables que el poema ni parece el mismo; otras, como en la página final del *Diario de un poeta recién casado,* la variación es muy sutil, casi imperceptible: introduce en la última línea una palabra seguida de puntos suspensivos, y todo resulta no ya afectado sino trastrocado en su sentido. Al tono afirmativo de la primera versión, cuando Juan Ramón expresaba sin reservas su visión admirativa de Nueva Inglaterra, le sucede el tono dubitativo de la ulterior, y el poema se cierra entonces con una palabra añadida: "Aunque...", que implica una restricción, una veladura, una duda sobre lo antes escrito, dejándolo reducido al estado de visión o, a lo más, al de pensamiento desiderativo: deseable pero dudosa realidad. La nueva situación, la acumulación de experiencias, otra perspectiva..., al deteriorar la pureza de la intuición primitiva suscitan diferente tonalidad.

La variedad de tonos es tan grande como la combinación inagotable de factores que los producen. Diversidades técnicas, imaginería que declara modos de ver, puntos de vista, pensamiento cambiante. Hay tantos tonos como "personas" en el ser, como situaciones en la persona, como modos de hacerla presente en la textura verbal del poema; pero, según indiqué, esta elemental verdad no debe ocultarnos otra no menos importante: la existencia de tendencias predominantes. En el caso de las "personas" machadianas esas tendencias dan el tono Martín o el tono Mairena a lo escrito bajo su nombre: el tono hace de la persona una realidad viviente en el poema y existente en él como en su espacio natural.

Las posibilidades de variación en el tono son tantas como permita la conjunción de situación, talante y estado de ánimo. Número infinito de combinaciones que ni es posible enumerar, ni si lo fuera tendría sentido intentarlo. Baste señalar que siendo la tonalidad producto de una mezcla será preferible entenderla como algo ni monolítico, ni uniforme. Podemos pensarla mejor esbozando un paralelo entre ella y el color en las pinturas impresionistas; si en éstas el color es una creación del ojo, que funde en la mirada lo que sobre la tela es una multiplicidad de corpúsculos coloreados, en el poema es el oído quien acumula los elementos verbales y los constituye en tono. El poeta no necesita insistir: un oído sensible capta sin esfuerzo, sin deliberación, lo insinuado en lo que al fin y al cabo son signos del sentimiento.

Son frecuentes los cambios de tono dentro del poema y tales cambios no parecen afectar a su unidad. ¿Cómo es eso? Los cambios, súbitos o graduales, dependen de cómo vaya alterándose el sentimiento al producirse la toma de conciencia que acompaña su cristalización en la palabra. La cristalización opera sobre la intuición, modificándola, rectificándola, contradiciéndola —o, por supuesto, confirmándola y prolongándola—. El autor comienza dejándose llevar por algo que una vez creado sugiere otras cosas; ese algo puede ser un sentimiento, una emoción, y quizá más significativamente, un juego de palabras, una imagen, un ritmo que no se sabe bien lo que traerá consigo. Cuando el impulso inicial es ya visible y audible comienza una segunda fase: precisar, aclarar y someter lo escrito al trabajo de corrección y autocrítica. La ternura inicial se trueca en ironía, o al revés; la imagen primera es sustituida por otra que la contradice; el tono inicial de entusiasmo, por ejemplo, se reduce para atemperarse a la realidad de la experiencia.

Si el poema no es la descripción de una experiencia, sino la experiencia misma, no deberán sorprender las alteraciones de tono, en las cuales se manifiesta la fluidez de lo vivo, con su unidad hecha de continuidad y no de uniformidad. Al contemplar el sentimiento en el poema, al juzgarlo y juzgarse, en la inevitable tor-

sión sobre sí que la creación impone, el poeta puede dar, tiene que dar un giro insólito a la expresión: la ruptura es el modo de seguir siendo fiel a la experiencia. El desencanto se marcará tras el entusiasmo, pero, como digo, ocurrirá así porque la experiencia sigue viva y la rectificación menos la contradice que la completa, revelándola en su natural dialéctica. La tensión inicial puede durar hasta el fin o puede quebrarse; puede también crecer y crecer hasta la exaltación, hasta el entusiasmo y en algún caso hasta la embriaguez. Si se quiebra, no hay por qué mantener la ficción de su uniformidad. Las palabras y acaso la estructura misma harán presente el cambio, y la confidencia, si no resulta ser lo que inicialmente parecía, es porque esa apariencia era falaz y expresar la falacia es el modo adecuado de revelar la creencia y el engaño. Un ejemplo excelente de alteración tonal que responde a este tipo de cambio en la actitud, lo ofrece el siguiente poema de Machado:

Crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos,
quemar nuevos aromas
en montes no pisados,
y guardar el secreto
de nuestros rostros pálidos,
porque en las bacanales de la vida
vacías nuestras copas conservamos,
mientras con eco de cristal y espuma
ríen los zumos de la vid dorados.
.....
Un pájaro escondido entre las ramas
del parque solitario,
silba burlón...
Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso...
Y algo, que es tierra en nuestra carne, siente
la humedad del jardín como un halago. (76)

Las dos partes del poema están claramente separadas, aunque la continuidad de la experiencia no es dudosa. La primera estrofa

expone en una frase, dividida en dos segmentos, un sentimiento, más bien un anhelo: vivir amores únicos y deliciosos y mantenerse a distancia de las "bacanales" en que otros participan. La segunda parte es como un comentario a la ilusión que no es sino eso: ilusión, sueño. Entre los versos cuatro y cinco una pausa precede a la rectificación, al retoque de los versos cinco al diez, esclarecedores del sentido que debe atribuirse a las "fiestas de amores" creadas por el poeta: íntimas, secretas, no contagiadas por el estruendo de las que otros se complacen en vivir, ni por la embriaguez general. El amor del poeta vivirá en un ámbito inaccesible a los demás, en un mundo interior, por nadie hollado. La disposición tipográfica de los versos en la página separa el espacio de la intimidad del espacio del frenesí, unidos por la sintaxis para indicar que se refieren al mismo deseo, a la intuición del amor preservado en la intimidad de dos, mientras en torno la realidad asedia.

La línea de puntos trazada entre las dos partes no señala una pausa, sino un silencio. El poeta ha callado; todo parece dicho, y de pronto un pájaro rompe el silencio. Está el pájaro en el jardín tradicional del modernismo, en el simbólico "parque solitario" donde el poeta sueña, y allí "escondido" oyó monologar a éste, le sintió soñar, y silbó —no cantó, silbó, que es muy diferente— "burlón". El adjetivo es transparente; sobre él cae el acento y por él se revela el modo. Dos líneas y media de comentario, de juicio expresado con notable amortiguación verbal. Un adjetivo basta para sugerir que la experiencia es una ilusión en que el poeta se complace, un juego imaginativo cuya inanidad queda de relieve tan pronto como se oye el silbido del pájaro. Y hay nueva pausa, marcada esta vez por puntos suspensivos y por otra separación interestrófica. Los cuatro últimos versos enlazan con los primeros: el poeta ha tomado conciencia de lo que el pájaro quiso decir con su silbido, y en esa lucidez vuelve a la intuición inicial: no para negarla, sí para precisar su carácter. Vivir es exprimir "la penumbra de un sueño en nuestro vaso", como repetirá casi literalmente en otro poema muy posterior ("Muerte de Abel Martín"), y re-

conocer esta verdad como reconocer la de nuestro destino no es cosa que imponga el patetismo. El tono, roto por la intrusión de la realidad, en los versos 11 a 13, vuelve en los finales a aproximarse al de los primeros, aunque con la veladura del desengaño. Tono ilusionado inicialmente; melancólico al final, y entre ellos, explicando el cambio, imponiéndolo, tres líneas irónicas.

Cuando el sentimiento no decae, sino se exalta en la palabra; cuando la revelación de lo entrañable parece depender de la revelación misma, el tono puede no cambiar sino intensificarse hasta el punto de imponer nuevas formas, ritmos diferentes, según ocurre en un romance ya citado en el capítulo primero. El tono íntimo se hace exclamatorio; la marea sube al nivel de la exaltación y el poeta pasa de la media voz a la declaración en voz alta. No parece posible contener el arrebato; las palabras piden campo donde extenderse. Empieza diciendo:

> En un jardín te he soñado,
> alto, Guiomar, sobre el río.

La dicción sobria, contenida, eficaz, mantiene un tono de pasión intensa, medio inventada quizá, y por lo mismo tan entrañable, tan dependiente de sí; en los versos finales el poeta abruptamente cambia y estampa, para ella y para él, para convencerse acaso, una declaración exaltada, una dedicación del mundo a Guiomar, sacándola de su jardín:

> Por ti la mar ensaya olas y espumas,
> y el iris, sobre el monte, otros colores,
> y el faisán de la aurora canto y plumas.

TONALIDADES

Emil Steiger piensa que en "el estilo patético son posibles frases incompletas e incluso palabras aisladas" [4]. Ni aun en ese

[4] *Conceptos fundamentales de poética,* Rialp, 1966, pág. 60.

estilo estoy seguro de la eficacia de la palabra aislada, pero tampoco ignoro hasta qué punto algunos poetas contemporáneos, como Jorge Guillén, han logrado efectos de singular intensidad utilizando una sola palabra para reforzar o alterar el tono, sin más apoyatura: "No", "Despertar", "Gracias", le bastan para condensar lo que quiere decir. Pero la palabra no está aislada, sino complementando lo precedente o anunciando en síntesis lo que vendrá luego. El fragmentarismo en lo patético quizá sirva tonalmente para expresar la incoherencia de ciertos estados de ánimo que se expresan mejor con el balbuceo o la interjección, pero esos fragmentos habrán de estar en relación con un todo, desempeñando una función en el conjunto de que son parte. No se puede captar el tono sin comprender cabalmente el conjunto, y el análisis del tejido verbal es el único medio de que disponemos para sustituir en la lectura lo que en la conversación o en la representación aprehendemos a través del oído y aun de la vista: inflexiones y gestos. De ahí la conveniencia de leer en voz alta el poema para entenderlo bien, contrastando las indicaciones gráficas con lo que sugiere el oído. El oído registra automáticamente las disonancias y acentuaciones defectuosas, estimulando un tipo de lectura comprensiva y asimiladora. Claro está que el texto en sí puede decir mucho al lector no apresurado, al "lector atento"; al escribir sobre el problema el crítico sólo puede referirse al texto mismo en la página impresa.

La puntuación es sistema imperfecto, pero útil, para representar en la escritura las variedades del tono; los signos ortográficos, exclamación, interrogación, puntos suspensivos, ayudan a determinarlo; luego, o a la vez, el texto lo sugiere: un adjetivo, una nota de color acaso basten para dar el tono y sugerir la atmósfera: "Otoño, triste príncipe" (Juan Ramón Jiménez), "el agua era negra / dentro de las ramas". Los diminutivos y alteraciones de las palabras, la situación de éstas en el verso, la frecuencia con que algunas aparecen, serán indicios de cómo es la intuición determinante del poema. La importancia de imágenes y símbolos es, en este aspecto, decisiva: la imagen, con su estimulante desplazamiento hacia otra cosa, sugiere, en la referencia a eso que es diferente,

una percepción más aguda del objeto, una manera de verlo que es también modo de comprenderlo: "El sol doliente vaga por el laberinto / como un príncipe enfermo" (Juan Ramón Jiménez); "radiador, ruiseñor del invierno" (Jorge Guillén); el símbolo, imagen intensificada, puede dar la clave: el cisne, las galerías del alma, el demonio, están en el poema para evocar la presencia de abstracciones —la belleza, el misterio, el mal— que en ellos se revela mejor.

El tono se declara también en el ritmo, y no sólo en el movimiento, retardado o acelerado, sino en detalles tan claramente perceptibles por el ojo como el encabalgamiento, utilizado a menudo para subrayar lo dicho en el vocablo que de un verso se desplaza al siguiente, situándose en lugar más visible. Así destaca lo esencial de la sensación: lejanía, por ejemplo, en la primera estrofa del "Nocturno" de Rubén Darío dedicado a Mariano de Cavia; la calidad de la figura: "Tu dulce vientre cubrió de seda / el Dios" (Rubén Darío); la dimensión espacial: "Tú sabes las secretas galerías / del alma" (Antonio Machado)... En estos —y en otros casos análogos— la forma es esta:

con el acento recayendo en la última palabra de la oración. Y el efecto puede ser más vigoroso si el encabalgamiento se repite, como en "Interior", de José Hierro, donde la tensión de un silencio expectante, el de la espera de la palabra que no suena, se intensifica reiterando cuatro veces (con ligerísimas variantes) en veinte líneas, a modo de estribillo, la oración encabalgada:

> Ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
> decir.

Dos expertos traductores, comentando las dificultades de la tarea realizada por ellos al poner en inglés la poesía de Stefan George, observaron que el "cambio en pensamiento, imaginería y

tono puede ser indicado a través del movimiento del verso"[5], señalando con su autoridad de practicantes en un arduo ejercicio la vinculación entre ritmo y tono apuntada en lo ya dicho. Cuanto influya en la tensión, acelerando o retardando el movimiento, producirá un efecto correlativo en la tonalidad y, por consecuencia, en la significación del poema. Para comprobar hasta qué punto depende de su forma, nada mejor que intentar traducirlo; la interrelación sonidos-situación-cadencias-tensiones internas no solamente da el tono y el ritmo: es el poema.

Machado, captador de sensaciones muy finas, acertó a expresarlas con tonalidades suaves; los adjetivos que mejor califican algunos de sus poemas son los alusivos a la calma, el sosiego, la dulzura. Podemos verlo en dos composiciones de la primera época, insertas en *Soledades* (1903) y no recogidas en otras publicaciones preparadas por el poeta, y comparar su tono con el de composiciones correspondientes a épocas posteriores. El poema siguiente figuraba en la sección titulada "Del camino", libro mencionado:

Dime, ilusión alegre,
¿dónde dejaste tu ilusión hermana,
la niña de ojos trémulos
cual roto sol en una alberca helada?
Era más rubia que los rubios linos.
Era más blanca que las rosas blancas.
Una mañana tibia sonreía
en su carne nevada
dulce a los besos suaves.
Liviano son de cítaras lejanas,
triste como el suspiro de los bosques
cuando en la tarde fría el viento pasa,
hubo en su voz. Y luz en flor y sombra
de oro en sus cejas tímidas brillaba.
Yo la amé como a un sueño
de lirio en lontananza;

[5] Carol North Balhope y Ernst Morwitz, en Stefan George, *Poems*, Schocken Books, New York, 1957, pág. 252.

en las vísperas lentas, cuando suenan
más dulces las campanas,
y blancas nubes su vellón esparcen
sobre la espuma azul de la montaña. (35-36)

Atmósfera ligeramente coloreada: oro del sol y del cabello; blancura de la carne femenina, rosas, lirios y nubes; azul de cielo y montaña; rosa de la rosa, aunque blanca... Cuatro colores finos, matizados, sin estridencia. El tiempo es el de la rememoración: se evoca un ayer ilusionado, y se fija el momento de la evocación en el crepúsculo —"vísperas lentas"—, señalando, como en Machado es corriente, la subjetivación de lo objetivo. La tarde está marcada, definida, por el adjetivo que se refiere al modo de su pasar en quien la vive. Los sones son ligeros y distantes, como el de las cítaras, o dulces, como el de las campanas, a las cuales se subjetiviza igualmente, animando e incorporando los instrumentos al ambiente con esa característica de dulzura que conviene para mantener la uniformidad del tono.

A confirmarlo concurren las imágenes de los versos 4, 5, 6, 8, 11 y 15, sencillas adrede, aceptables y asimilables, y apuntando en la misma dirección; apuntando a reforzar las sensaciones de fragilidad y pureza de la figura que ocupa el centro del cuadro e irradia sus cualidades mientras se impregna de las tenues gracias del mundo. El espacio está preparado para la figura y no hay ni una nota disonante entre ésta y aquél. Hay, sí, intrusión de la mañana en la tarde, diversidad en lo temporal que realza la unidad tonal. La hermosura de la muchacha se asocia con la mañana, con lo tempranero y primaveral, mientras el amor la piensa en el momento de caer la tarde, cuando la belleza del día está para terminar. El levísimo contraste junta los comienzos con los fines, sugiere apenas que siendo primaveral la mujer y otoñal quien la ama, el sentimiento determinante del poema es de frustración: no se habla de realidad vivida, sino de ilusión soñada, según puede verse en las líneas iniciales y en el verso 15. El poeta pregunta mientras recuerda y tiene conciencia de su situación: porque la tiene y la

tuvo logra el lenguaje hacerse sentir como experiencia viva y no como medio para describir una experiencia pasada. Lo que ocurre, ocurre en el poema.

El segundo de los poemas a que me referí hace un momento es el titulado "Invierno":

Hoy la carne aterida
el rojo hogar en el rincón oscuro
busca medrosa. El huracán frenético
ruge y silba, y el árbol esquelético
se abate en el jardín y azota el muro.
Llueve. Tras el cristal de la ventana,
turbio, la tarde parda y rencorosa
se ve flotar en el paisaje yerto,
y la nube lejana
suda amarilla palidez de muerto.
El cipresal sombrío
lejos negrea, y el pinar menguado,
que se esfuma en el aire achubascado,
se borra al pie del Guadarrama frío. (32-33)

Algo muy distinto, en intuición y expresión, de la composición anterior. Algunas semejanzas pueden advertirse, y servirán para acentuar las diferencias. En la línea final de ambos poemas se habla de una montaña; en los dos hay paisaje, figura y relación analógica entre espacio y objeto, pero siendo diversa la intuición, el tratamiento de estos elementos y su función en el poema había de ser divergente. El tiempo lo declara el título: invierno. El poeta no está en el poema, sino fuera, a distancia que le permite ver primero la figura en un gran plano y luego el paisaje a través de la ventana, desde dentro, desde el punto de vista de quien lo padece. En las dos líneas primeras y en la mitad de la tercera el poeta parece ser el centro de conciencia (y digo parece porque el modo impersonal de referirse a la figura —"carne aterida"— abre la puerta a la ambigüedad y hasta consiente preguntarse si esa carne será la de quien escribe); de ahí en adelante cabe imaginar que es otro quien le dicta lo que oye y ve, aunque la intensa subjetivación de

lo objetivo (¡esa nube sudando "amarilla palidez de muerto"!) sugiere la presencia del poeta mismo, identificado claro está con la experiencia-poema.

La atmósfera, en consonancia con la situación, tiene sombras de tormenta: oscuro el albergue; turbio el cristal; parda la tarde; amarilla la nube; negros los árboles. El amarillo y el negro, asociados en Machado al revestimiento de los túmulos funerarios. Ambiente triste, deprimente; tiempo invernal, crudo, en un espacio donde nada parece alentar: "paisaje yerto". Los adjetivos, sobre todo los adjetivos, dan el tono: si el huracán es "frenético" y el cipresal "sombrío", calificativos que pueden considerarse descriptivos, la carne, sobre "aterida", es "medrosa", y la tarde, además de "parda", "rencorosa", términos sinestésicos que van más allá de la descripción. Son toques impresionistas, es decir, no encaminados a describir las cosas como son, sino a expresar la impresión que esas cosas producen en el contemplador, y así, en cuanto al tono, muy eficaces. La expresividad de ciertos verbos es fortalecida por el contraste entre la acción violenta —y los ruidos— que unos sugieren: rugir, silbar, abatirse, y el acontecer casi pasivo —y los silencios— indicado por otros: flotar, sudar, borrarse. La conjunción de sustantivos, adjetivos y verbos puede resumir con extrema condensación el tono —y la atmósfera—, como ocurre en la línea 9, ya citada: "suda [la nube] amarilla palidez de muerto".

Las sinestesias (la "mañana... sonreía", "cejas tímidas", "vísperas lentas", "campanas dulces", "tarde rencorosa", "nube... suda") revelan estados de ánimo, y no sólo en los poemas analizados, sino en la obra entera de Machado. Fatigoso e inútil sería multiplicar ejemplos, cuando en cualquier página de don Antonio puede hallarlos el lector. El rechinar de una llave en la vieja cerradura hace "agrio ruido"; la puerta, al cerrarse, "golpea el silencio"; la monotonía es "amarga"... En estos casos la sinestesia acentúa la coincidencia entre poeta y mundo, entre figuras y espacio: el tono unifica el poema al unificar sus componentes y adecuar el lenguaje a la expresión.

SUTILEZA, INTENSIDAD

En un poema más tardío, el dirigido "A José María Palacio", el tono va ligado a la actitud rememorante y nostálgica, como en el primero de los comentados, pero con esta diferencia: el poema reconstruye una circunstancia hermosa y trágica de la vida del poeta. La muchacha del primer poema se confunde con la ilusión y tiene su color, sus colores; está tejida con materia soñada, según explícitamente se dice. La mujer a quien aquí se alude es Leonor, esposa del poeta. El tono se manifiesta en una serie de preguntas que recordará cualquier aficionado a la poesía de Machado. No copio la que ahora comento, por parecerme que habrán de recordarla los eventuales lectores de este libro. Desde Baeza, a finales de marzo de 1913, el año siguiente al de la muerte de Leonor, Antonio escribe a un amigo, y lo que pudo ser carta íntima cristalizó en poema donde el dolor latente se hace patente, recatado y filtrado en la sensación reflejada en las palabras.

Lo que da al poema su calidad excepcional, y no ya dentro de la obra de Machado, sino en la poesía de nuestra lengua, es que, como las "Coplas a la muerte de su padre", de Jorge Manrique, y como "Muerte de Abel Martín", del propio Machado, es una elegía sin rastro de autopiedad. En las elegías a menudo se llora por quien las escribe: el amor o la amistad perdida impulsan al canto. Se llora pensando en el sentimiento del cantor tanto —si no más— como en lo cantado. Algo que se tuvo ya no se volverá a poseer. En cambio, al escribir "A José María Palacio", Machado no expresa su dolor sino la hermosura del mundo, la belleza sencilla que sirvió de marco a Leonor; ella no volverá a gozarla. El poeta se elimina del poema y si pregunta es porque la respuesta anticipada evoca de algún modo a la muchacha que perdió cuanto sigue presente en los versos.

"¿Está la primavera...?", "¿tienen [hojas nuevas] los viejos olmos?", "¿hay zarzas florecidas... blancas margaritas?", "¿hay ciruelos en flor... quedan violetas?", "¿tienen ya ruiseñores...?"

Todo esto Machado lo contempla todavía, en su tierra andaluza, y si se complace en enumerar, una tras otra, las seducciones de la primavera, es para constituir alusivamente una presencia que no se nombra, la sombra de quien vaga entre los árboles en flor y escucha a las abejas libando del tomillo. El poema consiste en esa acumulación de preguntas a la que el encabezamiento da el tono de la confidencia. Preguntando, el poeta se hace sentir al lector, y le muestra quién, cómo y de qué habla, subrayando la distancia en lo material y la proximidad en lo espiritual. Su voz le pertenece, pero a la vez habla por otra persona. Que a ésta no se la mencione, es gran acierto; su realidad queda así difusa, impregnándolo todo, detrás de cada palabra. Porque no se la nombra está en todos los versos, y no sólo en los finales, donde el poema culmina con insuperable decoro verbal:

> Con los primeros lirios
> y las primeras rosas de las huertas,
> en una tarde azul, sube al Espino,
> al alto Espino donde está su tierra... (180)

Eso es todo. El Espino es la colina, frente a Soria, donde está el camposanto, y en él enterrada Leonor. Tras las violetas, las margaritas, las zarzas florecidas, las cigueñas..., cuando lleguen lirios y rosas, plenitud de la primavera, el amigo fiel subirá a la tierra de los muertos. Sin gesticulación, sin acento dramático, sin romper el tono desnudo y sobrio de la evocación, ese ruego en que va implícito el de que se lleven a la amada las flores que más hacen recordarla. Los puntos suspensivos, final del verso y del poema, callando dicen lo hondo y reservado: lo que el poeta ha estado sugiriendo desde el comienzo: primavera y hermosura ya no son para Leonor. Un tema eterno —el de la fugacidad de la vida en contraste con la permanente belleza de la naturaleza— tratado del modo único que la circunstancia y el temple machadiano hicieron posible.

En estos poemas el tono es sostenido, a diferencia de lo observado en "Crear fiestas de amores". En líricos de escaso aliento la

ruptura tonal se produce por incapacidad de extender, ni aun mínimamente, la duración del instante inspirado. Este no es el caso de Machado para quien el cambio desempeña una función bien calculada. En general el poema lírico suele ser breve; la exaltación prolongada no es fenómeno corriente, aunque por el arte de la composición (a ratos menospreciado por los doctrinarios; nunca decaído en la estima de los practicantes) un punto de exaltación puede dilatarse, rodearse de ondas que lo prolongan. Recuerdo un *poemilla de Gil Vicente* en el cual la intuición intensa, el fugacísimo momento en que la imagen de cierta muchacha se presenta al poeta, exige hasta cuatro estrofas, con un total de diez y nueve versos, permitiendo, entre otras cosas, la eternización del momento mediante yuxtaposición de diferentes tiempos verbales. El poema dice así:

En la huerta nasce la rosa:
quiérome ir allá
por mirar al ruiseñor
cómo cantabá.
Por las riberas del río
limones coge la virgo:
quiérome ir allá
por mirar al ruiseñor
cómo cantabá.
Limones cogía la virgo
para dar al su amigo:
quiérome ir allá
para ver al ruiseñor
cómo cantabá.
Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo:
quiérome ir allá
para ver al ruiseñor
cómo cantabá.

He subrayado los tres versos finales (idénticos) de cada estrofa para que resalten, por el diferente tipo de letra, los dos aspectos

del momento lírico; en pocos poemas será posible deslindarlos con más precisión y al mismo tiempo mostrar cuán naturalmente se hallan unidos. La intuición parte de la figura: la muchacha cogiendo limones para darlos a su amigo. Pensarla y desear verla es todo uno; los dos actos se suceden con fulgurante velocidad y en realidad no parecen sucesivos sino integrados en la intuición. Para mantener el tono unitario y trasmitir la sensación de fusión, en cada estrofa se alude a las dos vertientes de la intuición; no se describe primero el acontecimiento y luego el deseo, en estrofas separadas, sino que en todas hay una o dos líneas relativas al primero y tres alusivas al segundo, estas últimas con aire de estribillo, invariables. Salvo en la inflexión o matiz, que no cambia el tono, aunque sí sugiere alguna variante. La musicalidad absorbe la significación y la instila en el oyente de modo suave, "insidioso", con el sonido mismo y gracias a él.

Para mantener la ilación de lo que, exagerando un poquito, llamaré frase narrativa, se repite como inicial de la estrofa el verso con que la frase quedó interrumpida en la estrofa precedente, y así el sexto se repite en el décimo y el undécimo en el decimoquinto, sin más alteración que una en la inflexión, análoga a las mencionadas en el párrafo anterior. Continuidad en descripción, tono y ritmo; el encadenamiento sintáctico por medio de la repetición sirve para reiterar unidades de significación y unidades fónicas, manteniendo, como el estribillo, la unidad tonal en la unidad rítmica. La corriente fluye invariable y las variaciones la enriquecen sin alterarla sustancialmente. La muchacha, asimilada a la rosa y al ruiseñor, ingresa metafóricamente en el poema (como flor, verso primero) asociada a fragancia y trino. Tono primaveral, de amor suscitado espontáneamente, tono de pureza sostenido por las referencias vitales, ascendentes, al canto del ruiseñor, a los frutos cogidos por la mujer, y al deseo del poeta, limitado a mirar y a ver (no a oir) ese canto.

Al anularse el tiempo no se rompe el tono; sólo, como he dicho, se matiza: la virgo "coge" limones, en presente, en la segunda estrofa; "cogía", en pasado, en la siguiente. Tanto da el

ahora como el antes; lo invariable es el anhelo, el querer de que se habla en los versos del estribillo. Si el acto descrito es y ha sido y será, es porque el momento lírico incluye lo pretérito, lo presente y lo pasado. Es innecesario puntualizar con más detalle los primores de esta composición; las calculadas equivalencias, las aliteraciones, las diferencias de matiz concurren a vigorizar y preservar de maneras muy sutiles —o muy artísticas— la unidad tonal.

Mantener esta unidad depende de dos cosas: aptitud para tener presentes, vivas o vitalizadas, en su genuina consistencia, las sensaciones tan de por sí fugaces, y don verbal, que referido al tono quiere decir mezcla de instintiva selección y de lúcido esfuerzo encaminado a eliminar cuanto pueda interferir en la transferencia a la palabra de una realidad correspondiente a otro dominio. En poesía, un caballito de juguete puede ser, como en seguida veremos, cien, mil, un millón y *el* caballito ligado al destino de cada hombre.

El tono es la sustancia

El tono se sostiene mientras queda memoria de la sensación que lo determina. Digo "memoria", como Machado decía "olvido", para referirme a la inconsciente persistencia de los elementos desencadenantes de la intuición. Olvidados están cuando el poeta se pregunta en el canto: "¿Cómo era, Dios mío, cómo era?" (Juan Ramón Jiménez), y el esfuerzo por recuperar las sensaciones imposibles de reconstruir constituye el poema. El recuerdo no pudo por menos de perderse: su esencia es impalpable, incaptable. La mente no sabe retener el paso de la brisa, ni el corazón la dulzura de la primavera; por eso las calificaciones de Juan Ramón son exactas: "¡Oh corazón falaz, mente indecisa!". El tono es la sustancia; ésta depende de él tan enteramente que la pérdida del tono supone la aniquilación del poema, del que no subsistirían —si acaso— sino fragmentos inconexos, hilachas, huellas de un

fracaso. La llamada poesía pura es la poesía en que el tono dicta la expresión, en donde la importancia de lo expresado (importancia para quien escribe) depende de las armonías y disonancias conseguidas por convergencia y contraste de las palabras.

Podemos imaginar un cúmulo de sensaciones cuya memoria se mantenga imprecisa, preservada sin perfiles, asociada a sucesos que no dejaron en la mente impronta definida, sino una estela de límites borrosos que nunca desaparece por completo. Esas sensaciones acumuladas y "olvidadas" quizá cristalicen en un poema que no intentará reproducir recuerdos concretos sino el residuo, o, si se prefiere, la quintaesencia de ellos. Y cuando el poeta sea Antonio Machado no sorprenderá encontrar un tenue hilo argumental ligando acontecimientos interiores, emociones convergentes. Tampoco entonces el incidente será la sustancia; lo será el tono, revelador de la emoción. Lo que se cuenta no es excepcional, sino corriente; cada lector podrá reconocerlo como experiencia propia e identificarse con el canto. Veamos, excelente ejemplo, la conocida "parábola" del sueño-ensueño-vida:

Era un niño que *soñaba*
un caballo de cartón.
Abrió los ojos el niño
y el caballito *no vió.*
Con un caballito blanco
el niño *volvió a soñar*;
y por la crin *lo cogía...*
¡Ahora no te escaparás!
Apenas lo hubo cogido,
el niño *se despertó.*
Tenía el puño cerrado.
¡El caballito *voló*!
Quedóse el niño muy serio
pensando que no es *verdad*
un caballito *soñado.*
Y ya no volvió a *soñar.*
Pero el niño se hizo mozo
y el mozo tuvo un amor,

y a su amada le decía:
¿Tú *eres de verdad* o no?
Cuando el mozo se hizo viejo
pensaba: *Todo es soñar,*
el caballito *soñado*
y el caballo de *verdad.*
Y cuando vino la muerte,
el viejo a su corazón
preguntaba: *¿Tú eres sueño?*
¡Quién sabe si *despertó*! (210)

La utilización del "argumento" no debe engañarnos. El poema depende en última instancia del tono. El "argumento" es sencillo, hasta pobre, acorde con la intuición que se pretende expresar: la vida como "desilusión", como incesante cadena de esperanzas y frustraciones, de sueños y ensueños pronto desmoronados por el inevitable despertar. La vida no es sueño, sino alternación de sueño y desvelo; sueño-engaño y despertar-desengaño; sueño-mentira y despertar-verdad. El tono se mantiene mediante recursos sencillos: alternación de las palabras "soñar", "verdad", o sus equivalentes, situándolas con preferencia al final de los versos, donde casi siempre recae el acento, para reforzar su significado. Subrayé esas palabras y así se comprobará de un vistazo que en un total de veintiocho versos aparece siete veces el sustantivo sueño o sus derivados, tres la palabra verdad, dos la palabra despertó y, por lo menos tres locuciones análogas: "abrió los ojos", "no vio", "voló", que significan lo mismo y resuenan de manera algo distinta. Tres versos exclamatorios y dos interrogaciones refuerzan el sentido y la tonalidad: los primeros intensificando la sensación: ilusionada en un caso, sorprendida (por la frustración de aquella ilusión presentada como seguridad) en otro y ambigua en el último, con que se cierra —dejándolo abierto— el poema. Las interrogaciones contribuyen decisivamente a situar en el poema al sujeto, hombre eterno, que se pregunta una vez y otra si la figura de la ilusión es de verdad o de mentira. Nadie puede contestarle, y eso es lo que el tono subraya. La insignificancia del incidente

era sólo aparente y, como al final comprendemos, y no sólo sentimos, el problema es de vida o muerte.

¡Qué engañosa sencillez de tono! El léxico apagado, el fraseo cotidiano, las imágenes sin complicación dan a los poemas machadescos inteligibilidad tan obvia que al lector apresurado puede escapársele la significación, como al niño el caballito. Poemas elusivos, pues la profundidad no se exhibe en lenguaje abstracto, en alusiones metafísicas. La parábola del niño-mozo-eterno es honda a flor de piel, como hubiera querido Unamuno. La profundidad está donde no se la espera, en la superficie; por eso es tan difícil verla.

V. ESPACIO

ESPACIO-ESPACIOS

La poesía, como Antonio Machado señaló con insistencia, es un arte temporal, basado en la recurrencia de ciertos ritmos y en recursos técnicos que producen en el lector —y más aún en el oyente, pues la temporalidad de la lírica se percibe sobre todo con el oído— la impresión de un devenir acontecido en el tiempo. Pero toda creación implica la de un espacio en donde exista, y el examen de ese ámbito que se refiere sobre todo al estar (en contraposición al ser de lo temporal), no se ha realizado hasta ahora con la atención adecuada [1].

El análisis, por hacerse en terreno poco explorado, lleva consigo algunos riesgos. Y siendo el primero la equivocidad del vocabulario, empezaré por aclarar en qué sentidos empleo el término

---

[1] Gaston Bachelard escribió *La poética del espacio,* pero nadie se ha interesado gran cosa en explorar las vías abiertas por él. Tampoco yo lo intentaré, ahora. Mi propósito es más limitado; quiero estudiar lo espacial en la poesía de Machado, exponiendo previamente algunas ideas que ayuden a entender el problema. Un excelente estudio del espacio poético es el de Georges Poulet "Reverdy et le mystère des murs", *Mercure de France,* n.º 1181, enero 1962.

espacio. Digo "sentidos", en plural, porque con la misma palabra aludo a dos órdenes de realidades. En la primera acepción, al decir espacio me refiero al ámbito de la realidad según se inserta en el poema: tierra castellana o andaluza, campo, camino, mar y río. La exploración de este ámbito nos llevaría al examen de lo que suele llamarse mundo machadiano, y no tanto para detenernos en las anécdotas como para destacar las categorías.

Junto al espacio-mundo, inventariable con normas y criterios extrapoéticos, hay algo que llamamos asimismo espacio y es puramente lírico: el inventado por el poeta para situar las formas del poema. Este espacio es una estructura verbal, y dentro de ella un ámbito donde las cosas son y están de otra manera que en la realidad. Machado le hubiera llamado "mágico" (y como tal lo designó, aunque oblicuamente), para expresar la diferencia de sustancia entre él y el mundo. Que el calificativo tenga resonancias modernistas, es natural; compensemos las evocaciones de época recordando que el espacio "mágico" no es muy diferente del que Ernst Cassirer llamaba perceptual, y tiene, como éste, una composición muy rica derivada de la multiplicidad de sensaciones que contribuyen a crearlo. En última instancia, tal vez se acerca sobre todo a lo llamado por Cassirer espacio abstracto o simbólico, es decir, a algo que no siendo tangible es, sin embargo, real, como ocurre en la matemática.

El espacio mágico de Machado me parece contrapartida del espacio matemático: simbólico como él, y a diferencia de él poblado por figuras que expresan intuiciones y no relaciones abstractas. No es el espacio de la teoría sino el de la visión. Como determinantes de la intuición que lo engendra, las sensaciones le dan carácter abigarrado. El espacio matemático las elimina; el mágico las ilumina y transforma. Nuestras relaciones con el primero son puramente intelectuales; con el segundo entramos en contacto por vías más complejas y sinuosas: las abiertas por la imaginación.

En ambos supuestos el espacio es una creación mental: creación del matemático o del poeta para instalarse en él e instalar

signos o figuras [2]; los de la especulación en el primer caso, las de la imaginación en el segundo. Unamuno recordó que "Newton consideraba el espacio como la inmensidad de Dios" [3], pero, mirando al poema, a los poemas mismos, el espacio lírico, como el espacio einsteniano, parece ser un elemento activo, operante dinámicamente y no sólo un escenario; no algo en que meramente se está, sino también sustancia, ambiente, atmósfera cambiantes. Entre el espacio y nosotros —o los objetos— se establecen relaciones que lo afectan y nos —o los— afectan. El espacio lírico, como el físico, tiene una atmósfera que *es* en sí y a la vez es parcialmente creada por nosotros; nos afecta, nos asume y al mismo tiempo influimos en ella.

Es difícil concebir el espacio de la poesía desértico y desolado como paisaje lunar; mucho menos como abstracción pura. En una página de "Los complementarios" advirtió Machado que "el espacio considerado como un medio vacío, homogéneo, en el cual se dan las cosas, es una seudorrepresentación" (721), y más adelante lo reputó, como al tiempo, gonce, sobre el cual "gira el pensamiento". Por lo que tienen de hechos de conciencia, tiempo y espacio actúan en ésta como fuerzas ligadas a las cosas que les confieren realidad, o al menos tangibilidad. Quizá nadie ha sabido expresar este hecho con tanta belleza y tanto empuje como Jorge Guillén que en un poema muy conocido habla del "espacio airoso, / henchido de presencia" en quien descubre vigor y ligereza juvenil —"alacridad de mozo"—; por la plenitud de vida que le infunde la comunicación con él, comienza a cantar.

El espacio tiene virtualidad en sí, y el vacío (o, mejor, seudovacío) puede transformarse en una fuerza y desempeñar la función en que Machado acaso pensaba al escribir la frase citada. La creación del vacío será en la lírica, como lo es en algunas pinturas de

---

[2] En "Fanales de Antonio Machado" dice Dámaso Alonso: "en él la fijación de la intuición vivida (que es su concepto de lo temporal poemático) se logra por medio de una imagen espacial". *Cuatro poetas españoles*, Gredos, Madrid, 1962, pág. 174.

[3] Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. I, pág. 311.

Chirico, un modo de realzar la presencia de lo que sin estar en el cuadro lo colma con su ausencia. Por esa creación no sólo se revelan limitaciones de la expresión o imposibilidades de la palabra, sino que se constituye una atmósfera, según logró Chirico mismo. En el siglo de las aglomeraciones, una calle intransitada, una ciudad sin nadie tal vez sirva como metáfora adecuada para expresar la situación y el sentimiento del hombre moderno.

Además, cuando el vacío aparece en el poema por cálculo y no por penuria desempeña en la composición una función precisa y tiene en sí mismo valor y sentido; puede servir para relacionar y aproximar a las figuras, o a la figura y al autor: rodeada de sí misma destacará nítida la imagen, que tenderá a dilatarse y a desbordar sus límites naturales, desplazando más espacio del que inicialmente parecía corresponderle. En poesía —recuérdese— el vacío no es irrespirable; de todas partes le llegan brisas y fragancias: de la tradición y el mito, de la retórica y el equilibrio —o el desequilibrio— verbal, del tiempo que se insinúa bajo la quietud del hueco, del movimiento en que tal vez tiende a convertirse.

El espacio dinámico, hecho ya movimiento puro, lo he visto en un cuadro de Toulouse Lautrec exhibido en el Instituto de arte, de Chicago. Se titula algo así como "Bailarinas" y representa una línea de muchachas bailando. Las figuras situadas en la parte baja del cuadro ocupan el primer plano y son de mayor tamaño que las otras, ascendentes en progresiva disminución hasta casi perderse, diluirse en el ángulo superior, a la derecha. Toulouse Lautrec no quiso pintar las muchachas bailando, sino el baile mismo, y el movimiento de la danza llena el espacio del cuadro; es el cuadro.

El espacio lírico es más vasto y más reducido que el natural: le supera en amplitud porque en él caben, junto a lo tangible, proyecciones de la imaginación y figuras de la memoria: sus limitaciones provienen de que en cada momento, en cada poema se restringe necesariamente a una intuición que es en sí limitada (en extensión, si no en profundidad). Así, el escenario real, que puede ser la escalera por donde lentamente sube el poeta maduro o el

campo de Baeza donde Antonio pasea, se ensancha para que en él quepan simultáneamente la sombra del joven que fue o el espectro de Leonor caminando por tierras de Soria.

Y la aparición de las figuras, aunque ampliando el espacio en profundidad, de algún modo lo achica, pues esas figuras son el punto sobre el cual se concentra la atención, dejando fuera de foco lo demás. La atmósfera del espacio poético es sustancialmente más densa porque la mente lo carga con las imágenes de la rememoración, pero cuantitativamente es menos rica. La concentración de múltiples sensaciones en un punto, hace sentir que en él cabe el universo (y a algo así alude Juan Ramón Jiménez cuando afirma que en una rosa están todas las rosas); el sentir ese punto cruzado, al menos potencialmente, por infinitos caminos, produce una impresión de totalidad que se sobrepone y borra a la reducción del panorama reflejado en el visor.

En el mundo, los objetos tienen estabilidad y consistencia; en el poema también, pero de algún modo pueden variar de situación y de proporciones, dependiendo por un lado de los afectos y por otro de las incertidumbres de la memoria. El poema los fija en la palabra y da de ellos una versión válida y permanente; los elementos reales o imaginados, cuando se convierten en objetos poéticos adquieren valor y sustantividad absolutos, propios, pero todavía conservan una cierta fluidez, derivada de la natural ambigüedad de la palabra poética.

El espacio de la poesía machadiana incluye lo exterior en árbol y flor, ave y pantera, roca y ciudad, y, a través de todo, al hombre en su vivir fantasmagórico. También el tiempo es inclusivo y vario, lento o acelerado: amanecer y crepúsculo, noche y mediodía, sol y luna, las estaciones sucediéndose y llevando en su suceder al hombre hacia la muerte y hacia la nada. La experiencia y la poesía quedan así enmarcadas en un estar y en un ser que les dan consistencia. Lo que la poesía de Machado es, depende de la creación del espacio y el tiempo que la caracterizan.

Si al espacio lírico le he llamado mágico es, entre otras razones, por la calidad de las imágenes que lo pueblan. ¿De qué están

tejidas? No son insólitas en la forma, sino en la sustancia: a primera vista las reconocemos y cuanto más nos acercamos, más seguros estamos de la semejanza con algo o alguien conocido. Sí; este parque, aquella plaza, el vagabundo en la noche, la noria en el campo, los montes de violeta, los chopos del río..., son fácilmente identificables, más aún: próximos, familiares. Pero cuando intentamos establecer con ellos una relación entrañable, cuando queremos cogerlos, huyen, se nos escapan. Familiares, pero esquivos, por dos razones. La primera, que sólo mencionaré de pasada, es su función simbólica: el parque, la plaza, la noria, el árbol..., muy a menudo están en el poema como símbolos de otra cosa. La segunda, es el peculiar espacio en que existen.

ESPACIO-ESPEJO

Este espacio es el espejo. El mundo lírico machadiano quiere presentarse como reflejo en un espejo de la realidad autónoma que es el poema [4]. De ahí la dualidad: figuras y cosas son reconocibles, pero inaprehensibles. Son inmediatas, están al alcance de la mano, pero es imposible capturarlas. Si la silla pintada, ni aun en Velázquez servirá para sentarse, la Guiomar del tiempo clausurado en el poema no se dejará abrazar. Pudimos pensar que se trataba de sombras, pero con una característica contradictoria, pues irradian luz y tienen halo. El ámbito del espejo, según Machado lo utiliza, no es deformante (pues no se trata de los espejos cóncavos del esperpento), aunque en algún caso puede dar la impresión de que los objetos están en él levemente embellecidos y, en consecuencia, alterados.

---

[4] La importancia del espejo en la obra de Antonio Machado ha sido observada hace mucho. Juan Ramón Jiménez fue —creo— el primero en destacarla, al comentar, en 1903, el libro *Soledades*. El estudio más completo es el de Concha Zardoya: "El cristal y el espejo en la poesía de Machado", incluido en *Poesía española contemporánea,* Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.

Una de las razones de que el espejo como espacio se ajuste bien a las intuiciones de Machado es que para éste el universo tenía una textura ilusoria que el cristal manifestaba con verdad. Las ilusiones que parecen realidad y las realidades ilusorias se suceden, o coinciden en el espejo y éste las iguala, unificando su sustancia.

Conviene mirar un momento lo que hay en el espacio de la poesía machadesca y escuchar también, pues está lleno de rumores delicados: susurros apenas tejidos por palabras, ecos que devuelven atenuados los sones iniciales; diluidos y debilitados como reflejos de un ruido o de un diálogo que se oyó en otra parte, suenan en el oído del lector gracias a una armonía verbal lograda por medios muy sencillos, y ayudan a crear la atmósfera del poema. Las sensaciones auditivas son en general *finas, matizadas: fluir* lento, siempre lento del río —"fluyen dormitando" las aguas— *que atraviesa el paisaje. El son del agua* —en río o en fuente— se acompasa al estado de ánimo del poeta, y unas veces es risa, llanto otras, sollozo algunas.

La brisa sopla aquí mansa, sin violencia. Apaciguado el huracán romántico, zumba el viento alguna vez, pero más a menudo canta y arrulla (como el mar) y, por supuesto, como las palomas, en los árboles de otoño, que son liras pulsadas por su mano inmensa, y, más ambigua y hermosamente, en el corazón —"arpa al viento / que tañe el viento"—. Arpas, liras, cítaras, laúdes, pífanos..., sonando lejos, "liviano son", a la altura de la nostalgia, sugerida por la mención de instrumentos en desuso y por otros delgados recursos estilísticos. Si un piano suena, será al contacto de una mano soñadora, en el vacío de una plaza provinciana, y para destacar esa oquedad.

Pájaros insólitos, no por la especie sino por cómo están en el poema, silban burlones en el árbol sonoro, mientras dorados enjambres labran la miel del sueño, sin casi ser oídos. Una canción distante; una voz oída en sueños, y por encima, o por debajo de ellas, sin cesar manando e impregnándolo todo, el gran silencio, el maravilloso silencio de que habló Azorín hace muchos años.

Sí; la sensación sugerida por la atmósfera de este espacio machadiano, una sensación no ciertamente inexpresable, pero tampoco fácil de comunicar en lenguaje crítico, es la producida por ese denso silencio que parece anegarlo todo. Silencio y soledad por doquier: silenciosas las veredas del jardín (37); en sombra y en silencio los parques viejos, soñando en su calma mineral las rocas. Hasta el Amor, escrito así, con mayúscula, "sueña mudo" (78) en esos recintos. Silencio necesario, soledad necesaria para escuchar las "sílabas preciosas" dictadas por la musa. Se apagan los sonidos, cesa el movimiento, y en esa quietud callada el oído interior capta palabras que de otra manera serían inaudibles.

El espacio-espejo aparece y funciona en la poesía de Machado con diferentes formas. Los espejos son reales, metafóricos o simbólicos. Entre los primeros se sirve el poeta del espejo-espejo, de los cristales —en ventana, mirador, fanal...—, de los ojos, y del agua, quieta o fluyente. Entre los metafóricos, utiliza espejos del crepúsculo, del cielo, de la pared... Simbólicos son los de la memoria, el sueño, el alma, el corazón (presentados también metafóricamente). Hay en esta lírica imágenes de espejos que reflejan el ayer, mientras otras evocan espejos que reflejan en lo actual lo pasado: la cosa o la figura contemplada funciona como espejo en donde vemos otras ahora ausentes.

El espacio machadesco declaró pronto su condición refleja. En un poema temprano, dedicado al libro *Ninfeas,* de Juan Ramón Jiménez, y fechado en junio de 1901, hay un verso característico: "mágicos lagos en tristes jardines". Referido al libro juanramoniano, el poema es como reflejo del libro mismo y puede considerarse expresión de una realidad lírica compartida. Los lagos, estanques, fuentes, ríos del modernismo fluyen en la obra de Juan Ramón como en la de Machado. El agua es espejo donde hombre y mundo se hallan copiados, duplicados —movibles, borrosos cuando la brisa sopla, cuando una mano se hunde y agita la corriente—, y concurre con el espejo propiamente dicho, y con los de otro tipo, a constituir el ámbito peculiar de esta poesía. Unamuno decía que "el agua es, en efecto, la conciencia del paisaje", donde árboles, flores, ro-

cas "se reduplican, adquieren auto-reflexión" [5]. Es en el estanque y no en el campo donde "verdea... el esplendor del haya" ("La tarde en el jardín", 38) y aun si la luna brilla en el firmamento, el azul celeste es como mar terso donde la luz vibra. La naturaleza, las cosas, los seres destellan en ese espacio luminoso; están a la vez en la realidad del mundo natural y de otra manera, recreados, en el espejo, duplicando y ensanchando el espacio lírico:

> 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. (26)

Las imágenes se duplican, y es en el ámbito del movible espejo donde el poeta inscribe su reflexión. El lírico "alfanje" de luz cortando el crepúsculo tiene análoga consistencia, a la vez real e inmaterial, que su reflejo en el agua, estableciéndose por tal analogía un paralelismo entre la zona natural del espacio y la refleja. En este poema ("El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir"), un hombre contempla el río y lo escucha, asociando a las sensaciones visuales las auditivas, pues mientras quiere arrojar al agua una rama florida, como homenaje a la amada, oye su voz en la corriente. En lo espacial se inserta la inesquivable temporalidad: el espejo manso fluye y pasa sin dejar de ser lo que es y como es. En cuanto pasa y corre —o, metafóricamente, "sueña"— el río es la imagen tradicional del tiempo humano, del tiempo que nos lleva ("nuestras vidas son los ríos...") en inexorable curso hacia la muerte. Y una de las razones de que en la poesía machadiana las cosas tengan tanto vigor y parezcan tan profundas es su incesante aptitud para reflejar momentos y sentimientos.

El espacio espejeante, no por brillante deja de ser misterioso. Cristal se opone a sombra en un poema ("Cenit", 33), pero no sin

---

[5] Miguel de Unamuno, *Obras completas,* edición Vergara-Aguado, Vol. I, pág. 580.

enigma: "enigma de cristal". Así ha de ser, pues este ámbito aparece colmado de misterio, todo él un ir y venir de luces y sombras, de resplandores y oscuridades igualmente extraños y secretos. De ahí su magia: el jardín tiene "sombra de misterio" ("La tarde en el jardín"), como el alma congoja "de misteriosa marcha"; "misterio" la luna bella (en "Nocturno", 38), y la sensación experimentada en el atardecer estival ("Crepúsculo", 34) "ritmo misterioso". La palabra misterio emerge una y otra vez, porque sirve a Machado como metáfora para designar la sustancia de la poesía.

Flotan en su lírica vagas nieblas, brumas, ecos, suspiros cristalizados en el poema gracias a la relación del poeta con quien es capaz de estimular esa condensación: la soledad. En el poema "Crepúsculo" soledad y musa se identifican, declarándose la misión reveladora que les incumbe. Años después, en el soneto IV de "Los sueños dialogados" (286), reaparece el tema, declarándose de nuevo el papel revelador de la musa, pero desplazando el acento a lo en verdad portentoso: el misterio mismo de la creación poética, la transformación en palabras de esa potencialidad que llamamos intuición y de la cual decimos que aparece envuelta en niebla o bruma para subrayar su carácter difuso y esquivo, que tan difícil hace su captura.

Espejos simbólicos

El espacio lírico se ensancha decisivamente cuando incluye imágenes captadas por los espejos interiores: espejos simbólicos del corazón, del alma, de la memoria. En ese espacio de dentro, esencialmente misterioso (aún más que el de los mágicos lagos), vibran resonancias extrañas, singulares, apacibles delirios que sin destruir lo actual parecen desvanecerlo, sumergiéndolo en oleadas del ayer. Por los espejos interiores desfila el tiempo: el sueño o la simple rememoración soñadora traen el aliento de lo pasado, pero embellecido, "otro".

Cuando el espacio abarca el dominio de los sueños, campos y jardines, objetos y seres vivos lucen de otra manera. Los jardines

soñados son y no son los del recuerdo; aun siéndolo, el soporte real importa poco. La visión desde y hacia dentro es una elaboración imaginaria en que la fidelidad a lo rememorado carece de significación poética. Puede tenerla psicológica, e importar a quien se interese en el análisis de los estados de ánimo del poeta, pero esa sería otra historia.

En los versos que hacia 1907 escribió Machado para un libro de Gregorio Martínez Sierra (70), hay varias alusiones al espacio poético dilatado en el corazón y en el sueño —¡tan semejantes cuando del sueño de soñar se trata!—. En el corazón se enciende una luz de verdad, y esa luz es tan intensa que si el poeta mira hacia fuera, el cielo alto, piensa que "miles de blancas estrellas" allí lucientes, están ardiendo en el corazón: la luz interior es reflejo de las de afuera, duplicación de ellas, y si éstas se enturbian, parece velarse y apagarse. En sueños oyó "el acento de una palabra divina" y descubrió que en el inmenso recinto caben arenales desiertos junto a jardines "encantados":

> Y el demonio de los sueños abrió el jardín encantado
> del ayer. ¡Cuán bello era!
> ¡Qué hermosamente el pasado
> fingía la primavera...

Tal es el ayer rememorado, visto desde el hoy; entre uno y otro el galopar del tiempo trae, tras el encanto, el desengaño. En los poemas del espacio soñado la melancolía desborda, pero pervive paralelamente la ilusión. El sueño (como hace ver un poema muy conocido) pone manantial, colmena y lumbre en el corazón, y la posibilidad de un Dios que la razón no puede aceptar. La vastedad del espacio lírico es tal que en él cabe hasta el Dios negado por la razón.

Y no siempre corazón y sueño se identifican. Puede aquél negarse al sueño de soñar y buscar el de dormir; puede, mientras lo busca o lo espera, escuchar en la tensa vigilia del insomnio. ¿Y escuchar, qué? Lo musitado por las voces de la noche en un mundo

donde nadie responde; en un mundo donde la realidad última parece ser la nada y "el resto" sombras, soledad y silencio.

En la "Introducción" a "Galerías" (103), sueño-espejo, galerías-memoria, poesía-misterio son equiparados. Poema clave, revelador de que este espacio, en lo referente al alma, no es tan claro como algunos comentaristas pretenden. Dejémosle hablar:

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.
.....
El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.
.....

La significación de las intuiciones machadianas respecto al espacio es aquí clara. Los sueños funcionan como espejo revelador de la verdad: verdad "divina" es la poesía germinante en ellos. Al espejo simbólico se le califica de modo adecuado para expresar la profundidad del ámbito que refleja. La referencia al misterio y a la lejanía reitera la sensación de distancia, es decir, la hondura en que el poeta percibe las figuras del poema. El espacio es fácilmente identificable: onírico, desde luego, y del alma, aquí emergente con tres funciones netamente sugeridas: a la vez creadora del mundo lírico, habitante en él y ámbito donde la creación acontece. No hay contradicción, porque hablamos de poesía y en ella la complejidad y la ambigüedad son naturales; no hay que escoger lo uno "o" lo otro, sino aceptar lo uno "y" lo otro, agregando tantas "y" como el poeta fuere capaz de insertar en el verso.

ESPACIO-GALERÍA-LABERINTO

La imagen cambia sin perder sustancia: el espejo se hace galería. Pero ese espejo que se prolonga en profundidad, alargándose hacia el misterio, hacia un fondo donde entre brumas brilla la luz de la poesía, no necesita metamorfosearse para ser visto como galería. En otro poema leemos: "desde el umbral de un sueño me llamaron". Y cuando, traspasando ese umbral, la figura entra en lo onírico, avanza "por una larga, escueta galería". Caminar por las galerías machadescas es "caminar en sueños" (118), y lo más valioso de la memoria no es que sirva para revivir circunstancias de lo pasado en que el hombre fue haciéndose según es, sino una aptitud especialísima: "el don preclaro de evocar los sueños" (119), la túnica inconsútil con que se viste el alma, etérea e invisible, para adquirir consistencia a través de la forma que le da lo soñado. En el sueño puede el alma reconocerse como el anhelo y la potencialidad que es. En el fondo del alma-espejo-galería-sueño (y el círculo se cierra, pero dejando lugar para nuevas metáforas, como la del laberinto) el poeta mira, busca en los "ojos de diamante" (ya men-

cionados) figuras que descubiertas por el alma se harán sol-miel-poesía.

Las galerías por donde el espacio natural se transforma en simbólico sirven de enlace entre lo cotidiano y lo trascendente. Vivir es recorrer galerías interminables y recorriéndolas sentir que nuestros pasos llevan a la luz y a la sombra, ascensos y descensos por una realidad que se presenta como un sueño, por un acontecer con remansos de calma. Estar fuera y estar dentro son situaciones equivalentes porque lo exterior y lo interior se funden en el espacio único de una atmósfera donde todas las cosas tienen la misma autenticidad, idéntica vibración.

Que esos caminos del alma desemboquen alguna vez en el laberinto, o, mejor dicho, se entrecrucen y compliquen constituyendo un laberinto, es perfectamente explicable. No hay, creo yo, mejor imagen para expresar la sensación de futilidad causada por el estéril ir y venir a través de galerías que no parecen conducir a ninguna parte, ni tener salida. En los poemas de Machado hay referencias al laberinto del vivir —o al laberinto del soñar—, y en alguno de la última época el amor es laberinto en donde el amante se "encuentra perdido" (304), oxymoron o asociación de contrarios que sugiere cómo en el extravío, en el enajenamiento erótico quien ama se "encuentra" —se reconoce. De un laberinto se desemboca en otro: por el que debiera conducir hasta la amada se llega al del amor mismo.

Ya en cierta composición de *Soledades* (81) el diálogo entre el poeta y la noche concluye con unas líneas reveladoras de cómo ésta lo veía:

> Yo te busqué en tu sueño
> y allí te vi vagando en un borroso
> laberinto de espejos.

Laberinto donde hallaremos, treinta años más tarde, al narrador de una obrita unamuniana (*La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*), perdiéndose en la multitud de imágenes que le devuelven los espejos de que están forradas las paredes del mo-

derno laberinto: el café. Laberinto que, en los versos de Machado, constituye el penúltimo nivel de los que integran el espacio poético. Sueño, vagar, borroso, laberinto, espejos... Estas son, enumeradas en densa recapitulación, las palabras clave, útiles para hacer ver la intuición desencadenante del poema.

El espacio machadiano se muestra cabalmente en el ámbito del poema-espejo, del poema donde cuajaron sueños en palabras; el punto de partida son los versos donde el poeta encuentra las que guardan la huella de sus intuiciones y le devuelven al clima espiritual en que éstas surgieron. Cuando quiere expresar la maravilla de la creación poética, otra vez alma-sueño se funden, y la metáfora sugiere que la iluminación acontece en el recinto onírico:

> Tal vez la mano, en sueños,
> del sembrador de estrellas,
> hizo sonar la música olvidada... (119)

Y en sueños vaga el poeta, desde los campos de Baeza, por los de Soria, contemplando los álamos y el río, llevado por Leonor (que es a la vez el amor y la poesía, o el amor que engendra la poesía) hacia "montes azules", que bien pudieran ser los de la eternidad. La muerte se anula en el espacio creado por el alma-sueño-poesía, y por eso puede Antonio seguir allí el diálogo con la esposa y grabarlo en sílabas de niebla. Tentativa admirable de redimir el mundo por la poesía, trasmutando en palabras las luces y sombras de la intuición.

Espacios del tiempo

La memoria es el espacio donde se vive el sueño de lo pasado. En algunos poemas escritos en Baeza se describe Machado "soñando" o "en sueños", trayendo el ayer al hoy mediante el sencillo recurso de contar el sueño en presente, como algo que estuviera aconteciendo en el momento de contarlo. El poeta se des-

plaza a lo pasado sin esfuerzo, sin salir del ámbito, recuerdo o sueño, en que está. En la esfera creativa todo es actual. Admitimos el diálogo con Leonor —muerta mucho antes— como si sucediera ante nosotros, y oímos las palabras en este instante: "no ves, Leonor, los álamos... / Mira el Moncayo... dame tu mano...". Y con naturalidad pasamos, con el poeta, de la realidad al ensueño y luego del espacio-memoria al campo andaluz por donde Antonio camina "triste, cansado, pensativo y viejo" (176).

La invención del espacio múltiple permite esas súbitas transiciones de una zona a otra, entre circuitos abiertos y comunicantes. En un poema de Juan Ramón Jiménez ("Lo que sigue", en *La estación total*) de la tarde se pasa a la eternidad, naturalísimamente, como si lo eterno fuese, no más, continuación de lo terreno. Espacio unificado y radiante, purificado por la armonía que el poeta y el poema expresan, traduciéndola en palabras. En Machado, sin cesar se funden sueño y sensación, haciendo ver que son una y la misma cosa, como en aquel romancillo admirable donde Antonio aparece llevado por la mano querida:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
.....
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!... (177)

El tiempo atraviesa el espacio: el sueño lleva al soñador por un ámbito no delimitado con las precisiones habituales (la curva de ballesta del Duero, los álamos marcados a orillas del río, el Moncayo a lo lejos...), sino apenas evocado con unos pocos toques

impresionistas: en el campo coloreado sin estridencia (las tonalidades son blancas, verdes, azules), una "mañana serena", el sueño vive y el amor se hace sensible en roce y voz, que no sólo parecen verdaderas: en el poema, lo son.

Un ejemplo en que se invierten los términos habituales de la relación tiempo-espacio se encuentra en el *Cancionero apócrifo*. Según vimos, casi siempre el tiempo se inserta en el espacio, el suceder en el escenario; excepcionalmente se sugiere lo contrario: lo espacial (como en poemas del Juan Ramón último) surge en lo temporal, expresado en el caso a que me refiero mediante una acción referida a dos niveles de significación: el literal y el simbólico. En el primer nivel el poeta sueña que su "cuerpo juvenil" "subía / de tres en tres peldaños la escalera"; en el plano simbólico, esa escalera es la del Tiempo (así, con mayúscula) y va remontándola hacia la plenitud de la nada.

En ambos estratos lo espacial se presenta en formas ya estudiadas: acuario y espejo. El tiempo se baña en "agria luz" cuando reflejos de la juventud alteran el "hondo espejo". Al final del poema (328) el espacio espejeante se traduce de una sensación visual a una auditiva: "Montes de piedra dura / —eco y eco— mi voz han repetido"; los ecos son el equivalente sonoro del reflejo, y una duplicación análoga a la que éste produce, pues si no devuelven la imagen sí devuelven la voz en el espacio natural en que figuras o sonidos se proyectan.

No es frecuente encontrar el espacio en el tiempo (aunque Juan Ramón titulara "Por los espacios del tiempo" uno de sus más extraordinarios poemas). La intención de Machado al crear el que creó y al fundirlo indisolublemente con el tiempo, exigía la temporalización del espacio, y no al revés; por eso, la presentación del espacio con el tiempo dentro, alentando en él, sucediendo y sucediéndose en él, es una constante de esta poesía, sostenida por tan vigorosa resistencia al vacío. En un poemita de "Los complementarios", tarde conocido y poco comentado, se halla una versión diferente del espejo humanizado en los cristales de la mirada. Un hombre, un gigante, medita a orillas del mar. Lo que ocurre —lo

que pasa en el ámbito marino— se ve indirectamente, reflejado en los ojos-espejos:

> En el fondo de sus ojos
> las naves huyendo están,
> entre delfines de bruma,
> sobre el bermejo del mar. (730)

Mar rojizo del crepúsculo, peces, navíos "huyendo" (forma acelerada del pasar) en el espejo inmóvil, cuya pasividad se registra diciendo que el meditabundo "no ve ni el mar ni el cielo": solamente su pensar. Tiempo, pues, no clausurado, sino fluyendo en el espacio, que aquí resulta extrañamente inmune al acontecer. Pero en general, no ocurre así: el tiempo del pasado, el revivido en el espejo de la memoria aparecerá vinculado al cristal que lo refleja en imágenes cambiantes, de gran variedad.

VARIACIÓN FINAL: ESPACIO-INFINITO

Todo, todo lo recogerá el vasto espacio, incluso lo que ni es, ni está. ¿Qué milagro es éste? El tiempo de la "tarde yerta" revivirá, y, más sorprendentemente, la ausencia misma se copiará en el espejo, que puede ser ("Canciones a Guiomar", 339) agua dormida o crepúsculo o, más singularmente, amor. Tiempo volador en el espacio claro de lo natural ("¿De monte en monte... / la alborada..."); tiempo psicológico (de lo sentido, ¿ayer?), en el espacio de los "espejos turbios" de la pasión.

Calisto (¡oh manes de Azorín!, más que de Rojas) está en el jardín contemplando una vez más las nubes. En el espacio lírico las nubes pueden ser olas y como ellas imágenes de incesante cambio en la permanencia, del movimiento y del existir. El tiempo va y viene en el espacio:

> ¡Y este hoy que mira a ayer; y este mañana
> que nacerá tan viejo!

¡Y esta esperanza vana
de romper el encanto del espejo! (219)

Hoy-ayer-mañana sucediéndose encadenados, reflejos irreales de una continuidad sin principio ni fin captados en la magia del espacio-jardín, tan múltiple que potencialmente puede incluirlo todo. El parque viejo del simbolismo se convirtió en el de cipreses y rosales donde el doncel enamorado —o tal vez el profesor maduro— reflexiona sobre el mundo y la vida.

Temporalizar el poema, dijo reiteradamente don Antonio, es indispensable, y espacializarlo también, concluiremos ahora, por dos razones: dar al objeto poético su genuina consistencia y hacer que en la creación el poeta sea y se sienta conforme se desea: libre. En la tercera de las "Canciones a Guiomar" (341) ese anhelo se expresa con vigor, y se expresa unívocamente, remontándose a las cumbres más altas de la poesía, donde el aire de la belleza es tan puro que no podría serlo más sin hacerse irrespirable. El poeta —recordémoslo— ha soñado a Guiomar en un jardín alto, pero intemporal: "jardín de un tiempo cerrado / con verjas de hierro frío"; encantado, sin duda, pues (como el de Calisto, aunque en otra forma) es el eterno huerto del amor. A la distancia, desde lejos, Guiomar resulta más cercana y más presente. Su presencia llena el poema en que, si no me equivoco, culmina la expresión espacio-temporal de la poesía machadiana.

Otra vez, resumiendo y superando versiones anteriores, el espacio con el tiempo dentro: Antonio y Guiomar diluyéndose e identificándose con el espacio según el tiempo va "fatigándose". Imágenes del pasar y del correr se enlazan:

Conmigo vienes, Guiomar:
nos sorbe la serranía.
De encinar en encinar
se va fatigando el día.
El tren devora y devora
día y riel. La retama
pasa en sombra; se desdora
el oro del Guadarrama.

El tren, símbolo del tiempo consumiéndose, devorándose, atraviesa el espacio mineral: "el tren se esconde y resuena dentro de un monte gigante". El giro del verso es tan transparente como lo que dice: el tren resuena "dentro" del monte. Y al otro lado del espacio material se abre el inacabable, pensable y no palpable, del infinito: "Tras los montes... / ya es la mar y el infinito". Ese infinito es, nada menos, el ámbito donde los amantes vivirán "libres", para siempre. Con libertad que es tanto situación como esencia: "libres somos", y no sólo "estamos". Por el espacio infinito, inaccesible, inalcanzable, vuela el amor soberano; para éste lo creó el poeta, y la atmósfera que lo hace respirable había de ser, como lo es, la de la libertad pura.

VI. TIEMPO

TEMPORALIDAD [1]

El poeta escribe desde lo variable: situaciones y estados de ánimo estimulan sentimientos e intuiciones que pueden ser contradictorios. ¿Por qué no? Dejémosle sentir y expresar libremente las alternativas de la pasión y la confidencia; ser platónico y sensual;

---

[1] Los textos que más a fondo tratan el tema del tiempo en Machado se encuentran en: Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado,* Ediciones Guadarrama, Madrid, 1959, y Eugenio Frutos, "El primer Bergson en Antonio Machado", *Revista de Filosofía,* Tomo XIX, núms. 73-74, Madrid, 1960. Este ensayo denso y extenso —ocupa las páginas 117-168 del volumen citado— es una exposición filosófica del asunto. Pueden consultarse el capítulo primero del libro de Segundo Serrano Poncela, *Antonio Machado. Su mundo y su obra,* Losada, Buenos Aires, 1954; el tercero, "Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía", de la obra de Juan López Morillas, *Intelectuales y espirituales,* Revista de Occidente, Madrid, 1961; el primero, "El tema del tiempo", de la de Ramón de Zubiría, *La poesía de Antonio Machado,* Gredos, Madrid, 1955; el artículo de Richard Predmore: "El tiempo en la poesía de Antonio Machado", PMLA, vol. LXIII, New York, 1948; el de Carlos Clavería "Notas sobre la poética de Antonio Machado", en *Cinco estudios de literatura española moderna,* Universidad, Salamanca, 1943, y el libro de Norma Louise Hutman: *Machado: A Dialogue with Time,* University of New Mexico, Albuquerque, 1969.

vivir de esperanzas y en la desesperanza; negar el misterio y sentirlo; estar fuera del tiempo y sumergido en él... La intuición lo aprehende todo, pasando con cabal indiferencia del sí al no y al qué sé yo. El sentimiento del tiempo es en Machado corriente caudalosa; muchas cosas se reflejan en ella y sería irrisorio empeño tratar de reducirlas a sistema.

Por el infinito comunica el espacio con el tiempo. Uno y otro se prolongan mutuamente, y esas prolongaciones les enriquecen. Se convierte el tiempo en la cuarta dimensión inabarcable, insondable acaso. La temporalidad estricta es otra cosa, limitada, asequible —hasta cierto punto— al cronómetro. Juan López Morillas se refiere a ella como "tiempo contado o medido (...), no tiempo que se ha transformado en espacio, sino tiempo que ha sido tratado como espacio" [2]. En cualquier caso es difícil pensar el uno sin el otro: el instante puro, aislado en el vacío, o el espacio hueco, sin una duración que le dé sentido. No lo tendría centrar el esfuerzo mental en torno a abstracciones poco incitantes para la imaginación artística. El espejo postula figuras y las figuras vida y movimiento que sólo en el tiempo pueden acontecer (aunque desde la inmovilidad sean, quizá, más accesibles, según veremos más adelante).

El análisis realizado en el capítulo anterior mostró cómo espacio y tiempo aparecían en la poesía machadesca ligados, imbricados. El primero absorbe al segundo en su vastedad inmensa y éste le corresponde impregnándolo. Espacio colmado de tiempo y tiempo espacializado en donde se instalará el poeta. Desde las primeras composiciones hasta las finales, el tiempo le obsesiona: su curso hace y deshace el ser y su esquiva sustancia (el momento, los momentos) le constituye. La última línea, acaso la única escrita por Machado en el destierro, es una evocación de los días más remotos: "estos días azules y este sol de la infancia", días y sol de Collioure que para el triste viejo herido de muerte se identificaban con los de Sevilla; en ellos se fundaban, si no se

---

[2] Obra citada, pág. 85.

fundían, precisamente porque el tiempo —la existencia vivida— los separaba.

Este verso suelto es el de la nostalgia por el pasado irrecuperable y a la vez testimonio de la persistencia del ayer en la memoria: tal día y tal sol son aquéllos, los inolvidables del alma niña. La naturaleza repite sin fatiga sus crepúsculos: lo que los distingue es el temple del contemplador; la memoria los une y la cercanía de la nada, inicial en Sevilla, final en Collioure, lejos de exacerbar la angustia tiende a calmarla situando al hombre en un espacio-tiempo invulnerable al fluir de las horas y que por esa razón parece domiciliarle en la eternidad.

El instante en que el ayer reaparece, bajo otras imágenes, en otra forma, y sin perder las del presente, puede producir un espejismo, haciendo ver que la duración se detuvo y que, como Unamuno quería, la momentaneidad se ha eternizado. Pero la conciencia de la temporalidad de la existencia nunca abandonó a Machado. De los hombres del siglo XIX decía Mairena (400) que tenían "una vocación a la temporalidad, que no es propia de todos los tiempos" y para demostrarlo recordaba que en esa época la música y la poesía lírica, "artes temporales por excelencia", fueron exaltadas por encima de las artes plásticas, en las cuales, por cierto, no mucho antes predominaban tendencias temporalizadas, como el impresionismo.

En consecuencia, la poesía debiera ser "palabra en el tiempo". Nada menos. Se citan a menudo los versillos de *Nuevas canciones* donde la afirmación resalta sin atenuantes, y no puedo excusarme de copiarlos antes de comentarlos:

> Ni mármol duro ni eterno,
> ni música ni pintura,
> sino palabra en el tiempo.

La condenación del mármol la entendemos sin dificultades: rechaza la pretensión parnasiana a la forma fría y rigurosa, no el verso en que aspira a cristalizar un hallazgo verbal memorable. Apenas abiertas las obras de Machado, por un lado y otro escapan

líneas, estrofas de este tipo: "Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo / cruzaba solitario el puro azul del cielo" (126), con resonancia rubendariana a veces. ¿Hechas para durar? No lo dudo: tienen aire de verdad acuñada con plena convicción. Eterno, eternidad son palabras arrogantes y se comprende la resistencia a emplearlas. Al marcar con ellas sus tentativas el hombre pierde la conciencia de sus limitaciones. Mairena, *otro* del poeta, ciertamente no la perdió, pues recomendaba y practicaba el orgullo, pero modesto.

La negación de la música sorprende en quien para elogiar a Juan Ramón Jiménez le decía: "tiene usted la flauta de Verlaine"; en quien destacó en la poesía de Rubén Darío el encanto de una música lograda por la gracia del ritmo y la armonía verbal, fundidas en melodía preciosa, llena de incitaciones. Y aún oímos en el segundo verso del poemita un cuarto no: un cuarto "ni", para la pintura, referido, creo yo, al engaño a los ojos, al deseo de simular por medio de la alharaca verbal un colorido que Machado prefería dejar a cargo de los profesionales. Estas repulsas desembocan en la declaración explícita de lo que poetizar será: crear imágenes por medio de la palabra. La palabra "desnuda", en apariencia un poco gris, pero cargada de alusiones y referencias, significante en varios niveles, utilizando su misma opacidad creará las figuras y les dará movilidad, haciéndolas capaces de integrarse y desintegrarse muy libremente en el espacio lírico, buscando una forma flexible, cambiante, una forma que no sea una prisión.

Ese imposible (en términos lógicos) lo consiguió Machado en su dicción y tal es el alcance de su tendencia a la temporalidad. Cada intuición desencadena una corriente de imágenes imposible de detener sin destruir la incesante sucesión, lo permanente en el cambio, el contenido esencial de esa sucesión, perceptible en el sentido que las palabras tienen cuando expresan las variaciones de la sustancia:

> Canto y cuento es la poesía.
> Se canta una viva historia,
> contando su melodía. (286)

Contando se canta, pero a condición de contar la melodía (es decir, de volver, dando un rodeo, a lo en apariencia impugnado), de concretarse en algo semejante a lo llamado por Unamuno "música de la letra". Con una diferencia: Unamuno partía de la palabra para encontrar "la música" en la reverberación interior de la palabra misma: "Hecha corazón la lengua / se puso sola a cantar" [3]; Machado partía de la historia, y del cuento "olvidado" extraía la canción: "borrada la historia, / contaba la pena". Excelente ejemplo de cómo lo conseguía puede verse en el romancillo temprano (de *Soledades*, 81): "Abril florecía / frente a mi ventana", narración tierna y sentimental, en la que refiere la muerte de dos hermanas, sin precisamente contarla. El poema presenta a las muchachas trabajando; luego a una y a la abandonada labor de la otra; por último, la estancia vacía y el espacio —no falta un espejo en la sala— vacío también. El cuento es la crónica de dos vidas becquerianamente tronchadas; la melodía, la del tiempo indiferente: los días siguen pasando sin ser afectados por los acontecimientos. El tiempo insensible, monótono, invariable, se constituye en protagonista del poema, con la muerte al fondo.

Estos versos, transidos por la angustia del tiempo, que implica una toma de conciencia de la muerte y en última instancia de la nada, son respuesta a una pregunta de Mairena, o más bien causa de que se pregunte: "¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, para dispararlas una tras otra?" (373). La leve anécdota entretejida en el poemita citado es soporte para expresar esa angustia, que manifestada en abstracto perdería fuerza emotiva, posibilidad de conmovernos y arrastrarnos, aunque no, tal vez, de convencernos.

Si la poesía ha de ser lírica y no retórica, la temporalización preconizada por Machado es buen procedimiento para lograrlo. La utilización de elementos temporales es consecuencia de ver el

---

[3] *Cancionero*, N.º 153.

mundo desde la existencia misma, que es movimiento y cambio, y no desde conceptos estáticos. El tiempo —dice, a continuación de las líneas citadas— "es la realidad última", por "cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia". (En un poemilla de 1928 Unamuno habla de la conciencia como creación vital) [4]. Tal coincidencia determina la tensión creadora. Vivir es pasar, y la vida está constituida por la sucesión de "posturas" que adoptamos en espera de la muerte.

Tiempo cronológico; tiempo psicológico

La distinción entre tiempo cronológico, medido por el reló, y tiempo psicológico, interior, medido por las pulsaciones del alma, es ya clásica. Hay un tercer y cuarto tiempo, también registrables en la poesía de Machado, de los que no me ocuparé ahora: el histórico y el fisiológico; éste es el que Lévi-Strauss llama visceral, referido a los ritmos orgánicos que la poesía, como la música, utiliza y estimula. El tiempo cronológico es tiempo automático, repetido mecánicamente, sin relación con lo que ocurre, desconectado de cuanto no sea su propia reiteración, golpeando inalterable. La impresión causada por el incesante tic-tac del reló es de monotonía y monotonía será la palabra utilizada para referirse a las sensaciones producidas por ese tic-tac o sus equivalentes (como, por ejemplo, el agua de la fuente vertiéndose en el estanque del parque viejo o el coro infantil repitiendo la lección) [5].

La vida que ese tiempo va midiendo se desarrolla con otro ritmo; el tiempo interior, lejos de medirse en términos matemáticos, por fragmentos de igual extensión: segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años..., se mide por su intensidad, siempre variable. La dilatación del tiempo psicológico es hecho del que siempre tuvieron conciencia los poetas. En la Cantiga CIII del

---

4 *Cancionero,* N.º 166.

5 "Recuerdo infantil" (58), "Yo escucho los cantos" (62) y "Hastío" (99) expresan bien esas sensaciones.

Rey Sabio se cuenta del instante transcurrido mientras el monje estuvo oyendo cantar al ruiseñor: ese instante duró, para el éxtasis, trescientos años. Extensión es intensión. Es hecho de conocimiento general —y trivial— que segundos, minutos, horas... no duran lo mismo en unas circunstancias que en otras. La fusión de la materia cronológica con lo que se siente o acontece dentro ("que en un instante la vida entera cabe") constituye el tiempo interior, cuya velocidad dependerá del suceder mismo, ajeno al ritmo del reló, y sobre todo de la intensidad de los sentimientos.

El tiempo interior conecta con la memoria (y con la imaginación), elemento unificador de la personalidad que en cada momento integra pasado y futuro con presente. El momento no es únicamente el momento sino la duración total, o al menos las asociaciones provocadas por algo acontecido en el instante. Vivirlo de modo pleno es experimentar de nuevo, o anticipar, lo sustancial de vivencias recordadas o imaginadas, y cada vivencia es única porque representa una conjunción de factores que nunca se repetirá en igual proporción. El momento es una minúscula etapa entrañada en el cambio incesante que es la vida, no ya vista en función de una esencia, sino del mero existir constituido por el cambio mismo.

Mairena distinguía entre tiempo cronológico y tiempo interior: "Nuestros relojes —dijo— nada tienen que ver con nuestro tiempo, realidad última de carácter psíquico, que tampoco se cuenta ni se mide" (495). Usaba reló como cada hijo de vecino, pero con "veinticuatro horas justas de retraso", para resolver "el difícil problema de vivir en el pasado y poder acudir con puntualidad [...] a toda cita" (517). Tal es su razonable concesión al mecanismo; en cuanto hombre y ciudadano no podrá sustraerse a la necesidad, o a la conveniencia, de medir el tiempo de fuera y de comprobar a qué altura de su quehacer se encuentra.

La utilidad del reló se le antoja limitada a esa medición que, bien pensado, pudiera resultar superflua, aunque la estimule el anhelo típicamente humano, de acumular certezas. Certezas que pueden resultar irrisorias, si contribuyen a solidificar el vacío del tiempo interior y la esterilidad de la espera:

Del reloj arrinconado,
que en la penumbra clarea,
el tic-tac acompasado
odiosamente golpea.
Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer. (99)

Aquí, el tiempo del reló se acompasa al psicológico. En este poema (titulado, significativamente, "Hastío") ambos se funden y producen la sensación que el título recoge, declarando una intuición global de la existencia. Las estrofas citadas (las centrales, en un poema de cuatro) corren paralelas, y una lectura bastará para advertir cómo la deliberada selección del agua cayendo en la fuente duplica con su gotear el latido del reló y la sucesión de los días. Péndulo golpea, gotas caen, días se siguen. El tic-tac, pulso del tiempo cronológico, es necesariamente igual, medida de segundos chorreantes con idéntico ritmo; el agua gotea así, aunque no tendría que atenerse a ese ritmo si se refiere a la vez al tiempo interior (como aquí ocurre) y éste, por su correlación con el del reló, se declara hueco.

Si no estuviera hueco, hoy no sería "lo mismo" que ayer; si este instante tuviera contenido (alguno, cualquier contenido), la variación impondría una intensidad diferente y la diferencia en duración sería sensible. Los días duran según su color, y la coloración salva del hastío, consecuencia del vacío existencial, de padecer minutos y horas hechos de nada. Quien siente ese vacío acaba siendo incapaz de distinguir unos instantes de otros, como no se puede distinguir entre fragmentos de fluido cronológico.

Otro ejemplo preciso de equiparación entre tiempo psicológico y cronológico se halla en el "Poema de un día", escrito en Baeza al año siguiente de morir Leonor. Cuando ésta murió, cayó el poeta en grave depresión, de que tardó en salir. Perdido en su tristeza, los días del poblachón andaluz debieron, no ya parecerle, sino ser idénticos en la desesperanza, en el vacío:

En estos pueblos ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló,
con esa monotonía
que mide un tiempo vacío.
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic...) Era un día
(tic-tic, tic-tic) que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó. (183)

La "monotonía" reaparece y con ella, esta vez explícitamente, el "tiempo vacío" en que se origina. Los dos primeros versos formulan una pregunta sobre el tiempo interior. La respuesta es negativa, rápida, tajante y más convincente por ser menos elaborada. Un "no" basta para desechar sin apelación los lugares comunes que hubieran podido colarse en el poema para registrar la realidad del vivir provinciano. Las anécdotas diluirían la sustancia. Al "no"; a la negación del tiempo psicológico siguen los versos-clave: el tiempo del reló transmitiendo en su repetición sin contenido la insignificancia cotidiana. Se pregunta el poeta si ese tiempo y esa hora son suyos y preguntarlo es ya indicio de rebeldía. El tiempo interior —el suyo al menos— se distiende por la presencia en él del pasado, y así se desliga del cronómetro y de la lucha con el tic-tic resonante en la oquedad.

El ayer anulado en la rememoración

Varios poemas de *Nuevas canciones* dicen cómo el tiempo cambia en la pasión rememorante. El vacío del presente lo colma la memoria: al hacer sentir lo pasado, parte de lo pasado, en un instante puebla el vacío. La estructura de esos poemas es parecida y se reduce en síntesis a presentar la realidad del hoy suplantada

por otra, la del ayer, adscrita a los dominios del ensueño o a los de la memoria. La sensación de presencia del ayer va acompañada por una de irrealidad que, sin negar la primera, la colorea, y con tintas delicadas, ciertamente.

El tiempo se anula en la rememoración, como lo muestran dos poemas de una breve serie escrita en 1913, cuando el recuerdo de Leonor y el del paisaje donde Machado la vivió y murió se superponían a una existencia considerada sin futuro, y mientras borraban lo presente, acentuaban, paradójicamente, su melancólico desierto. Esos dos poemas tienen estructura encadenada: idéntico movimiento de regresión a lo pasado y un final de retorno a lo presente. Los acontecimientos, situados en el tiempo, aparecen más allá y más acá del momento concreto en que suceden. Lo que ocurre, ocurre "hoy", en el hoy del poeta y del poema, pero, tratándose de una rememoración, la ocurrencia nos desplaza al ayer, que ocupa el primer plano y casi todo el poema (diez versos de catorce, en el primero, y catorce de dieciséis, en el segundo). El espacio donde aparecen las figuras es el del ensueño, y el desplazamiento desde la realidad hasta él se realiza sin esfuerzo: ensueño es metáfora espacial útil para hacer visibles dos cosas: el deslizamiento a un estado de ánimo dominado por la memoria y el paralelo debilitamiento de la voluntad o facultad apetitiva dirigida al futuro.

La estructura se basa en una visión, identificable formalmente con una alucinación. Aunque no se disimula el carácter visionario de lo intuido, y el primer poema se abre con un categórico "soñé", la sustancia lírica está nutrida de sensaciones que en su precisión sugieren la verdad con que fueron experimentadas. Antonio siente la mano de Leonor, oye su voz, mira con ella el Moncayo. Los sentimientos causados por esas sensaciones imaginarias son tan genuinos y "reales" como los de cansancio, soledad y pesadumbre correspondientes al momento en que escribe el poema.

La equivalencia entre unos y otros unifica el tiempo y funde los espacios en uno, claramente aludido por el poeta cuando se llama (en otro lugar) "caminante en sueños". La alucinación es producida, como en la realidad, por la sensación vivificadora del

recuerdo, pero Machado no padece un trastorno emocional que le haga perder conciencia. Sabe que se encuentra en Baeza y no en Soria, mas al escribir el poema está creando una realidad donde se siente, a la vez, con Leonor y en la distancia. El sentimiento es tan fuerte como el pensamiento, y un modo de conocer que en el lenguaje poético encuentra vehículo apropiado para manifestarse.

Y no será inoportuno recordar que el lenguaje del sentimiento no debe ser sentimental, sino como en Machado, eficaz y refrenado, dependiendo de "unas pocas palabras verdaderas". En los dos poemas a que estoy refiriéndome el efecto depende de esas pocas palabras y de su colocación en el texto, concentrado en torno a unos puntos de irradiación que lo iluminan:

> Allá, en las tierras altas,
> por donde traza el Duero
> su curva de ballesta
> en torno a Soria, entre plomizos cerros
> y manchas de raídos encinares,
> mi corazón está vagando, en sueños... (176)

La estrofa es declaración directa de lo sentido al nacer el poemita: el poeta sueña con las tierras sorianas. Sintácticamente la frase es una, muy breve: "Allá..., mi corazón está vagando en sueños". Entre la referencia primera y la declaración última, se intercalan las precisiones geográficas, necesarias si se trata de mostrar con qué materia trabaja la percepción estética, superfluas si se piensa que la palabra inicial basta para sugerir el traslado a un ámbito distante en la geografía, pero no en el sentimiento ni en el espacio lírico. "Allá", nos pone de golpe al otro lado, en un lugar distinto del territorio donde poeta y lector se encuentran. Las demás puntualizaciones remiten a una tierra concreta y conocida, pero queda vibrando la sensación de distancia, de haber penetrado en una provincia del alma cuyos indecisos límites se marcarán mejor en la vaguedad del verso con que concluye la estrofa.

Tiene ese verso sustancia y construcción determinadas por la sensación de desarraigo: no soy yo, dirá Machado, sino "mi corazón" quien se desplazó a ese vacío confín. Corazón, con cuantas implicaciones emocionales añade este sustantivo al Yo de que se trata. Según una larga tradición reforzada y desmesurada por los románticos, el corazón es habitáculo, si no producto de emociones y sentimientos, y al destacarlo como condensación del ser se excluyen pensamientos y reflexiones, cuyo albergue propio parece ser el cerebro. Si es el corazón y no el hombre completo lo que retorna al "allá", parte del ser puede permanecer en el "acá", en la realidad cotidiana de que aquél escapa. En los versos finales del poema lo veremos.

Se logra así presentar un desdoblamiento que la sencilla estructura hace patente sin insistir; gracias a ella se nos conduce de un espacio a otro, de un tiempo a otro, sin notar apenas el tránsito. El verbo es el adecuado para acompañar al sustantivo "corazón": vagar, escrito en el tiempo del movimiento sin destino seguro: "vagando". Claro: el corazón no anda, camina o pasea, verbos indicativos de movilidad y de acción; el verbo expresivo del ir y venir fluido en la indecisión o la incertidumbre es el que Machado emplea. Y el final de la línea caracteriza el modo de vagar, del desplazamiento al ámbito donde el corazón se halla: "mi corazón está vagando, *en sueños*".

Justamente las palabras indispensables para cerrar la frase y las referencias a la tierra de Soria, logrando el equilibrio, la armonía entre la realidad distante y la irrealidad inconmensurable. El espacio concreto, el tiempo vagoroso..., lo pasado puede sin dificultad hacerse presente y simultáneo el caminar por las tierras del vivir monótono. El adverbio de lugar, "allá", y el verbo vagar no sólo dan tono a la estrofa: son estructuralmente necesarios para precisar lo que el poema indica. Depende éste de una delimitación muy tenue entre atmósferas y momentos, separados en dos partes (una de las cuales acabamos de analizar), comunicantes sin transición en esta forma:

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo. (177)

Del vagar en sueños, de la rememoración o la invención rememorante pasamos al paseo solitario por campos andaluces. El vocabulario cambia: los verbos no pueden ser más precisos y directos: "no ves", "mira", "dame". El poeta no sueña: está con Leonor y la señala cosas conocidas: álamos del Duero, en invierno; el monte lejano, nevado. Cuatro versos facilitan la transición al señalar de manera inequívoca —como las referencias intercaladas en la primera estrofa— un paisaje convertido en paisaje del alma, pero aún concreto y tan real como el de las líneas siguientes.

Los "campos de la tierra mía" (del verso quinto) pudieran ser, o parecer, por un momento, los de Soria, pues de Castilla son muchos de los incluidos en poemas machadianos y el verso en que los menciona es prolongación de los cuatro anteriores; inicia otra frase, pero tiene el tono de la precedente y la continúa. Siempre en presente, dice de unos lugares (Baeza) donde también está o pudiera estar Leonor. Y el efecto de contraste y desdoblamiento se perdería si el "voy" de la penúltima línea no expresara tan singularmente —en la doble acepción del adverbio— la soledad del poeta.

Ese séptimo verso, "voy caminando solo", es el decisivo de la estrofilla. Los cuatro adjetivos del siguiente son más retóricos que necesarios, pues ya se transparentaban en el anterior. Al comenzar el poema fuimos situados en el "allá"; insensiblemente, el movimiento de reversión implícito en la estructura nos devolvió al "acá" donde el poeta vive. Contraste marcado sin insistencia; quizá por eso impresiona más, pero a la vez forma y palabras, la mezcla de lo soñado, la fusión de los tiempos, sugieren que el ensueño es

tan real como lo otro, la compañía de Leonor tan cierta como la soledad de Antonio: "Allá... mi corazón está vagando... Por estos campos... voy caminando..." Paralelismos y correlaciones: aquello y esto, vagar y caminar, compañía y soledad, soñando y paseando...

El poema de Machado que en *Poesías completas* viene a continuación, tiene —ya lo dije— análoga estructura. Análoga, no idéntica. Es un romancillo de dieciséis versos, dividido en tres partes; las dos primeras transportan al pasado, con la misma técnica, apuntando en la estrofa inicial la irrealidad de la inmersión en el ayer, y en la segunda la calidad de las sensaciones experimentadas, capaces de anular el tiempo y de trasmutar esa irrealidad en la realidad del poema. Cuatro frases tiene y todas empiezan con un verbo, determinante de la experiencia. El dinamismo de la estrofa depende del verbo y el encadenamiento estructural es facilitado por el fluir del octosílabo:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva
como una campana virgen
de un alba de primavera. (177)

No hace falta detenerse en los primores estilísticos, tan notables; poniendo las estrofas lado a lado saltan a la vista los paralelismos de ritmo y de sentido apuntados por los verbos iniciales: soñé y sentí. A lo soñado —y en el mismo nivel— corresponde lo sentido. El tú del primer dominio es el mismo del segundo, y si en aquél se reitera una palabra, reaparecerá la reiteración en éste. El sueño excita y provoca sensaciones, táctiles y acústicas, y a través de ellas consuma la anulación de la cronología. La estrofa de los sueños se convierte en sustancia del poema.

Renunciaré a la extensa digresión necesaria para mostrar hasta qué punto esa sustancia, además de vincularse a entrañables viven-

cias, fue impregnada por las ideas y convicciones epocales sobre la poesía. Baste indicar, por el momento, que los grandes líricos del modernismo consideran como inequívoco requisito del poetizar el "don preclaro de evocar los sueños" y de evocarlos como parte de la vida. Evocación en vivo, capaz de hacernos exclamar con el poeta (a continuación de los versos copiados):

> ¡Eran tu voz y tu mano,
> en sueños, tan verdaderas!... (177)

Sueño de verdad y sentimiento de irreversibilidad del tiempo, expresado de modo leve, pero indeleble, por la referencia en pretérito a "mano" y "voz" y por las sutiles cargas de sentido añadidas al verso por los puntos suspensivos y de exclamación, que abren la puerta a lo indecible. El tiempo —lo pasado— revive en la queja final, donde se lamenta la fugacidad del sueño que quiso anularlo.

Abrir las puertas del tiempo

Escribía Machado en una época en que grandes poetas imaginaban que las llaves de la poesía podrían abrir las puertas del tiempo, por no decir las del misterio. W. B. Yeats lo expuso así: "Tenía yo la inalterable convicción, que no puedo decir cómo o de dónde surgía, de que puertas invisibles se abrirían como se abrieron para Blake, como se abrieron para Swedenborg, como se abrieron para Boehme, y que esta filosofía (la del misterio) encontraría sus devocionarios en toda la literatura imaginativa..." [6]. Don Antonio no escribió nada tan tajante, pero en los poemas comentados, y en muchos más, abrió de par en par las puertas del campo, y a la vez las del tiempo. Las del uno y las del otro eran las mis-

[6] *Autobiographies,* pág. 81. La poesía de William Blake es una alucinante y maravillosa exploración del misterio. Juan Ramón Jiménez lo sabía bien.

mas, según puede verse en una de las "Canciones de tierras altas". La apertura se declara literalmente:

> Se abrió la puerta que tiene
> gonces en mi corazón,
> y otra vez la galería
> de mi historia apareció. (243)

La historia, el ser forjado por los días, única esencia palpable que conocía y en la cual se reconocía, aparece en el espacio ofrecido a nuestra vista cuando se abre la puerta del tiempo. El pasado penetra en el hoy, figurado en las imágenes y símbolos de la plaza, el árbol y la fuente. Y el movimiento del poema, ese abrirse las "puertas invisibles" mencionadas por Yeats, se relaciona con lo que llamaría pensamiento si no estuviéramos leyendo la poesía del mejor modo que puede leerse: entendiendo que las metáforas expresan la intuición en la forma dinámica y sugerente que le conviene, sin reducirla al rigor y a la univocidad de las ideas. Las puertas, lejos de cerrar y aislar, marcan por su apertura la comunicación entre espacios y tiempos diferentes: seguimos estando donde estuvimos y viviendo en el día alguna vez vivido.

Sentimiento de continuidad y ubicuidad transparente hoy en la obra de Jorge Luis Borges, después de darse de alta en la de tantos poetas. En otra "Canción" machadiana de la misma serie el "acá" desaparece, suplantado por el "allá": Andalucía, con el simbólico limonero, por Castilla, representada por la encina:

> ¡Cuántas veces me borraste,
> tierra de ceniza,
> estos limoneros verdes
> con sombras de tus encinas! (244)

Como tantos versos de Machado, giran éstos en torno a un verbo: borrar, en el presente caso, porque lo que importaba decir es el acontecimiento mental, destacando la fuerza con que lo pre-

térito se impone —borra— a lo presente. Los poemas comentados son modulaciones complementarias de un sentimiento que, al no inmovilizarse en la idea, suscita intuiciones cuya expresión acaso sólo requería un cambio en el término denotador de la acción. Que la imaginería se repita, importa poco: en el mismo escenario y sin cambiar el decorado pueden acontecer los diferentes episodios que en su continuidad y sucesión constituyen el drama. Montes azules, álamos del río, encinares polvorientos..., y, de este lado, olivos del camino, limonar florido...; reaparecen constantemente, pero lo ocurrido cuando se abren las puertas del tiempo es y no es lo mismo: lo pasado está unas veces en el lugar del presente; otras es dinamismo mientras lo actual es quietud; quizá surge como sueño, pero más real que la realidad; por eso, borrará el hoy o —más violentamente— lo negará.

Ocurre que el presente nos devuelva el pasado, o el sentir de lo pasado, según acontece en dos poemas machadianos escritos para mostrar los deletéreos efectos del tiempo en la memoria. Vincula la memoria al ayer, es decir, a la historia, a la vida, a nuestra vida. Somos según fuimos o según nos fueron haciendo, y el amor, cualquier amor "de verdad" influye decisivamente en la forja del ser. La memoria nada guardará más celosamente y nada es más resistente al olvido. Pero, sin saber cómo, ni cuándo, ni por qué, las puertas invisibles se cierran y no es posible forzarlas. Del amor queda la conciencia, el sabor del sentimiento; se diluyen en cambio detalles y razones.

El primero de esos poemas ("Elegía de un madrigal", 93) está fechado en 1907; desconocemos la fecha exacta del segundo ("Parergon") publicado en julio de 1923. El tema es el mismo; la sustancia no. En aquél, la ironía y el juego se sobreponen a la emoción. Lo destacado es el contraste entre lo escrito "para la eternidad" y la fugacidad del sentimiento, como si quisiera sugerir el carácter retórico del ejercicio poético, que en esas líneas cumple a la perfección su misión catártica. La intención irónica no se oculta: "Quiso el poeta recordar... / ...la luz de los cabellos / que él llamaba en sus rimas rubias olas", dice. Y la ironía permite

distanciarse de la materia-vivencia. El poeta no encontrará en el verso la llave del tiempo: un día "como tantos", cuando no la busque, cuando se limite al humilde oficio de vivir, el mundo de la naturaleza le dará la respuesta. Al oler una rosa, la fragancia le abrirá las puertas herméticas y el resplandor olvidado brotará del rosal, "como una llama".

Más bello es el poema ulterior, del cual desaparece la mención del oficio o condición del protagonista. No un poeta, un hombre a secas padece olvido. Donde antes luz y cabellos, hallamos color y ojos, que el solitario no sabe recordar: "¿cómo eran... pardos o negros, / sus ojos? ¿glaucos?... ¿grises?". La memoria, y en este caso el espejo de la memoria "donde ella se miraba", están vacíos; no pueden prestar el servicio que de ellos se espera, y al fallar, la soledad se convierte en incomunicación. En la segunda estrofa, cargada por las interrogantes transcritas, el poema tiene otro acento: el de la desesperación y no el de la melancolía. La tentativa de detener el tiempo exige enclaustrarse, no vivir, y el solitario vive, desde luego, en "mansión cerrada". ¡Que no se escape la esencia del recuerdo! ¡Que no entre en esa mansión el tiempo y se lleve consigo el recuerdo! Pero éste, como la piel de onagro en la novela de Balzac, se achica cada día, se empequeñece hasta no ser. El perfume se evapora y con él la memoria. El hermetismo de los cierres no impidió que el ayer se filtrara hacia el mañana, a lo exterior, donde podrá recuperarlo el solitario cuando rompa su clausura.

Encerrado en el espacio irrespirable e incomunicable, las figuras huyeron y el espejo refleja el vacío; abiertas las puertas, otro espejo, unos ojos brillantes, "de una ventana en el sombrío hueco" le devuelve los de la amada muerta. Los ojos presentes restituyen el color y mirada ausentes; cuando la muchacha le mira, el poeta recobra el pasado perdido, súbitamente fulgurante en el hoy.

El tiempo y el olvido

Entre los comentarios de Juan de Mairena al tema del tiempo, algunos (en el capítulo VIII) acercan por otra vía a la entraña de la experiencia creada en los poemas machadescos. Expone Mairena ideas de Abel Martín, y las ilustra con versos de éste: "Pensaba mi maestro en sus años románticos, o —como se decía entonces con frase epigramática popular— 'de alma perdida en un melonar', que el amor empieza con el recuerdo, y que mal se podía recordar lo que antes no se había olvidado. Tal pensamiento expresa mi maestro muy claramente en estos versos:

> Sé que habrás de llorarme cuando muera
> para olvidarme y, luego,
> poderme recordar, limpios los ojos
> que miran en el tiempo." (377)

Si se tratara tan sólo de una paradoja, aun ingeniosa, bastaría con señalarla al paso. Pero la paradoja revela una verdad trascendente, y pide atención. Es una declaración inequívoca sobre el valor del olvido, mecanismo transfigurador de figuras y sucesos y precondición para que reaparezcan en el recuerdo (en el espejo poético de la memoria) semejantes y diferentes a como fueron antes de atravesar el tamiz que los depura.

¿Cómo acontece esa transfiguración? ¿Cómo funciona ese mecanismo? El tiempo influye en la creación poética de dos maneras: como agente acumulativo, cuando la memoria preserva lo pasado; como agente selectivo, si el olvido diluye las vivencias y desecha los detalles, reteniendo lo esencial, o convierte la totalidad de la materia-vivencia en sustancia imprecisa. A efectos del análisis distingo dos maneras de temporalizar, pero en la realidad del poema suelen operar conjuntamente. (El pasado, claro está, no son solamente sucesos, sino mezcla de ellos y de impresiones y sentimientos que a la vez lo integran y lo desvirtúan).

El olvido es operación de saneamiento, proceso de eliminación y cambio operante en elementos que gravitan sobre nosotros; libera de la ganga, de las excrecencias minerales entre las cuales se halla la futura sustancia del poema. Los residuos van cayendo y no cesa el girar de las ruedas trituradoras, hasta que entre ellas sólo queda el polvillo sutil de lo pasado o, mejor aún, su esencia, germen de donde crecerá la figura, el ser que de pronto cristaliza en el poema: es el poema.

"Mi maestro —sigue diciendo Juan de Mairena— exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella —conviene recordarlo— era el olvido uno de los 'siete reversos, aspectos de la nada o formas del gran Cero'. Merced al olvido puede el poeta —pensaba mi maestro —arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino —en apariencia, al menos— alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido" (377). La cita es importante, pues dice cómo funciona el mecanismo transformador. Desarraigarse de lo trivial es trascenderlo, sentirse en disponibilidad para ahondar en las fuentes de la creación misma. La "roca viva" del sentimiento suministrará material resistente, duradero, para la invención poética, que no sigue las líneas del recuerdo, ni se inspira en las anécdotas sino en algo situado más allá de ellas.

Ahora podremos entender, lo que se dice entender, la exactitud de los versos de Abel Martín citados por Mairena como ejemplo y, sobre todo, los muy conocidos sobre la invención de la amada:

> Todo amor es fantasía:
> él inventa el año, el día,
> la hora y su melodía,
> inventa el amante y, más,
> la amada. (378)

La amada, como cualquier ente de poesía, corresponderá o no con una figura real, pero en el poema es diferente, tiene distinta sustancia, y el parecido, si lo hay, será superficial. La poesía, dijo Pedro Salinas, se parece al relámpago, y Machado describe (en otros versos) la presencia de Guiomar como deslumbramiento acontecido, como es natural, "súbitamente". Las anécdotas, como los árboles, impiden ver el bosque, y cuanto más pasamos de una a otra, más difícil resulta descubrir la verdad. Las investigaciones en cuanto a la Guiomar o a la Leonor reales, interesantes como pueden ser para la biografía de Machado, y para averiguar su estado de ánimo en determinadas circunstancias, aclaran poco los poemas en donde se las nombra y menos aún el deslumbramiento que le permitió ver durante una fracción de segundo las figuras según en la poesía son.

Para que surgieran de la sombra ya vimos que hubo de acontecer uno de estos fenómenos: inmersión de los recuerdos en el baño purificador del olvido o desplazamiento de la vivencia, que acaso fue un puro ensueño, al espacio de lo imaginario ("jardín de un tiempo cerrado / con verjas de hierro frío") que va adquiriendo consistencia, realidad y sustituyendo al espacio material. El recuerdo se adelgaza y convierte en otra cosa: en asociaciones y yuxtaposiciones ilógicas que darán al poema su forma:

> En un jardín te he soñado,
> alto, Guiomar, sobre el río.

Cuando Guiomar llega al poema, ya no es la del "más grande y secreto amor" (conforme la llamó doña Concha Espina), la que vivía en Madrid soñando que soñaba en el aburrimiento de la rutina burguesa, sino un ser de otra raza, y de otro temple, mujer fabulosa naciendo del mar, como Venus, a cuya estirpe pertenece. Saliendo del olvido, perdidas las capas de la vulgaridad, más evoca por su sustancia a la diosa griega, que a la diosa-madona a quien creía encontrar Antonio en extraviados rincones de suburbio.

Desde el olvido se ve el tiempo de otra manera: tiempo denso, tiempo con figuras, pero exentas en su atmósfera, en su espacio, no de quintaesencia, sí de esencias. Poco a poco se carga el tiempo de lo suyo, con la acumulación necesaria, que por fuerza ha de ser lenta, como bien sabía Machado y recordó en un proverbio de *Nuevas canciones*: "Demos tiempo al tiempo..." La creación no le parecía un milagro, pese al deslumbramiento: éste sólo sobrevenía cuando en el espacio había visibilidad suficiente para que los objetos destacaran con relieve y con vigor. Y esa visibilidad suponía mucho esfuerzo de preparación y acomodación previa. La inspiración brota en terreno abonado y no en el vacío; del trabajo cotidiano, decía Baudelaire. El espíritu desciende a quienes lucharon por merecerlo. Dar tiempo al tiempo: consejo de prudentes y conscientes.

Instalarse en el tiempo

Creado el olvido, el olvido de lo anecdótico, el terreno queda listo para la emergencia del recuerdo, con su doble y no contradictorio carácter de fidelidad a lo esencial del pasado y eliminación de lo intrascendente. Por el olvido se accede a la trascendencia, y el suceso olvidado, limpio de excrecencias sentimentales, reaparece en otra forma y entra en el poema.

Si la eliminación del sentimiento parece requisito indispensable para la creación artística, el valor poético del olvido es inmenso. Wordsworth definió la poesía como "emoción recordada en el sosiego" y Bécquer dijo lo mismo con otras palabras. Machado, como los dos románticos —y tantos más—, sabía que la poesía nace de la emoción, pero pasada (cuando pasada, está en su punto; al revés que el arroz).

Un soneto de don Antonio muestra cómo la depuración de la materia por la acción del tiempo realza emoción y recuerdo; la trascendencia no menoscaba la vivacidad con que revive la figura. Machado evoca al padre en el despacho de la casa natal en Sevilla;

es un retrato y más que un retrato, porque entre el contemplador y la imagen se interpone el tiempo. No distancia afectiva, sino tiempo:

> Esta luz de Sevilla... Es el palacio
> donde nací, con su rumor de fuente.
> Mi padre, en su despacho.— La alta frente,
> la breve mosca, y el bigote lacio—.
> Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
> sus libros y medita. Se levanta;
> va hacia la puerta del jardín. Pasea.
> A veces habla solo, a veces canta.
> Sus grandes ojos de mirar inquieto
> ahora vagar parecen, sin objeto
> *donde puedan posar, en el vacío.*
> Ya escapan de su ayer a su mañana;
> ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
> piadosamente mi cabeza cana. (289)

El comienzo no consiente dudas respecto al cuándo y al dónde desde los cuales el poeta mira, ni del punto y el momento adónde mira. Tampoco vacilamos en cuanto a la chispa desencadenante de la intuición: la luz de Sevilla irrumpe en la estancia —¿de Segovia?— y la transforma. El súbito ejercicio de lírica prestidigitación no nos coge de sorpresa, pero mientras en los poemas antes comentados esa transformación se expresaba con un verbo —abrir, borrar— aquí el verbo es eludido. El presente desapareció: ni visto, ni oído. La luz de Sevilla anuló la actualidad y por arte de Birlibirloque instaló al poeta en el tiempo. El instante desde el cual escribe ya no existe; ni *es* ni *está* en la conciencia. Machado se encuentra en un hoy que es ayer, en la casa donde naciera y no en la que vive [7]. Pero lo contemplado es el hoy y no el ayer,

---

[7] Certero me parece el comentario de Antonio Sánchez Barbudo: "Lo que éste ahora únicamente percibe es la luz de Sevilla, la presencia del palacio y ese 'rumor de fuente' en el jardín que hace destacar el silencio alrededor". Creo como él que "lo esencial del poema, y la base

como se declara taxativamente, y también, con el mismo recurso estilístico, se hace notar que no se está describiendo un cuadro, sino viviendo una escena. El recurso consiste en el empleo acumulado de verbos para presentar a la figura en movimiento, y en movimiento mientras el poema se escribe.

El padre "está" en el despacho y "es" aún joven. Estar y ser, verbos eludidos, pero tan operantes como los demás, van seguidos de una serie relativamente extensa: "lee, escribe, hojea", "se levanta", "va", "pasea", "habla", "canta"... Todos en presente, para realzar la momentaneidad. Después de fijarla bien en la mente del lector, al final de los cuartetos ocurre un suave giro, un leve desplazamiento para sugerir que ese momento no es nada y lo es todo: una gota de eternidad.

Al comienzo de los tercetos se habla de ojos que "vagar parecen" en el hueco. El presente se hunde en el vacío, y esos ojos perdidos en él, incapaces de fijarlo, "miran en el tiempo" para descubrir en su abismo un mañana que no puede detenerse y pronto se hundirá en la sombra. Mirada de la figura inventada; no mirada del poeta a quien aquélla contempla en la dimensión imaginaria. El asunto se desplaza de lo pasado a lo futuro, equiparándolos y equiparando la totalidad —la eternidad— al vacío. El verso lo dice: los ojos del padre vagan en el vacío (primer terceto); miran en el tiempo (segundo terceto). Por eso el padre, pensando en el hijo que está a su lado (pues el pintor se incluyó en el cuadro), niño, creciendo hacia la muerte, siente piedad, paralela a la del hijo por él cuando le contempla viviendo y actuando —lee, escribe, habla, pasea, canta...— todavía, y a la vez muerto y enterrado.

Para instalarse en el tiempo, para instalar la palabra en el tiempo, el poema había de girar (ya lo vimos en otros casos) en torno al verbo. En la sencilla estética de Machado el verbo es eje. Cuan-

---

de todo su encanto, se encuentra en el segundo terceto". *Los poemas de Antonio Machado*, pág. 340.

do dice que la rima pobre es rica (287), no está jugando con las palabras; para él la riqueza poética depende de la adscripción al tiempo y ésta se refleja en la acción, en el actuar que los verbos manifiestan. La eliminación del sentimentalismo es completa: el desolado sentimiento de padre e hijo, del hombre eterno, mirando unas veces hacia adelante y otras hacia atrás en el borroso espacio de lo temporal, se expresa sin ademanes, sin grandilocuencia, con la única concesión de ese "¡padre mío!", exclamación involuntaria, con sordina, en mitad de la frase, que yuxtapone al dolor del padre el del hijo, unificándolos y haciéndolos agua de una misma corriente.

Machado sabía que figura y acción resaltan mejor cuando la dicción se concentra en los términos expresivos del movimiento, en los verbos, y pensaba que sustantivos y adjetivos debían subordinarse al verbo, del cual, en la "gramática lírica" no son sino accidentes. Al vigilar y ordenar cuidadosamente aquéllos, las inflexiones tendenciosas se atenúan —como ocurrió en este caso— y la línea anecdótica se adelgaza hasta ser melodía pura. Por esa misma razón rechaza Machado las imágenes que no surjan de la corriente lírica. Las superpuestas, juegos verbales, conceptismos, le parecían "barata bisutería" que no añadía nada valioso. Una estética de la sencillez es consecuencia natural de la finalidad temporalizadora: la historia que se pretende convertir en melodía no ha de ser dramática y recargada, sino sencilla, elemental casi: la emoción no se transmite por acumulación, sino por eliminación. Eliminación —ya lo vimos— de lo marmóreo, lo plástico, los conceptos y adornos preciosistas, rima sonora (es decir, musicalidad "externa"), lujo de la palabra recamada... Nada tan ajeno a los propósitos de don Antonio como las pretensiones a la "pureza" poética, pues ésta, según su modo de entenderla, implicaba exclusión de la vida, empeño en que no podía comprometerse sin abdicar de su condición humana.

La poesía, paralelamente a la eliminación de lo superfluo, imponía la intensificación de los elementos en que la circunstancia y el otro (lo que rodea y quien rodea al poeta) están representados.

La vivencia encarnó en la melodía y las imágenes surgieron como transfiguración de aquella y exigencia natural de ésta. A eso se refería Machado cuando declaraba que para ser válidas las imágenes habían de expresar intuiciones. Instalarse en el tiempo es trascender la vivencia-materia y transformarla en sustancia de la eternidad. El corazón vive en sus contactos con los demás, en el fluir y cambiar, y la poesía contará en el canto, mediante el canto, esencias, que sobreviven al olvido.

Su dicción, cuando de verdad es suya, y no sacrificio en el altar de la Filosofía a que se volvió en los años penúltimos, mucho por afición, algo por patético afán de respetabilidad, es a la vez, misteriosa y transparente. Y lo es, porque al tomar conciencia del tiempo sintió Machado la necesidad de encontrar una palabra poética que sugiriese los enigmas vibrantes en el fondo de la luz. Dos o tres líneas le bastan para revelar ciertas contradicciones, como por ejemplo, la de que la vitalidad de lo pasado se afirma en el rescoldo de la memoria, como brasa y no como pavesa.

Instalada en el tiempo y marchando con él, la vida consiste en vivirlo, en ser llevada por él hasta la muerte. Quien vive en el presente, vive al día, quien vive en el tiempo, posee y es poseído a la vez por el pasado y el futuro y experimenta premoniciones de eternidad. El tiempo es un sueño, como la vida, y el ritmo del verso lo expresa. Vimos, en otro capítulo, que la palabra es significante, sobre todo, por su ritmo; la más "humilde y verdadera" será a estos efectos la más eficaz, como lo será para expresar la intuición —ola subida de pronto a los labios del poeta—.

PUNZAR EL CORAZÓN DEL TIEMPO

Tiempo, misterio sagrado al que los modernistas se acercaron con temor y reverencia. La naturaleza ofrecía una imagen aceptable del devenir: ciclos de muerte y resurrección, figuras del eterno retorno en las estaciones que se sucedían diferentes e idénticas en flor y fruto, en sol y nieve. ¿Estaría el hombre sujeto a ese ritmo,

a ese vaivén que le prometía retornar con nueva (pero semejante) forma al universo? Múltiples indicios sugieren una respuesta afirmativa, y no es en la obra de Machado donde se hallarán menos.

Una objeción debe ser contestada: ¿qué sentido puede tener el retorno sin la conciencia, el retorno sin la memoria? La muerte acaba con el ser porque acaba con la memoria —y con el olvido. En las últimas líneas de "Muerte de Abel Martín", uno de los poemas oscuros de Machado, hay algo muy claro. El postrer gesto de Abel muriente es beber serenamente el vaso "de pura sombra... lleno". Acto simbólico en que todo morir coincide: en la frontera entre vida y muerte lo último que el hombre hace es beber el agua del Leteo, cuyo efecto consiste en borrar la memoria. Leteo significa olvido, y ese "trago supremo" de que habla Manrique y cita Mairena (elogiando lo bien que lo pasó don Ramón del Valle-Inclán), al desmemoriar, priva del ser, disolviéndonos y fundiéndonos en la eternidad. Si la reencarnación se produce y otra vez surgimos de las sombras, el nuevo ser no comunicará con el anterior por la senda del recuerdo, sino por galerías y laberintos impenetrables y, como Machado los llama, borrosos.

Pugnó por desvelar el enigma, y hasta donde la tentativa es factible, lo consiguió. En ningún poema parece tan netamente instalado en el tiempo como en aquel prodigio de armonía delicada y sentimiento sofrenado que se titula "Iris de la noche" (246). Símbolo del tiempo y del viaje-vida, corre el tren "una noche" por el Guadarrama, a través de un espacio natural, iluminado por la luna de abril (referencia a la luz del momento y al tiempo cronológico), que no tardará en ser trascendido. En el tren, varios viajeros: una madre con su hijo, "dormido sobre la falda"; un personaje extraño, "trágico", y el poeta. Comparten los cuatro espacio, luz y tiempo idénticos, pero idénticos en lo exterior, no desde dentro. El espacio y el tiempo interiores son diferentes.

El niño ve luces, sol y "mariposas doradas"; la madre "ascuas mortecinas"; el "trágico viajero", "cosas raras" forjadas por el delirio; el poeta, las tierras donde fue feliz, un día. Visionarios todos, y encaminados al mismo destino. ¿Cuál? Al comienzo lee-

mos que el tren va "hacia Madrid", pero la geografía lírica es otra, y el punto adonde marcha no se precisa, aunque en la elusión y mediante rápida transición el poeta lo declare indirectamente. Veintidós versos de veintiséis, dedicados a exposición y descripción. El verso veinticinco, bruscamente, cambia de tono, y es una pregunta y un ruego:

> Y tú, Señor, por quien todos
> vemos y que ves las almas,
> *dinos si todos, un día*
> hemos de verte la cara [8].

El narrador, portavoz de "todos", quiere saber si el final del trayecto es la ciudad de Dios o prolongación de la nada metafórica en la nada absoluta; quiere saber si hay una cara, unos rasgos visibles en el fondo del abismo; quiere saber —en definitiva— si la instalación en el tiempo tiene sentido. La respuesta está lejos, en el corazón de la eternidad, envuelta en nieblas, y en su busca corre este tren y el de más allá, pues otro circula por la red ferroviaria machadiana, y con su correr plantea también una interrogación. Ocurre en una "galería" que anticipa "Iris de la noche" [9]; una composición breve (seis versos) con las figuras reflejadas en el espacio-espejo: el tren marcha "entre montes de almagre y peñas grises"; no vemos a los viajeros, aunque sí su perfil en "la

---

[8] Estos versos proceden de Unamuno. En "Recuerdo de la Granja de Moreruela" (1911), incluido en *Andanzas y visiones españolas*, escribió: "Detrás de esto va *nuestro Dios* empujándonos, y al morir, volviéndonos al pasado, *hemos de verle la cara que nos alumbra* desde más allá de nuestro nacimiento". Juan Ramón Jiménez, en el retrato "Antonio Machado" (*Sur*, N.º 79, Buenos Aires, 1941), reiteró: "Antonio Machado, con Miguel de Unamuno y Federico García Lorca, tan vivos de la muerte los tres, cada uno a su manera, se han ido de diversa manera lamentable y hermosa también, a *mirarle la cara a Dios*. Grande sería de ver cómo da la cara de Dios, sol o luna principales, en las caras de los tres caídos, más afortunados quizá que los otros [de la guerra civil española], y cómo ellos *le están viendo la cara a Dios*". (Subrayado mío).

[9] Ambos poemas pertenecen al libro *Nuevas canciones*, 1924.

hilera de brillantes ventanillas... / tras el cristal de plata, repetido". Ni precisiones geográficas, ni presentación de personajes, ni —mucho menos— las oscilaciones entre el dormir y el soñar, entre el ver y el mirar enriquecedoras de la textura en la otra página.

Cuando en las galerías machadianas hay luz, procede de resplandores deformantes. Son a menudo esbozos, taquigrafía lírica en que se recogen abreviadas, compendiadas, intuiciones de largo alcance. Los cinco primeros versos de ésta parecen escritos como introducción al último, que inesperadamente corta la descripción (lo que acaso era punto de partida para un poema más extenso, análogo a "Iris de la noche") lanzando la pregunta, no incongruente, pero imprevista y ciertamente no conclusión de nada con que la composición concluye: "¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?".

Si alguien lo punzó, ese alguien fue Machado. Rubén Darío lo anunció en un poema escrito cuando el autor de *Soledades* era todavía joven, titulado con exactitud: "Oración para Antonio Machado". Se recordará cómo Rubén adoptó el tono de la evocación, situando al amigo fuera del tiempo. Escribió utilizando el imperfecto porque, como ha señalado Rafael Lapesa, "el imperfecto... desrealiza palabras y hechos, colocándolos en una atmósfera indecisa entre lo actual y lo caducado o lo que no llega a ser" [10]. En la evocación dariana, Antonio (por quien el autor ruega a "sus dioses") no está en el presente, tampoco en el pasado o en el futuro; está justamente en esa atmósfera indecisa de que habla Lapesa, la del tiempo sin acotar, la del tiempo en su fluir, como el tren corriendo en la noche hacia la eternidad (o hacia la nada):

Misterioso y silencioso
iba una vez y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver [11].

---

10 Rafael Lapesa, "La lengua de la poesía épica", *Anuario de letras*, vol. IV, Méjico, 1964, pág. 17.

11 En "Machado reza por Darío", *Papel literario de "El Nacional"*,

Maravillosa penetración de Rubén: "iba", "era"..., del misterio al silencio, envuelto en el uno y el otro, forjándose en la callada de su respuesta y en la mirada "profunda" de quien, a fuerza de calar en el tiempo, se ha posesionado de él y lo lleva en el alma. El tiempo tiene corazón, y en sus latidos quiso Antonio reconocer los del suyo; se esforzó por poner en hora la víscera personal con la pulsación del universo, por encontrar una armonía, una música celestial que calmara la sensación de vacío y templara la angustia existencial. Para oir sus ecos entró en galerías y laberintos, y caminó dentro del alma, donde lo había metido. Las notas le llegaron atenuadas, sin real continuidad, pero el oído interior tiene membranas adivinatorias y puede llenar huecos, poner sonido en las intermitencias y, cuando no, hacer que el silencio signifique, en consonancia con la línea melódica general.

El misterio no se entregó: se dejó oir, entrever a la distancia; el tiempo es un abismo, y lejos, en alguna parte, lucecillas o susurros, más anhelados que posibles, sugieren una salida, un desenlace. ¿La encontró Antonio Machado? La respuesta, dada por él, es negativa, pero mientras buscaba esa salida se hizo como fue y transformó los "agrios caminos de la vida fea" (248) en sendas de esperanza, como aquella por la que vio marchar una mañana, hacia la sombra, a la sombra de don Francisco Giner de los Ríos. Por escribir desde la mismísima sustancia del tiempo, compenetrado con ella, identificó su poesía con el fluir de lo temporal. Se comprende su devoción por Jorge Manrique, pues saltando sobre los siglos, nadie como él expresó con tanta hermosura emociones análogas. Vistos ahora, con perspectiva suficiente, Manrique y Machado habitan el mismo círculo de la poesía eterna.

Para mostrar mejor la originalidad de la poesía de Machado —y de su dicción— quizá es lícito compararle con Rubén Darío. ¡Tan próximos los dos, y tan distantes en la esfera de la lírica temporal! Frente al tiempo, Rubén siente el pavor de la muerte,

---

Caracas, 12 de mayo 1968, mostré la cabal identificación entre retratista y retrato lograda en este poema.

la desolación de la nada a que se sabe convocado, el tormento de una existencia basada en la oscuridad interior, el miedo a lo desconocido hacia adelante y hacia atrás: "Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror...". Le obsesiona la ignorancia de su destino; el no saber de dónde procede el tren de nuestro viaje, ni adónde se dirige. Y la obsesión toma las formas del miedo, que, con otras, le acosó y precipitó en los paraísos fugaces de la droga.

El abismo le aterraba. Nunca encontró, como Machado, consolación en la filosofía. No pudo mirar al tiempo desde el tiempo mismo, como Antonio hacía, y las sombras se le impusieron más por los horrores latentes que por los enigmas. Buscó en la marea del recuerdo y, como algas en la cresta de la ola, el olvido le trajo hilachas del pasado, reminiscencias de alguien que vivió en otra época, con otras memorias y otras conciencias que vaga y fragmentariamente persistían en él. El alcohol y el erotismo, precarios baluartes, no bastaron a protegerle contra pánicos oscuros. Menos pudieron ayudarle a vivir la muerte con la serena desesperanza de Abel Martín, o siquiera con aquella calma desolación que trajo a Machado, en el reciente exilio, con el retorno del ayer memorable, aquel verso (citado al comienzo de este capítulo) donde por última vez y en la misma línea lo pasado y lo presente del alma se fundieron y confundieron: "Estos días azules y este sol de la infancia".

VII. DISTANCIA

El poeta en el poema

Distancia es la separación entre dos puntos u objetos situados en el espacio o en el tiempo; la palabra sirve también para indicar la actitud con que nos entrentamos a lo que está fuera de nosotros —personas, objetos, fenómenos—, y en este supuesto se refiere más a lo espiritual que a lo material. Las nociones de afinidad y disparidad, y en consecuencia cuanto afecta al modo y al grado de relación entre los hombres, o entre ellos y las cosas, caen dentro de la noción de distancia, que unas veces aludirá a lo material y otras a lo psicológico. En poesía importa sobre todo este último aspecto, que puede ser tan variable como son diferentes las posibilidades de ver y entender lo situado extramuros del ser.

La distancia supone un hueco, una extensión entre dos seres o dos objetos, entre el hombre y el acontecimiento. El poetizar, como el pensar o el soñar, implica un ajuste mental a lo expresado, que entra en la expresión con forma e intensidad dependientes de su relación con el poeta y con el ámbito en que éste lo contempla. Para realzar su valor y su significación quizá es necesario emprender una sistemática aniquilación de cuanto se interpone entre autor y figura, creando, como hizo Salinas, un objeto poético de puras

esencias [1], un ser —la amada irreductible— despojado de cuanto no es el "tú" esencial: historia, adornos, ropajes, hasta nombre, para hacerlo resplandecer en el glorioso aislamiento del amor puro, frente al "yo" que lo contempla y lo inventa.

El poeta puede asimilarse lo que no es él, recreándolo en la palabra, y suscitando, como Machado, la amada y aun el amor, dentro de sí, lo que no quiere decir que al hacerlo borre necesariamente las distancias. El acto de asimilación no es fisiológico y preserva irreductibles diferencias —y, con ellas, distancias— entre inventor e invención. Guiomar no es Machado, aunque ciertamente más sea Machado que Pilar. La imposibilidad de poner a Pilar en el poema incita a la creación de Guiomar, sustituyendo la realidad de la presencia por la realidad de la ficción.

La arraigadísima idea de que el lírico se entraña con su obra hasta el punto de que no sería posible hablar en su caso de distancia, quizá es causa de la falta de estudios sobre este tema. Por eso conviene repensar algunas concepciones de filiación romántica, que siendo en parte verdaderas —y por lo mismo— no permiten ver claro. La imagen del poeta inspirado, escribiendo al dictado de la sombra, no es una invención de exaltados, pero creer que con describir esa imagen se ha agotado el tema es simplificar demasiado. Donde la inspiración acaba, la reflexión empieza. En español nadie ha insistido tanto en el valor de la "emanación" como Juan Ramón Jiménez, pero aun sabiéndose "médium sonámbulo" [2], nadie se ha esforzado más en precisar, aclarar y completar el poema,

---

1 En "Para vivir no quiero / islas, palacios, torres", *La voz a ti debida, Obras completas,* ed. Aguilar, pág. 146.

2 Véase "Poder que me utilizas", en *Poesía,* Colección Indice, Madrid, 1923, pág. 63:

Poder que me utilizas,
como médium sonámbulo,
para tus misteriosas comunicaciones;
¡he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día!

convirtiéndolo en lo que idealmente debe ser. Este momento técnico no ha faltado en poetas tan espontáneos como Lope o Machado y prueba una dualidad que no quebranta la unidad esencial de la creación, un desdoblamiento sin ruptura, pues la toma de conciencia de la emoción en el sosiego no destruye la sustancia de esa emoción sino su mera momentaneidad, su existencia, de por sí transeúnte y quebradiza. La emoción está en el poema, pero "olvidada", revivida y cristalizada en palabras.

Cuando hablamos de comunicaciones misteriosas estamos expresando en metáforas una realidad, pero no una realidad total. El poema empieza a existir en el lenguaje, y el esfuerzo por revelar el misterio nada tiene de misterioso y sí de profundamente reflexivo, como aplicado a la tarea de poner en palabras algo difícil de expresar por ser difícilmente aprehensible. La dualidad alma-inteligencia puede defenderse mejor como metáfora que como antagonismo; tal vez en un futuro próximo será aceptada como una convención útil y no como expresión necesaria para aludir a fenómenos diferentes.

El poeta de la distancia cuyo nombre se me ocurre como más obvio es Wordsworth. Su definición de la poesía (*emotion recollected in tranquility*) es ya, dejando a un lado sus méritos como tal definición, totalmente afirmativa de la necesidad de distancia. La experiencia debe tamizarse en el sosiego. Que se esforzara en retirarse hacia la reflexión, en separar la emoción del acto creativo, pudo ser, vitalmente, una reacción defensiva para mantener la "normalidad" y el equilibrio que le constituían; creativamente le condujeron a lo denunciado por Shelley como frialdad, o sea, imposición al sentimiento y al instinto de un tono de serenidad que se logra mejor alejándose y contemplándolos con cierta perspectiva: pensándolos.

En el acto de escribir entran factores poco favorables a la fusión sentimental: la autorreflexión, el cálculo, la crítica, la ironía, la capacidad para el desdoblamiento, etc., se opondrán a lo que constituiría una abdicación de lo artístico en la creación. Persiste la vigorosa tradición crítica a que acabo de referirme: por cuanto

hay de oscuro en el proceso creador y por la dificultad de explicarlo, se soslaya la activa participación de la inteligencia en ese proceso. La extremada personalización e interiorización del poeta en el poema alejó a los críticos del problema que me propongo examinar.

El concepto de distancia ha sido mejor estudiado con relación a la novela y al drama. En la novela, sobre todo, por sus conexiones con el del punto de vista, atrajo la atención de lectores y, desde luego, de profesionales tan agudos y perspicaces como Henry James; Ortega y Gasset lo abordó en *La deshumanización del arte* y en el ensayo sobre Proust; en español casi ha sido el único en hacerlo [3]. Además, su insistencia en ligar los problemas del conocimiento con los de la perspectiva despejó el terreno para nuevos análisis [4]. En el teatro, las teorías de Bertold Brecht pusieron el tema de la distanciación en el orden del día de la crítica. Respecto a la lírica, lo hecho no es gran cosa; hasta un libro como el de Georges Poulet, *La distance intérieure,* no responde, en este punto, a las expectaciones provocadas por el título.

En las *Meditaciones del Quijote* destaca Ortega la importancia de la perspectiva para valorar el mundo, que en definitiva es perspectiva más que cosa o suma de cosas. Las cosas existen, como Rodríguez Huéscar resume, "en función de una visión o punto de vista" [5]. Esto nunca será tan evidente como aplicado a la lírica, donde la intuición determinante del poema sintetiza un cúmulo de ocurrencias integradas en la perspectiva del poema total, del objeto compuesto a partir de esa perspectiva misma y por lo que desde ella experimenta quien lo escribe. De ahí la directa relación entre perspectiva y estructura.

---

[3] "Unas gotas de fenomenología", en *La deshumanización del arte,* y "Tiempo, distancia y forma en Proust", en *El Espectador,* vol. VIII.

[4] El libro de Antonio Rodríguez Huéscar, *Perspectiva y verdad,* Revista de Occidente, Madrid, 1966, es quizá el mejor instrumento con que contamos para entender el pensamiento de Ortega en relación con las cuestiones planteadas en este capítulo.

[5] Obra citada, pág. 276.

El vocabulario de la poesía refleja una clara percepción de la distancia: cerca, lejos, aquí, más allá, distante, remoto y sus derivados reaparecen constante y significativamente en los poemas, para mostrar que el autor tiene conciencia de su situación respecto al tema y a las figuras. Los verbos establecen la variación en la distancia y el movimiento; alguna vez, como indicaré luego, pueden servir para proyectar las figuras —y con ellas al lector— más allá del poema, ensanchando los límites del espacio lírico.

La situación del poeta en el poema y su conexión con los componentes de la intuición se entienden mejor si se tiene idea clara de lo que significan las diferencias de distancia entre creador y figura. Con la ventaja de que para dilucidar estas cuestiones no será necesario echar mano de materiales biográficos y otros análogos de manejo un tanto equívoco: con la crítica interna bastará.

Y en el poema, como en la vida, la distancia puede ser material, y en tal caso dependerá de dónde se encuentre el objeto, y afectiva, relacionada con el grado de identificación del autor con el objeto. Se refiere, por partida doble, a la situación, y puede cambiar, brusca o súbitamente, según vaya haciéndose el poema, desarrollándose la intuición en la palabra y alterándose así la relación entre la expresión y lo expresado.

El concepto de distancia presupone la presencia del autor en el poema, que se hará sentir de mil maneras, dependiendo de la actitud de quien escribe hacia las figuras y hacia la situación. Cuando Juan Ramón Jiménez escribe los tardíos poemas "del otro costado", no sólo había cambiado el espacio geográfico, y estaba pensando España desde América, sino que con el paso de los años tenía mejor conciencia de que las distancias cambiaron también en otro sentido y se sentía más cerca de la muerte; conciencia de que entre él y la estancia de donde le llegaban ciertas voces, ya mencionadas en un poema de veinticinco años atrás, sólo se interponía una frágil pared de niebla.

El poeta no puede ser neutral: toma partido por el hecho de escribir, acto racional y deliberado, pero también inspirado, impuesto casi por las fuerzas antes aludidas, sólo parcialmente con-

troladas por la razón. El ponerse en su lugar, es decir, a la distancia adecuada, será, como otros movimientos, mitad instintivo, mitad deliberado; instinto y cálculo se mezclan en el impulso por situarse donde mejor convenga, pues el poeta posee la facultad innata de ajustarse al objeto para verlo según lo desea. La creación poética es operación tan complicada y sencilla como una reacción química; las contradicciones se resuelven cuando se logra el equilibrio, pero el equilibrio en el movimiento y en el ritmo.

La forma del poema es consecuencia de las tensiones que lo producen y del modo como se resuelven; tensiones verbales entre significación y sonido, y tensiones expresivas de un conflicto íntimo, que pueden enmascararlo para expresarlo mejor, o distanciarse para simular, con el alejamiento, objetividad. Decidir desde dónde se escribe es decidir cómo se escribe. El romántico, al convertirse en tema, fuerza el tono e impone al lector una participación emocional en sus sentimientos; el clásico se contenta con solicitar la comprensión estética de sus intuiciones y de su modo de presentación. Si aquél tiende a suprimir la distancia, éste quiere mantener las diferencias: la materia está ahí, al alcance de la mano, pero su transformación en sustancia será más eficaz cuanto más objetivo el tratamiento a que se la someta. Solía pensarse que la objetividad implicaba voluntad de estilo más rigurosa y conciencia artística más clara. No estoy seguro de que en el romántico esa conciencia sea menos lúcida: es, sencillamente, que el estilo —o sea, el método de presentación— es distinto; uno se inclina con preferencia a la hipérbole, a decir más de lo que siente; otro a la amortiguación verbal, practicando el arte de la insinuación. Y entre ellos, dense por supuestas las mil gradaciones y combinaciones posibles.

La dualidad clásico-romántico, aun esquemática y simplista, es útil, creo yo, para entenderse rápidamente. Manteniéndola por un momento, se me ocurre preguntar: ¿el romántico está más cerca del poema que el clásico? He preguntado retóricamente para precipitar la respuesta: no. La atenuación y el susurro pueden ser testimonios de identificación tan eficaces como los "ayes del alma"; la palabra poética puede operar más eficazmente si dicha en voz

baja. Sin negar la posibilidad de que el amor del poeta se desencadene como tempestad por valles y montañas, un apagado casi inaudible: "te quiero" puede ser más convincente.

Ensimismamiento y alejamiento

La tendencia al ensimismamiento característica de la poesía machadesca es discernible sobre todo en su segura eliminación de la distancia; en su constante adentrarse en sí, mientras a la vez, por deliberado intento de entender lo que no es él, se empeña en ver con lucidez lo distinto, lo que por ser de otra manera complementa su diferencia y le ayuda a encontrar una vía para la integración. Un ser integrado es un ser equilibrado que empieza por reconocer y admitir la existencia de cuanto le es contrario.

Así, el ensimismamiento supone un relativo paralelo enajenamiento que conjura la tendencia al solipsismo, tan antagónica al carácter de Machado. Adentrarse para conocerse, sí, pero también para conocer a quien nos acompaña y a través suyo al prójimo, próximo y diverso. Hay en su poetizar un deseo preciso de conocimiento y desde muy pronto se percató de las barreras alzadas frente a ese deseo. La sensación es de melancolía y quizá de angustia; ser es dejar de ser, y encontrarse, perderse.

El ensimismamiento no es una técnica, pero la impone y con ella acaso la anulación de la distancia, mas con esta diferencia: el yo del poeta quiere compenetrarse —penetrar y ser penetrado— con los otros yos, suyos o ajenos; a la postre, aun caminando juntos siempre quedará entre el propio y el más inmediato la distancia irreductible existente entre el hombre y su sombra. La anulación nunca es absoluta, ni siquiera cuando el hombre reconoce la sombra como proyección de sus inquietudes; ni siquiera cuando lo diferente es invención suya (como la amada, o el amor mismo, o Dios), pues incluso en este caso lo inventado llega a existir por sí, a vivir libremente en la imaginación y fuera de ella y a crear su espacio personal: "En un jardín te he soñado, / alto,

Guiomar, sobre el río", o cuando el Dios a quien hicimos, por quererlo, por necesitarlo, por llevarlo dentro, va paulatinamente alejándose de nosotros hasta situarse en su sitio y dominarnos desde la altura.

La forma dialogada ayuda a preservar un mínimo de distancia y a la vez a vincular entrañablemente a los interlocutores. La muerte, a quien se dirige Abel Martín, ya en las últimas, podrá ser "imposible al amor", pero no a otras formas de aproximación y comprensión. Su silencio es tan natural como la risa "clara y fría" del agua con quien, en poemas de *Soledades,* conversa el poeta, intercambiando "enigmas" con "misterios". Estos diálogos sin palabras son modos de ensimismarse por la contemplación o la reflexión, y una forma de oponerse a la absorción total del sujeto en el objeto que de otro modo sería casi inevitable.

Cuando Machado escribe del mundo y del hombre castellano, del paisaje soriano y del andaluz, está tan dentro de ellos que necesita ironizar para poder articular serenamente emociones que de otro modo podrían incitar al grito o al alegato. Si no gradúa suficientemente la distancia, como en algunas páginas de guerra, la poesía se evapora; en el soneto a Líster, por ejemplo, los manes de don Eduardo Marquina se dan de alta en los versos finales, y quizá los dictan. En poemas como el titulado "Un criminal", de *Campos de Castilla,* el poeta es espectador y el poema es descripción detallada, pero externa, del parricida y del tribunal que lo juzga. No hizo el autor esfuerzo alguno por reducir la distancia, y el efecto logrado es de precisión y de relativa frialdad.

La ironía cumple admirablemente su función distanciadora en poemas como "Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido". La forma, reminiscente de las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre, dice ya, por la declaración del propósito paródico de tan alto ejemplo, que la burla está ocultando cierta desesperación. El contraste entre las figuras es extremo: el don Guido, proyectado sobre el horizonte de la elegía manriqueña, es un ente grotesco, y por desgracia verdadero. Machado se aleja para destacar otro alejamiento: el existente entre el modelo del

siglo XV y la caricaturesca reproducción del XX; entre el maestre de Calatrava y el señorito de Baeza o de Sevilla. Hay, pues (si no me equivoco al leer una voluntad paródica en la forma del poema, en la clara alusión del título y en ciertos giros léxicos), doble distanciación: primero, la visible y constatable entre autor y figura; segundo, la invisible y sutil entre figura y arquetipo. Esta última convierte a la figura en contrafigura y mediante un recurso técnico semejante a la duplicación interior hace más vasta la profundidad del poema [6]. Claro está que la duplicación, en este caso y de acuerdo con las licencias de la lírica, elude uno de los términos del paralelo sugerido, pues la figura manriqueña sólo está presente en las líneas imperceptibles de forma y estructura, como imagen evocada sin palabras.

En relación con los espacios de la poesía machadiana quisiera decir algo que, siendo obvio, y quizá por serlo, no ha sido observado. El poeta queda extramuros, fuera del cuadro; para entrar en él necesita alterarse y asimilarse sustancialmente a los objetos. En el espacio del espejo, que es donde en definitiva existen las figuras, la distancia se mantiene y a la vez se borra: al conferirlas identidad de sustancia, el cristal las unifica. Puede ocurrir que los ojos-cristal de la desconocida, brillando en el hueco de una ventana, susciten la presencia de la amada muerta, y la traigan así, de golpe, al lado de quien escribe. Pero, como he dicho antes, esa presencia sobrecoge por lo que tiene de ausencia. La anulación de la distancia será entonces súbita, fulgurante, y expresará la gravedad e intensidad del choque psicológico, del impacto que la mirada produce, y acaso también la humanísima constatación de que el sentimiento creído imperecedero renace (es decir, pereció y reaparece) con otro motivo. En una línea o dos, abolidos distancia

---

[6] Otro ejemplo —diferente, sin propósito paródico— de doble distanciación puede verse en la "Ode to a Grecian Urn", de Keats, donde las figuras del poema corresponden a las creadas por el artista griego para dar vida —verdad y belleza— a los equivalentes plásticos de la realidad. La palabra, aquí, expresa un ensueño inspirado por la cristalización de otro, no menos alto y hermoso.

y tiempo. Gracias a la condensación y al sistema de alusiones subyacentes el lector siente la persistencia del sentimiento y a la vez su flaquear en los desfallecimientos de la memoria.

Cuando Machado transforma a Leonor en poema; cuando la figura llamada Leonor se instala en el poema, no la recuerda; la sueña, o mejor dicho, la convierte en sueño para desde él crearla. El mecanismo del olvido le permite no tanto soñar como pensar imaginativamente a Leonor —o pensarse a sí mismo— como sueño. La identidad y fragilidad de la materia y el modo creativo suprimen distancias y por el poema van las figuras desasidas del tiempo, sin memoria, sin vínculos históricos, y a la vez en un lírico presente que es el del momento salvado para la eternidad.

Anulación de la distancia

La distancia más visible es la inexistente; nada la exalta y potencia como su anulación. Cuando el poeta se funde con el objeto, la ausencia de distancia salta a la vista; lo mismo ocurre en la novela si autor y personaje se identifican, se hacen uno. Los místicos ofrecen ejemplos extensos y paradójicos de utilización de la distancia: por un lado se alejan de la materia hasta el punto de olvidar su existencia, concentrados en la idea o en la sensación de algo que la trasciende; por otra parte su ser, en cuanto impulso hacia algo, busca suprimirse, entregándose a lo que no es él. Y no para destruirse sino para integrarse en una entidad superior. Es dialéctica perfectamente explicable: al alejarse de los objetos reales, al desprenderse de la materia opresora, dominadora, moviéndose hacia dentro, la sensación es de ingravidez y de libertad. El ser se siente libre. Cuando, en impulso aparentemente contradictorio, se mueve a la vez hacia lo otro, en realidad no está sino utilizando la disponibilidad recién conquistada para acercarse a otra cosa, a la potencia ideal creada por la imaginación para unirse y fundirse con ella, participando así de atributos tan maravillosos que la sola idea de poseerlos exalta hasta el éxtasis. La total anulación de la

distancia es consecuencia del ansia también total de fusión de lo uno en lo otro. Lo por naturaleza diverso se unifica en acto que al trascender las diversidades crea la sobrerrealidad de que el poema es testimonio y equivalencia.

En el alejamiento inicial y en el acercamiento posterior se satisface el mismo anhelo de libertad, pues entrega y fusión no se dan en el vacío, sino en una conciencia poblada por las imágenes creadas por ella misma. Amante y amado, en San Juan de la Cruz, como más tarde en Antonio Machado, son proyecciones del pensamiento, miel elaborada por los "colmenares del sueño". En estos casos, la anulación de la distancia es tan necesaria e inevitable que el éxtasis se presenta como manifestación extrema del cumplimiento de un destino. Lo que nos posee son las figuras creadas para completarnos y la jubilosa seducción de esa entereza produce el éxtasis.

Supuestos excepcionales, sin duda, pues comúnmente el poeta se contenta con objetivarse para distanciarse: se contempla, y eso basta para alejarlo de sí; sólo puede contemplarse saliendo al exterior, enajenándose, o por lo menos entregándose al examen de conciencia, ejercicio espiritual preparatorio de constataciones ulteriores. La reflexión interpone entre vivencia y sujeto una pausa, un cambio de temperatura intelectual.

El ir y venir de dentro a fuera y viceversa; el vaivén del pensamiento es un recurso espontáneo para situarse en el punto apropiado y abarcar mejor las exigencias del esfuerzo. Escribir implica ajustar, o procurar ajustar la mirada al acontecimiento. Ese ajuste es necesario para encontrar el tono adecuado y puede presentarse bajo la forma anómala de un arrebato, de un desequilibrio, como ocurre en *Poeta en Nueva York*, escrito por Federico García Lorca bajo la impresión del choque con una realidad que le hizo tambalearse y de la que se sintió apremiado a escribir aun antes de haber conseguido un miradero satisfactorio. Incapaz de dominar y hasta de entender el caos que le asaltaba, se dejó llevar a una expresión caótica, que precisamente por serlo reveló las oscuras intuiciones que el mundo norteamericano le había suscitado. Per-

diendo el sentido de la distancia encontró la más conveniente. Se orientó desorientándose, como en forma diferente le ocurrió a Machado en aquel precioso poemita en que le hallamos —pues no parecerá temerario identificarle con la voz del poema—:

> ...borracho melancólico,
> guitarrista lunático, poeta,
> y pobre hombre en sueños,
> siempre buscando a Dios entre la niebla. (112)

Al decirse primero —en líneas precedentes— olvidado y perdido, anticipa la situación descrita en estos versos, finales de la composición, en los cuales la sensación de distancia entre el buscador y el Dios buscado se logra en la imagen última por la mención del obstáculo sutil interpuesto entre ellos, la niebla, que sin alterar lo mensurable del espacio que los separa, puede hacerlo enorme al impedir, al imposibilitar el reconocimiento.

Se trata en este poema de otra clase de distancia: la existente dentro del poema, entre sus figuras. La advertible entre el "perro olvidado" o el niño perdido y el mundo indiferente por donde vagan sin que nadie les haga caso; la visible entre la figura central, el yo del autor (o de su vicario), y el objeto de su busca. Qué diferencia entre este alejamiento causado por "la niebla" y la identificación absoluta del poema "Anoche cuando dormía": al Dios "soñado" en el corazón, le sustituye el Dios invisible que al soñador se le esconde entre la niebla.

La palabra tiene diversas posibilidades de anular la distancia; con palabras se puede crear un espacio, o una atmósfera dentro de un espacio, en donde el poeta, y no solamente el poema, aliente. El poema es el lugar del canto y el canto lo crea; es también el ámbito donde se encuentran, imbrican y funden elementos que en el de la vida cotidiana parecen y son distintos. Su conversión en sustancia unitaria y unificadora implica la creación de una atmósfera que depende en parte de la distancia afectiva a que esté situado el autor. La atmósfera nace del poema, se origina en el poema, en las palabras combinadas para sugerirla. Distancia y atmós-

fera son conceptos —y realidades verbales— relacionados, y con ellos se asocia el tono.

Juan Ramón Jiménez ha mostrado hasta qué punto la fusión del poeta con el objeto poético puede ser natural; más aún: fatal. La atmósfera es el objeto, una expansión y dilatación del objeto. Cuando Juan Ramón canta la poesía o la belleza, está inmerso en ellas, sintiéndolas en sí, dentro y parte del ser, hacia el que fatalmente gravita:

¡No estás en ti, belleza innúmera
que con tu fin me tientas, infinita,
a un sinfín de deleites!
¡Estás en mí, que te penetro
hasta el fondo, anhelando, cada instante,
traspasar los nadires más ocultos!
.....
.....estás en mí, que te entro
en tu cuerpo mi alma
insaciable y eterna!

La imagen escogida no puede ser más adecuada, ni la expresión más contundente: "me tientas", "te penetro", "te entro", dice el sujeto a su objeto, la belleza, y a la vez, lo poseído está dentro de él, en compenetración que el léxico, cargado de pasión erótica, destaca. Si se hubiera expresado en forma menos vigorosa, la relación sujeto-objeto habría parecido más ambigua; en general, las imágenes de Jiménez acentúan el sentimiento de fusión: "Dios del venir... estás enredado conmigo... lo mismo que un fuego con su aire"; "soy tu secreto..., tu ente entrañable".

DISTANCIA MATERIAL; DISTANCIA AFECTIVA

Tratando de encontrar normas válidas para el problema de la distancia me pareció posible formular las siguientes: la ternura disminuye la distancia afectiva; la ironía la aumenta; la pasión

puede anularla o exaltarla, según los casos. La ternura es un puente: sensibiliza y hace accesibles las comunicaciones del exterior, sobre todo si proceden de quien la inspira. La ironía, en cambio, se interpone entre autor y objeto, y puede ser reacción defensiva, barrera de cristal alzada para inmunizarse contra los embates debilitantes de la ternura misma (y así la he entendido en alguna página de Leopoldo Alas). La pasión puede producir diversos efectos. Si el apasionado elimina distancias y arrastra, o quiere arrastrar consigo, en el mismo torbellino, al objeto de su pasión, al intentar la recreación del suceso puede extraviarse en la retórica y, por los excesos verbales, dar la impresión de un decir histriónico, de una representación poco convincente. No es lo auténtico de la pasión, sino el acierto en la selección y disposición de las palabras, lo que cuenta, aunque nadie dude de que la autenticidad puede contribuir al logro del poema y ser, por lo tanto, genuinamente inspiradora.

Ironía y pasión actúan en direcciones diferentes respecto al tamaño de figuras y cosas, obviamente relacionado con la distancia desde la cual se las contempla. La ironía, que aleja, empequeñece; la pasión, que acerca, magnifica lo contemplado. Los grandes sentimientos, los gestos heroicos tratados irónicamente se reducirán; una sonrisa parecerá la clave del mundo si el apasionado la describe. Cuando ironía y ternura concurran, el equilibrio tenderá a restablecerse y las cosas a recobrar dimensiones familiares.

La amortiguación verbal es otro modo de interponer distancia entre poeta y poema. Al decir sin insistencia, atenuando la expresión, la objetividad del decir da una impresión de neutralidad y alejamiento que facilita el acceso directo del lector al poema. Y cuando el intermediario se aleja, las palabras pesan sobre quien las oye, incitando a escucharlas con atención para entender mejor el significado de lo que en el texto aparece más sugerido que dicho.

La relación entre distancia material y distancia afectiva unas veces es directa, otras, inversa. El concepto de distancia material o física significa poco si lo referimos al espacio poético, que es donde verdaderamente cuenta. Cuando Machado lleva al poema

una figura que resulta ser la suya de cuarenta años atrás, la distancia material y la psicológica son grandes: un hombre maduro, casi un anciano, recuerda al muchacho que subía las escaleras "de cuatro en cuatro". Pero, según vimos en el capítulo anterior, en el espacio de la memoria las imágenes colindan, se tocan: el poeta y su doble suben juntos, en el mismo tiempo, no histórico sino poético, la escalera; en ella se yuxtaponen y luego se funden lo pasado y lo presente, borrándose de golpe las distancias. Por eso en el poema los cuarenta años de la cronología no tienen sentido; el escenario lírico es una casa que no se encontrará ni en la geografía, ni en la biografía de Machado: no es la de hoy en Segovia o la de ayer en Madrid, sino el puro recinto de la poesía.

Cuando mira a su lado, Machado ve otro Yo que resulta ser él mismo: el mozo aquí aludido o la sombra grotesca reflejada en la pared del cuarto solitario. Son y no son. Existen y no existen. Están allí, proyecciones suyas, a una distancia que el poema declara abolida. En el primer caso, se dirá, la distancia es consecuencia del paso del tiempo, la perceptible entre juventud y madurez; consecuencia y a la vez necesidad de expresar cansancio y nostalgia, convocando en idéntico espacio material y lírico dos figuras, o mejor dicho, dos estados de la misma figura.

En el segundo ejemplo la distancia es instrumento de revelación ontológica: el ser, al desdoblarse en forma ridícula, deja ver en qué consiste su dualidad: el poeta y su sombra (el bufón) habitan la misma estancia, con existencia igualmente verdadera. El poeta tiene conciencia de la escisión y al reunirse con su caricatura en el cuarto pobre y destartalado, reconoce la realidad y la validez de la deformación. Y esa mínima distancia entre poeta y sombra les deja inmediatos, superpuestos casi, pero no fundidos: inseparables, pero diferentes.

En cierto poema de Juan Ramón Jiménez la transformación de la distancia se produce de otra manera, y es también consecuencia de un estímulo mental; en media docena de líneas y por medio de la repetición y el contraste se suprime la distancia afectiva como respuesta, espontánea, involuntaria, a la ausencia, equivalente a la

distancia material. Es un claro ejemplo de relación inversa entre ambas distancias:

> Cuando la mujer está,
> todo es, tranquilo, lo que es
> —la llama, la flor, la música—.
> Cuando la mujer se fue,
> —la luz, la canción, la llama—,
> ¡todo! es, loco, la mujer [7].

La presencia de la mujer, su integración con el poeta —y en el cosmos—, permite ser a las cosas; su ausencia las transforma en delirante reverberación de ella. La identificación, o eliminación de la distancia material, produce la calma, mientras el alejamiento desencadena la exaltación. En este ejemplo la atmósfera depende de la distancia; la sensación de calma se deriva de la proximidad; la de inquietud y trastorno, de la separación.

Modos de aproximación

Los diversos modos de aproximarse al tema sirven para graduar y a veces para guardar las distancias afectivas: la aproximación directa parece sugerir cierta urgencia de entrar en contacto con la materia; la indirecta no deja traslucir apresuramiento, y puede realizarse de dos maneras, oblicua o circular, siendo la primera un simulacro de desatención, o de atención preferente a algo distinto de lo que verdaderamente incita a la creación, y la segunda un modo de trazar sucesivos círculos envolventes que por asociación acerquen al núcleo temático, a lo esencial.

En la poesía de Machado, la aproximación directa produce fulgurantes efectos. Quizá nadie ha conseguido borrar la distancia de modo más cabal: "Crear fiestas de amores", "Anoche cuando

---

[7] *Segunda antología poética,* N.º 40, Espasa-Calpe, Madrid, pág. 42.

dormía", "Desde el umbral de un sueño me llamaron", "Llamó a mi corazón, un claro día", serían muestras de su capacidad de fusión con la materia. El poeta, sus recuerdos, sueños, fantasías, son el hilo con que se teje la tela; no hay distancia, y para declarar esto no bastaría decir que el poeta está en el poema: *es* el poema. Esta identificación con la materia, a la que otros líricos se resistieron, es una de las razones de la popularidad alcanzada por Machado, mientras, por recelo de la indiferencia atribuida a quienes no se comportan como él lo hizo, en otros casos la distancia pudo confundirse con la insinceridad. Y hay, quizá, un equívoco: el Yo que afirma en los versos citados, iniciales de composiciones muy conocidas, no es tanto el Antonio Machado de carne y hueso, con quien los lectores tal vez se encontraron en el café o en la calle, como la sustancia lírica extraída de esa materia transeúnte, que en el poema expresa más de lo que la biografía del poeta pudiera revelar. Y que así sea, no quita sinceridad al texto; es tan sincero como se suponía, y más verdadero. (Pues es en el espacio peculiar de la creación donde esa verdad resulta irrebatible).

Un ejemplo cabal de anulación de la distancia se encuentra en el poemita de *Soledades* donde se dice cómo, mientras duerme, con sueño de dormir y sueño de soñar, el poeta siente dentro de sí el agua "de nueva vida", el colmenar de las dulzuras más preciosas, el sol que da luz y calor, y a Dios mismo. Identificación absoluta, pero —subrayo— en el sueño. La distancia entre las figuras, o entre una de ellas y las imágenes en donde reconocemos la ausencia-presencia de la otra bajo transparentes alusiones metafóricas, es nula, pero en un contexto imaginario. El poeta no tiene a Dios en el corazón; sueña que lo tiene, lo que no es igual.

Lo perentorio y súbito de la aproximación no garantiza la identificación con la materia, que no siempre se deja tomar a paso de carga. Sin intentar por el momento explicar las razones de que la fusión se frustre en casos en que el poeta apremió tenazmente por conseguirla, sí adelantaré que la causa principal del fracaso puede ser la dificultad de hallar el tono adecuado para expresar la identificación. Pienso en ejemplos de la llamada "poesía social":

no parece dudosa la sinceridad de sus autores, ni la voluntad de eficacia que les incita a describir la herida colectiva como herida en el costado, pero a la inmediación afectiva se llega mejor si el poeta no se deja alterar y ablandar —artísticamente— por una prematura entrega a la materia.

El tempo, la velocidad en la identificación se relaciona con la técnica de aproximación, y a menudo la califica. En el ya comentado poema "Réquiem", José Hierro empieza guardando las distancias; utiliza como punto de partida una noticia periodística y esta materia, tan tenue artísticamente —por trillada—, se transforma y la transformación depende, entre otras cosas, de cómo el autor va ciñendo la anécdota inicial en círculos de hechos y rememoraciones que le acercan por sus pasos contados —y con él al lector— al núcleo significante.

Pocos poemas prueban más decisivamente el valor de la aproximación indirecta a la materia y cómo, al hacerla reverberar de modo insólito por las sucesivas iluminaciones implícitas en el cambio de distancia, se presenta otra y con otro sentido, hasta convertirse en la delgada sustancia que resulta ser. En este caso la transformación se opera con las cartas sobre la mesa, a la vista del lector que, gradualmente, y gracias a los cambios de luz y de tono, advierte cómo la materia prima, las líneas periodísticas están expresando, por la vibración adquirida en el contexto, una identificación en la que se siente partícipe.

Los cambios y alternación en la distancia pueden producir efecto de choque, de revelación súbita, o pueden ser tan sutiles e incidentales que el lector apenas los note, sino en sus efectos, por la dilatación del espacio a que dan lugar, situando el objeto en la inmensidad y acaso en la eternidad. Arquetipo de los poemas en que la distancia sirve a la sorpresa me parece "Le dormeur du val", de Rimbaud. Es un soneto, escrito muy flexiblemente, con cierto abandono; en él se presenta a un muchacho dormido en el campo. Paisaje primaveral, hermoso; escena apacible. Si reproducida fotográficamente, estáticamente, a la distancia desde la cual comienza el poema, la calma hubiera persistido, imperturbada;

pero la cámara es dinámica y al moverse reduce la distancia permitiendo constatar lo que en la última línea del soneto se declara: el muchacho tiene un agujero de bala en la sien; no está dormido, sino muerto. La sucinta descripción del escenario aumenta psicológicamente la distancia: mientras la figura se acerca al lector, el poeta atento a otras cosas parece alejarse de ella, pero en realidad está aproximándose; este recurso desencadena la conmoción final.

Para mostrar con un ejemplo las posibilidades de la dilatación espacial determinadas por la variabilidad difusa de la distancia, recordaré un poema de Juan Ramón Jiménez, "El más fiel", de montaje semejante al de Rimbaud. Hay también un hombre tendido en el campo (campo que fue de batalla), y en la figura se concentra el poema, cuyo espacio se amplía mediante rápidas incursiones al mundo en torno. Estos desplazamientos alternan la uniformidad de la distancia que por la concentración de la mirada —y de la atención— en un punto pudo ser invariable; al dilatar la zona de atención asocian la emoción a la vastedad del espacio en donde el poeta la hace vibrar, contrastando angustia y serenidad y haciendo que la primera se resuelva o se disuelva en la segunda.

En estos poemas, a los que pudiera añadirse el admirable "Masa", de César Vallejo, trazado sobre intuición semejante, el concepto de distancia se ajusta a los límites de la elegía. Hay en la realidad inmensurable distancia entre nosotros y los muertos; no en el poema, donde el muerto "existe" transfigurado y renacido a su realidad definitiva: *Tel qu'en lui-même enfin l'Eternité le change...* Exactamente como en Juan Ramón: el fiel definitivo, imagen invulnerable a las transformaciones impuestas por la vida. De la memoria pasará sin esfuerzo a la poesía. El recuerdo adelgazado en "olvido" (machadesco o juanramoniano), o sea en sustancia emocional y no intelectual, se convierte en poesía: la distancia material, de puro imposible, no cuenta; la afectiva, en cambio, desaparece o casi porque mientras un ser vive, vive y es en su existir; muerto, su vivir se reduce a estar en la memoria y en la imaginación de los demás, fuera del tiempo, aunque dentro del espacio temporalizado del poema, en atmósfera idéntica a la del

soneto en que Machado recuerda al padre, "aún joven", leyendo o moviéndose en el despacho del palacio sevillano.

En este soneto, la distancia se borra por la intensidad de la rememoración, siguiendo una técnica que don Antonio empleó con frecuencia y siempre del mismo modo: situar la figura en un escenario preciso, señalado con dos o tres toques rápidos, recreándola en y por la evocación del ambiente. Unas veces, como aquí, la mirada se concentra en el hombre que va y viene por la estancia; otras (como en el primer soneto de "Los sueños dialogados") la figura está al lado del poeta y mira con él a lo lejos. En estos supuestos, y en otros que no menciono para no recargar la demostración, la eliminación de la distancia física, eliminación necesaria para vencer al tiempo y mostrar la proximidad, la identificación entre el cantor y lo cantado, no opera en la totalidad del poema: jugando con el tiempo o con el espacio la distancia reaparece, a partir de la cercanía inicial, cuando la mirada se lanza a lo lejos. Machado dice en un caso:

> Sus grandes ojos de mirar inquieto
> ahora vagar parecen, sin objeto
> donde puedan posar, en el vacío. (289)

y en otro:

> .....¿Ves? Hacia Aragón, lejana,
> la sierra de Moncayo, blanca y rosa...
> Mira el incendio de esa nube grana,
> y aquella estrella en el azul, esposa. (284)

La sensación de distancia, por la anulación de ésta o por su súbita reaparición, integrada con otros elementos, no deja de operar en Machado, para quien figuras y paisaje, siendo siempre interiores, alcanzan una fuerza de rememoración que las hace visibles dentro y fuera del poeta, y aun del poema. Uno de los curiosos efectos logrados por él consiste en extender el espacio poético más allá del poema; parece un imposible, pero no lo es. Bastará fijarse en las últimas líneas citadas para advertir que, de pronto, disparan-

do la mirada hacia una lejanía concreta, señalada por un par de nombres precisos —Aragón, Moncayo—, el paisaje interior revirtió hacia fuera y, al asimilarse lo exterior, no lo trató ya como posibilidad latente, sino como la parte del ámbito vital que no cupo en el escenario y que sólo puede verse cuando la cámara gira y recoge lo hasta entonces fuera de foco.

Este manejo de la distancia produce como resultado indirecto la creación de una atmósfera que sin perder contacto con la realidad tiene el carácter irreal de lo soñado, de lo fantaseado. El soporte material se adelgaza y afina en la invención verbal, liberadora de las limitaciones físicas. La complejidad de la creación acaso no se ve, porque el efecto de distanciación no exige artificios complicados, símbolos oscuros o difíciles, imágenes en donde lo próximo y lo remoto se yuxtaponen. Con una interrogación, con un verbo —"¿Ves", "Mira"— se expresan, sin insistir, las sutilezas de la intuición, en este caso reveladora de cómo el tiempo y el espacio líricos son una continuidad, un fluir incesante en el poema.

Después de todo, la impregnación que constituye la atmósfera (si nos damos cuenta de ella es porque está saturada de algo que la hace captable, palpable casi) se debe a que, en casos como los comentados, a la concentración espacial le acompaña una intensificación de lo temporal. Machado consigue estos resultados con medios muy sencillos. La situación, en otros poetas cargada de patetismo por la acumulación de rasgos significantes, aquí no necesita ni tolera ese derroche; la certera selección de uno o dos de ellos, ligados directamente a la figura, es suficiente, y por eso la atmósfera del poema parece emanación de la figura misma y está en relación directa con el modo como ha sido presentada, es decir, con el estilo. En don Antonio el estilo se mantuvo, en lo esencial, fiel a lo que fuera desde los primeros tiempos, y en consecuencia la atmósfera de su poesía permaneció invariable.

Para exponer objetivamente un tema puede convenir interponer entre autor y objeto otra persona, la máscara, como hizo Yeats, o los heterónimos como imaginó Machado. Sirvieron estos una

función estética precisa de multiplicación del punto de vista y mantenimiento simultáneo de la autenticidad lírica, y consecuentemente una variabilidad en las distancias, pero además, y en relación con este problema, consintieron un curiosísimo ejercicio ambivalente, pues mientras Abel Martín se identificaba con el tema, convirtiéndose a la vez en sujeto y en objeto del poema, Machado se situaba fuera de él, distinto, otro.

El centro de conciencia

En la novela o en el poema épico el centro puede estar extramuros del autor: un personaje cualquiera puede ser el centro de conciencia desde el cual se escribe. En la poesía lírica, el centro es el autor, su corazón o, si la referencia parece vaga, léase su cerebro. Las pretensiones a la objetividad no pasarán de ser eso, pretensiones; el poeta se instituye en eje del sistema y todo gira alrededor suyo. No es un acto de arrogancia, sino de humildad. El poeta no está seguro de saber nada y ni siquiera lo está de lo que siente; no puede hablar sino desde sí mismo, y es en el poema, según va diciéndose, cuando y donde puede ir trazando las líneas que esbozarán la imagen inconclusa, borrosa tal vez, de alguien o algo en que acabará reconociéndose. Así, como ya vimos, enajenarse en la creación puede ser el mejor medio de ensimismarse, de encontrarse o tratar de encontrarse.

La distancia es consecuencia de una fatalidad más que de una decisión; el poeta y las cosas están donde están y, como dice un precioso poema de Juan Ramón, "están donde estuvieron / y donde habrán de estar". La medida de la distancia afectiva es el sentimiento y el deseo de conocer; Orfeo necesita rescatar a Eurídice para vivir y ser. El impulso inicial es partir tras una verdad que obstinadamente se niega, y no debe sorprender el hecho de que el descenso a los infiernos haya sido el arquetipo seguido con más empeño por los anhelantes de conocimiento. Machado —ya lo vimos— se aventuró a ese descenso y lo entendió como etapa

final y última del viaje de la vida, todavía dentro de ella. Quien lo realiza, vive, porque se mueve y le mueve una inquietud, quizá el espejismo de una imagen que siendo otra, la de otro, es en verdad la del otro, la del complementario que siempre iba a su lado. Y si de espejismo se trata, la distancia resulta a la vez mínima e insalvable. ¿A cuál se encuentra Narciso de su reflejo, en el agua de la fuente? El mito puede leerse como parábola de nuestras imposibilidades, pues si en la poesía Narciso habita dentro y fuera del espejo, en la realidad no podría salvar la distancia que separa los dos mundos.

Y si hay un centro, en su relación con él se guardará lo demás, la *circumstantia* orteguiana: la luz con el tiempo dentro, la lejanía coloreada ("La lejanía / es de limón y violeta", 340), el tren que atraviesa valles y montañas. La situación de quien escribe, y de sus figuras, se establece escrupulosamente:

> ¡Y en la tersa arena,
> cerca de la mar,
> tu carne rosa y morena,
> súbitamente, Guiomar! (342)

Ese "cerca" califica con insinuante y precisa gracia de quién se trata al evocar la presencia femenina; "cerca" y el adverbio de modo —"súbitamente"— equiparan la aparición de Guiomar al nacimiento de Venus. En estos versos la distancia se relaciona primero con lo espacial y luego con lo temporal, pero no faltan casos en que el concepto puede y debe entenderse de otra manera.

La distancia es, en Machado, también simbólica; se habla de ella para referirse a lo imposible, y diversas acepciones del concepto se yuxtaponen, a veces, en el poema. Leyendo uno de los más significativos, "Muerte de Abel Martín", se comprueba la eficacia de esa yuxtaposición, acaso realzada por la ambigüedad que se produce al emplear una misma palabra para referirse a fenómenos diferentes:

> Quien se vive se pierde, Abel decía.
> ¡Oh, distancia, distancia!, que la estrella

que nadie toca, guía.
¿Quién navegó sin ella?
Distancia para el ojo —¡Oh lueñe nave!—,
ausencia al corazón empedernido,
y bálsamo suave
con la miel del amor, sagrado olvido. (345)

Abel Martín está evocando su infancia, sintiéndola en el presente de la hora final, revividas las de su niñez por los gritos de los niños-pájaros en la plaza. Tan cerca y tan lejos; remota y allí mismo. La cronología fue destruida, de pronto, por la algazara infantil que levanta ecos de lo apagado en el corazón del solitario, no tan de piedra —"empedernido"— como se dice en el verso, pues accesible a recuerdos y olvidos, consolado y confortado por ellos, según claramente se lee a continuación. El tiempo es sentido como distancia que puede salvarse de repente, instantáneamente, por el funcionamiento de un mecanismo asociativo semejante al puesto en juego por Proust en el tan conocido episodio de la magdalena.

Machado habita en sus soledades; va y viene a ellas y desde ellas. El Yo del poema es el suyo, impulsado por la soledad a buscar un *tú*, una presencia y una compañía. Para expresarse necesita recrear el drama interior, en el que no puede estar solo: una mano amiga se tiende, una voz querida le llama, un rostro conocido se pinta en el agua (junto al suyo), fieras enjauladas rebullen..., ¿dónde?

La respuesta a ese *dónde* dirá el espacio y la distancia. Distancia que no se medirá a lo largo o a lo ancho, sino en profundidad. No podemos medirla con los instrumentos ordinarios; habrá que bajar y acaso zambullirse un poco a ciegas en ese camino que va alargándose según el pie de sombra lo va pisando, vacilante. Pensamos que la idea de distancia implica la del movimiento necesario para alterarla —aumentarla o reducirla— y, aún más simplemente, para saber lo que nos separa del otro o los otros con quienes compartimos la palabra o el silencio.

El lector en el poema

No está dicho todo sobre la distancia dentro del poema, pero, sin pretender agotar el tema, quiero apuntar otro aspecto de la cuestión: el referente a la distancia entre el objeto poético y sus usuarios. Estudiando la relación entre lector y poema no tardaremos en observar su variabilidad; la relación parece estable, pero no lo es, porque no siempre estamos a la misma distancia de lo que leemos. Dejaré a un lado, por tratarse de fenómeno tan obvio y externo, el alejamiento mecánico, consecuencia de una distracción, de la disminución en la concentración o aun de la capacidad de concentración en la lectura. Dando por supuesta una regularidad en la atención, lo expresado en el poema (o lo narrado en la novela) todavía nos afecta de distinto modo. La razón me parece clara: si al leer podemos situarnos en un punto tal que la objetividad del juicio resulte protegida por el alejamiento, el poema no afectará lo mismo que si es imposible mantener las distancias; en este supuesto, primero contagiados emocionalmente y después atraídos intelectualmente, nos sentiremos llevados hacia él, inmersos en él y roto el equilibrio que la distancia procuraba.

La distancia entre lector y poema, entre un lector y un poema, cambia también, con independencia del estado de ánimo con que se lee o se recuerda lo leído, porque el texto, en apariencia pasivo e inerte, no lo es: en la relectura o en la rememoración vibra (hace vibrar) de otra manera y deja ver nuevos matices. Su riqueza y su vitalidad están en relación directa con la aptitud de hacer sentir al lector que ha entrado más y más hondo en él.

Como el autor, el lector puede identificarse con la figura y sentir la confidencia como algo específicamente dirigido a él, no al lector en abstracto, ni siquiera al lector "amigo", sino al Juan o Pedro concretos que al leer reconocen en el canto la emoción, el sentimiento y hasta un principio de intuición que ha sido suyo, que borrosamente es suyo y que conforme adelanta la lectura va

coincidiendo en sus perfiles con los insinuados (apenas insinuados) por su inquietud. Esta identificación puede ser psicológica y estética y, aunque a primera vista la psicológica parezca más profunda, no lo es.

La cuestión pudiera enunciarse en forma un tanto paradójica: la identificación estética, es decir, la establecida entre lector y poema por razones "superficiales", por la comprensión de lo que está escrito y la compenetración con lo expresado y la expresión (que de hecho son una y la misma cosa), es en realidad la más cabal. Pues encontrar en la situación o en la figura un paralelismo o una equivalencia de lo que el lector experimenta, o cree experimentar o ha experimentado, es algo muy distinto a compenetrarse con el poema mismo. La identificación psicológica puede ser consecuencia de un acto equívoco: en vez de escuchar al poema, el lector proyecta sobre él su sentimiento y lo reconoce como suyo: "así siento o sentí yo", "este soy yo", "esta situación es la mía". Lee lo escrito en su espíritu, y al hacerlo realiza un juego de prestidigitación, por el cual las palabras del poema relucen con significados que el lector se saca de la manga.

La identificación estética no elimina, ni siquiera disminuye la distancia. El objeto poético permanece donde estaba, separado y netamente diferente de quien lo contempla. La aproximación, sea lineal o circunvalatoria, se realice mediante penetración frontal o mediante círculos sucesivos, asediando y tomando una tras otra sus líneas de defensa (mitos, símbolos, metáforas, diferencias sintácticas, alusiones varias...), es una operación intelectual, lo cual quiere decir que el lector no se contentará con vagas impresiones, ni con superficiales y rápidas tomas de contacto con la materia del poema, sino que se esforzará por entender su sustancia.

Esta exigencia de comprensión no excluye la participación del "sentimiento", pero la limita; lo mantiene sometido a vigilancia y no tolera su intromisión cuando tiende a enturbiar o a diluir las precisiones que puede proporcionar una lectura desapasionada. Al dilucidar el texto, el lector se lo acerca, pues comprender es acto posesivo, pero posesivo con una limitación: el objeto no pierde

su autonomía, ni deja de estar donde estaba. Lo que cambia es la relación con el lector, como después de mutuas explicaciones y aclaraciones puede cambiar la de dos personas que no se entendían. Si "mutuas" parece aquí palabra impropia, permítaseme observar que el poema habla a su manera: las imágenes, el orden verbal, las palabras mismas, los signos ortográficos..., hacen señales suficientes para estimular el interés y el deseo de entender lo que se dice y del modo como se dice.

Algún crítico ha llegado a pensar que a causa de la relación entre lector y obra, que coloca a ésta frente a aquél como objeto analizable, se ha incurrido en el error —en la "ilusión"— de establecer "arbitrariamente" una "distancia que permite pensar nuestras sistemáticas interpretaciones de la vida como epistemológicas certidumbres" [8], pero esa distancia ni es arbitraria ni equívoca: es un hecho impuesto por la necesidad de contemplar la obra desde la perspectiva adecuada para su comprensión. Y el proceso de contemplación distanciada conducirá a la comprensión y a la plena apreciación y valoración del poema, que no podrá lograrse partiendo de identificaciones psicológicas, útiles, si acaso, para aventurarse en esas "interpretaciones" del texto, donde lo escrito y no entendido se sustituye por lo que el lector imagina.

---

[8] Leo Bersani, "From Bachelard to Barthes", *Partisan Review*, XXXIV, N.º 2, Spring, 1967, pág. 220.

VIII. CONDENSACIÓN: MODOS

¿QUÉ ES CONDENSAR?

El poeta quiere crear con sólo nombrar; poner en la palabra algo que la convierta no en representación de la cosa: en "la cosa misma", según Juan Ramón dijo. Sustituyéndose al Creador distante, inventará y compondrá objetos de belleza. Y ya un dicho latino constató que la calidad de lo bueno se realzaba por la brevedad: una delicia lo es más si dura poco. La intensidad del placer está en relación inversa con la duración. En la lírica así suele ocurrir, quizá porque las intuiciones recogidas, expresadas en ella se revelan fugaces, como bien supo Bécquer, a quien los poetas de nuestra lengua de algún modo siguen considerando contemporáneo.

Poesía "breve", "seca", chispas, iluminaciones, deslumbramiento ocasionado por el rayo: tales han sido términos y metáforas utilizadas por los poetas para expresar su idea de la poesía [1]. Esos

[1] "Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía". En Luís Felipe Vivanco, "Música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer", separata de *Cruz y Raya*, Madrid, octubre 1934, pág. 58.

destellos han de cristalizar en palabras; es más, en palabras surgen cuando la imaginación los inventa, o los capta. Nadie discutirá la trivial afirmación de que pensamiento y palabras son inseparables, y aun aquél determinado y regido por ésta. Y sabemos cómo el caudal de las palabras tiene el valor y la significación de un objeto: el objeto verbal a que estoy refiriéndome.

Busca el poeta una palabra que lo diga todo y lo abarque todo; una palabra inclusiva, suficiente y reveladora, dotada de poderes excepcionales, evocativos, invocativos, o, para hablar machadianamente, mágicos. Una palabra capaz de sugerir y describir —por implicación y alusión—, siendo a la vez vaga y precisa. Una palabra cargada de sentido, unívoca y contradictoria, que diga cuanto el hombre sabe y cuanto ignora, firme y balbuceante a la vez, osada y tímida, receptiva y expansiva. Palabra: origen y conclusión, fundamento y cima, punto de partida y razón última, sonido y sentido, acumulación y singularidad, nostalgia del silencio con quien compite para crear la experiencia en el poema. Hallarla no es tan imposible como parece, aunque...

Enrique Paradas escribió esta preciosa copla:

> Dijo a la lengua el suspiro:
> —¡Echate a buscar palabras
> que digan lo que yo digo!

Por eso, escribir será siempre una traición: autotraición. (Quizá los franceses se contentarían con llamarlo un *pis aller*). Quien escribe se traiciona por imposibilidad y no por voluntad. De ahí las correcciones, las rectificaciones, el revisar e intentar revivir, recrear el poema. La traición es inevitable: nadie puede expresarse por completo en la palabra e intentarlo sería acto de mala fe si no fuera, como es, impulso de arrogancia infinita temperado extrañamente por la humildad. Quien escribe acepta un desafío, y al mismo tiempo una humillación ante lo que nuestros abuelos llamaban el tribunal de la conciencia. Pues ahí está, agazapada, la insobornable, fiel y cautelosa, vigilando la audacia del poeta y levantando acta del fracaso.

Según Jakobson, la percepción del espacio es diferente según el ritmo del poema; el estudio del metro y el ritmo le parece medio necesario para reconocer y delimitar el espacio. Acaso podemos aventurarnos un poco más y preguntarnos si el modo de situar la palabra en el espacio —condensar— no es la operación básica de que depende el llamado lenguaje poético, o sea el funcionamiento de la palabra en el poema. Hablando de sus innovaciones en este terreno, dijo Rubén Darío, en *Historia de mis libros,* que había aspirado al "abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior que contribuye al éxito de la expresión rítmica..." La eficacia de esta expresión depende de la melodía "interior" (coincidente con el tiempo orgánico, si no integrada por él) y de cómo esa melodía aparece armonizada, compuesta.

Componer se llama al proceso de eliminación y selección, de ajuste y de unificación. ¿Unificación de qué? El significado y el significante tienden a integrarse: la palabra significa y significa por la melodía y la armonía, con más vigor cuanto más lejos alcancen las sugerencias del significado. La poesía de Machado es ejemplo pertinente de esa dilatación de sentido, lograda casi siempre (y el casi es mera precaución retórica) por su aptitud para la condensación, derivada del uso moderado del lenguaje, del tono deliberadamente amortiguado de su discurso y de la preferencia por modos insinuantes de decir.

En los comentarios al *Banquete* de Platón, observó Ortega que "la condición más fuerte para que alguien consiga decir algo es que sea capaz de silenciar todo lo demás" [2]. Sin repetir lo escrito en el capítulo tercero, observaré que lo propio del poeta es hacer presentes en la dicción los silencios, incluir lo excluido, expresar lo callado, y que estas contradicciones se resuelven en un movimiento hacia la concentración manifiesto en diversas formas, dos de las cuales son la imagen y el símbolo.

---

[2] José Ortega y Gasset, *Pasado y porvenir para el hombre actual,* Revista de Occidente, Madrid, 1962, pág. 208.

Establecida la conveniencia de que el objeto poético se rija por leyes de economía y de rigor, permítaseme una observación elemental: la brevedad del poema lírico está en relación directa con lo expresado en él: un madrigal de seis versos puede parecer difuso cuando la textura verbal no se integra en unidad expresiva vigorosa, mientras poemas relativamente extensos como "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela" o "Muerte de Abel Martín" producen impresión de brevedad por la extrema concisión de cada uno de sus fragmentos y la diestra yuxtaposición del conjunto. Que en estos ejemplos sea considerable la parte del silencio es cosa que salta a los ojos. Cuanto se deja de decir, o simplemente se sugiere, funciona como aura o, más bien, como radiación del texto mismo. El silencio —conforme vimos— es energía perceptible por y en sus efectos. Y en vinculación entrañable con la palabra de que se rodea, a quien rodea, haciéndola vibrar y siendo vibración suya.

Lo expresado destella según los giros y fluctuaciones del movimiento verbal y la imagen puede iluminar con rapidez y eficacia el sentido. Recordemos la conocidísima rima del arpa olvidada "del salón en el ángulo oscuro":

¡*Cuánta nota* dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarla!

En las dos primeras palabras —"¡cuánta nota...!"— están la música y lo evocado por ella en el oyente. Adjetivo interjeccional y signo de exclamación multiplican las notas posibles y, más aún, lo pasado y lo futuro: las melodías que sonaron ayer y las que pudieran sonar mañana. (El mecanismo es el mismo de otro admirable ejemplo de condensación, éste de Jorge Guillén: "¡Oh luna, cuánto abril, / qué vasto y dulce el aire!"; aquí la hermosura de la primavera cabe en dos versos). El símil de la segunda línea pone en el poemita becqueriano —literalmente— alas, impulso ascendente, dirección del sueño, o ensueño, sugerido en el

verso precedente. La condensación puede ser extrema, y no son raros los poemas en donde lo esencial se declara en un verso, o dos, aunque los restantes —si los hubiere— sirvan para complementarlo. Así ocurre en Gil Vicente, de quien es la primorosa cantiga:

Muy graciosa es la doncella,
¡cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero
que en las naves vivías,
si la nave o la vela
o la estrella es tan bella.

Digas tú, el caballero
que las armas vestías,
si el caballo o las armas
o la guerra es tan bella.

Digas tú, el pastorcico
que el ganadico guardas,
si el ganado o los valles
o la sierra es tan bella.

En realidad, el decir del poema se explana en dos versos: los primeros. El resto es desarrollo y glosa. El "¡cómo!" de la segunda línea, equivalente al "¡cuánto!" de Bécquer y Guillén, lo dice todo. La intuición así concentrada va a continuarse sin diluirse, y para ello las referencias aclaratorias se ordenan en tres estrofas: la doncella es tan hermosa como lo son nave, vela y estrella para el marinero; armas, caballo o guerra para el caballero; ganado o naturaleza para el pastor. Las comparaciones, tres en cada uno de los tres casos, precisan la excelsitud de la belleza y la dejan ver mejor, sin describirla de manera directa. La descripción quizá no diera idea tan alta de la muchacha, pues el detalle concreto —ojos, labios, cabellos— cerraría la imaginación del lector como no la cierran las ponderaciones que por sus correspondencias, paralelismos y repeticiones se refuerzan entre sí y dilatan el núcleo inicial del poema.

Este poemita muestra cómo la condensación puede perfeccionarse oblicuamente, dejando que el contexto influya en la forma, suscitando por alusión e imagen no tanto un cambio como una intensificación de posibilidades líricas. La declaración primera, siendo decisiva, hubiera sido sólo eso, una declaración: las estrofillas siguientes la constituyen en poema.

Quizá, además, este ejemplo aclara bien que condensar no es resumir; es dar a la palabra un máximo de irradiación —de significación— en un mínimo de espacio. La presión verbal añade sugestión y la concisión impone sobreentendidos. Condensar es operación compleja y problemática: cargar la expresión de significado, comprimir en una línea y a veces en una palabra lo que en la comunicación ordinaria exigiría un párrafo, una oración. Y lograrlo sin daño de lo expresado, antes haciéndolo más significante, poniendo en las palabras alas, rumores y densidad. Sabemos hasta qué punto la plenitud de sentido depende de que la palabra pese y a la vez vuele.

Condensación es elegancia porque es sobriedad y contención. Hay mucho, pero recatado, y en ese recato se abre al lector la visión de algo nuevo. La frase puede parecer señal discreta con la que se apunta en determinada dirección, sin presionar demasiado; después de todo, el lector algo pone en el poema, sólo completo en la lectura y por la lectura.

En el primer capítulo señalé que suele llamarse densidad a la acumulación de materia en el poema, o sea, a la incorporación de un número relativamente grande de vivencias. El grado de esa densidad depende de las vivencias encapsuladas en la palabra. He recordado también que el poema es una experiencia distinta de esas vivencias, y unificante de ellas. Las posibilidades de conmover estarán en proporción directa con la riqueza de la carga sugestiva, no con la abundancia verbal.

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

Este primor no parece tener secreto. Aceptamos como natural el hecho de que pueda decirse tanto en tan poco. El tema resuena en el desamparo y en la intimidad de cada lector porque en "pocas palabras verdaderas" se contiene la ambigüedad del vivir. ¿Cómo? Curioso: por reducción del vocabulario a extremos de casi pobreza; en cuatro versos, veintiuna palabras (incluidas conjunciones y preposiciones) bastan para expresar hermosamente esa ambigüedad existencial, y con ella la del destino humano. La repetición parece, en principio, oponerse a la condensación. No, si es inteligentemente buscada. (Ejemplo muy a mano, en el viejo Miguel de los Santos Alvarez:

¡Bueno es el mundo! ¡Bueno, bueno, bueno!
¡Como de Dios al fin obra maestra!)

En el poemilla machadiano predominan los verbos y son los determinantes de la creación: soñar, ver, hablar y oír. De las veintiuna palabras, siete, o sea la tercera parte, son verbos. Notable proporción. Y dentro de ella, desproporción en favor del verbo clave: soñar, reiterado cuatro veces, mientras los otros tres sólo aparecen una vez, y eso dentro del sueño.

El tiempo es pasado: "ayer", "después", pero gravitando en lo presente. Tiempo real para una acción imaginada, más complicada de lo que parece, pues en el último verso el sueño ya no lo es, y sí refugio creado en la realidad y en la vigilia, aunque para escapar de ellas. En el poema está quien lo escribe y el Dios a quien sueña ver y con quien sueña dialogar. El espacio es el de la vida y el de la eternidad. La reiteración en torno al verbo soñar y al nombre de Dios (tres veces mentado) concentra el poema sobre la acción expresada por aquél y sobre la figura de éste. La inmensidad del sueño que se sueña y del sueño-ensueño en que se vive se subraya por la insistencia en la palabra que lo abarca todo y desplaza a la irrealidad sin alejar de la tierra. El ritmo es deliberadamente blando y reiterativo: "soñé que veía", "soñé que soñaba". Cuatro "ques", uno para cada dirección del soñar.

Y con los cuatro "ques", cuatro tiempos de "soñar", tres veces el nombre de Dios; dos la conjunción "y", que afecta a la velocidad. Salvo "ayer" y "después", complementarias, todas las palabras se repiten, y la reiteración produce la sensación de que se ha dilatado el poema, de que la acción de soñar se ha desdoblado en cuatro, afectantes a los sentidos y a la imaginación, aquí sensorial también, por correspondencia con los anteriores. El soñar que se sueña tiene el mismo giro sintáctico y el mismo sentido que los de los tres primeros versos. El juego verbal consiente un desdoblamiento de la acción, a la vez una y múltiple: unificada por el verbo soñar y multiplicada por los otros tres y aun por él mismo cuando en la última línea se duplica.

La repetición y variación del verbo y sus efectos aliterativos van impregnando al lector y persuadiéndole. Situado en el tiempo desde la primera palabra, poco a poco advierte cómo, por un deslizamiento muy característico del estilo machadiano, al final de los cuatro versos se encuentra en equilibrio inestable en el filo de la vida que es sueño y de la eternidad.

Modos de condensación

Conviene distinguir entre modos y técnicas de condensación: modos son posibilidades, maneras de realizar la condensación; técnicas son instrumentos para cumplimentar esas posibilidades. Por ejemplo: se condensa por abstracción; se abstrae por medio de la imagen. La relación entre unos y otras es la de fines a medios. Entre modos y técnicas la correlación no es absoluta; una técnica puede servir a diversos modos y un modo puede realizarse con diferentes técnicas.

No pretendo abarcar todos los posibles modos de condensación; será suficiente, y menos fatigoso, limitarse a los principales, o, digamos, a los más corrientes en la poesía moderna y concretamente en la de Machado. Dejando para el capítulo siguiente el estudio de las técnicas, si nos preguntamos cuáles modos son los

más importantes, la respuesta tendrá en cuenta la frecuencia de su aparición, e incluirá la concentración, la abstracción, la elusión, la sugerencia y la alusión; estos fenómenos no suelen darse en estado puro, sino como partes entremezcladas de una misma operación mental. Hasta pudiera decirse que la abstracción los compendia y que elusión, sugerencia y alusión son momentos o fases de ella.

Según Francisco Romero puntualizó hace años, unir y separar son movimientos complementarios del análisis. Trataré de separar los diferentes aspectos de la llamada condensación para entender mejor cómo se logra su unidad, y empezaré por ver en qué consiste cada uno de estos modos. Concentrar y condensar se utilizan a veces como sinónimos; no lo son. Se condensa concentrando, centrándose en, prescindiendo de lo periférico, rehuyendo lo digresivo, aun lo digresivo interesante. Quien se concentra es porque reconoce el eje de la creación y acumula en torno a él los elementos que han de integrarla. Abstraer es prescindir de lo inmediato y visible para captar las líneas de fuerza que darán vida a la obra. Como la concentración, es operación selectiva: prescinde de los detalles para atenerse al núcleo interior; la captura de las líneas de fuerza implica correlativamente la del movimiento sintetizado en ellas. Elusión o elipsis es eliminación de los elementos no indispensables para la complexión de una estructura verbal inteligible. Sugerencia es insinuar lo que se quiere decir, sin explicitarlo. Alusión es indicación indirecta; omisión del nombre, no de la referencia.

Estos modos favorecen los sobreentendidos; reducen la materia verbal al mínimo y realzan su potencia al máximo. Eliminan los puntos neutros, líricamente estériles, y las transiciones lógicas —tan importantes para el discurso en prosa—, aproximando zonas cargadas de sentido y haciéndolas por esa aproximación más relevantes. Al prescindir de las descripciones (sustituidas, a lo sumo, por una selección indiciaria del conjunto), evitan la tendencia a enumerar y a desarrollar y reducen el riesgo de perderse en los detalles.

Concentración

Una figura puede —por selección e intensificación— condensar un largo episodio, un extenso fragmento. El peor pecado de Zorrilla y Núñez de Arce no fue el ripio, sino la profusión; la mayor virtud de Martí, su capacidad de concentración: "La niña de Guatemala" es un dechado. Al apretarse la emoción en la palabra, al reducirse la emoción al sentimiento puro, al eliminar la anécdota acertó el autor a transformar la materia-vivencia del amor malogrado, el triste folletín vivido, en pura sustancia lírica.

Cuando el lector actual se enfrenta con este poema probablemente ignora el episodio biográfico. Más vale así. La niña de Guatemala, como la bailarina sevillana o la negra Dominga (en Darío) o Guiomar (en Machado) tiene la fuerza creadora del símbolo. El proceso eliminatorio de accidentes y ornamentos, sitúa la figura —la palabra creadora de la figura— en el tiempo —y más allá de él: en lo eterno. La esencialidad así tempo-eternizada se perdería, no ya en la digresión, sino en la abundancia que es derroche, alarde, ostentación. Vagabundear por diversidades puede ser tentador, y ceder a la tentación es recomendable si el corazón o la lengua lo exigen; pero la unidad última, la visión de la unidad, sólo reduciendo y eliminando se logran:

¡Concentrarme, concentrarme,
hasta oírme el centro último,
el centro que va a mi yo
más lejano,
el que me sume en el todo! [3]

¿Prodigios? Sí; explicables por esta concentración mental, supuesto de donde se parte para llegar a la condensación verbal.

---

[3] Juan Ramón Jiménez, *Poesía,* Colección Indice, Madrid, 1923, página 22.

Sólo quien sepa concentrarse será capaz de condensar. Si Juan Ramón logró oírse "el centro último", el que le hundió "en el todo" y le permitió comunicar, enlazar con la eternidad, es porque había aprendido el arte de suprimir el ornato innecesario; arte predicado y practicado por él desde su conocidísima arte poética de *Eternidades,* cuando proclamó la desnudez —la reducción al mínimo de la materia verbal— como norma de la creación lírica. Desnudez y concentración se corresponden y su resultado en el proceso paralelo inventivo es la condensación.

Sí; concentrarse es prodigio, corrobora Jorge Guillén, que predicando con el ejemplo condensa con suprema gracia de dicción:

¡Oh, concentración prodigiosa!
Todas las rosas son la rosa.
Plenaria esencia universal [4].

Cada verso un primor, y los tres complementándose en unidad de significación total. No sé de poeta capaz de condensación más extrema (salvo, acaso, Ana Ajmatova), ni de quién haya sido capaz de moverse con tanta gracia en tanta luz. Octavio Paz señaló en Juan José Tablada una actitud gemela; para él —dice— "cada imagen era un poema en sí y cada poema un mundo de relaciones imprevistas, profundo y límpido a la vez. Cuando retrata a un mono en tres líneas

El pequeño mono me mira;
quiere decirme
algo que se le olvida.

¿no es cierto que sentimos un escalofrío? Pues en esos tres versos Tablada ha insinuado la posibilidad de que sea el mono quien se reconoce en nosotros y él —y no el hombre— quien recuerda su pasado" [5]. Guillén y Tablada, cada cual según su estilo, nos afec-

---

4 Jorge Guillén, "La Florida", en *Cántico.*

5 Octavio Paz, *Las peras del olmo,* UNAM, 1965, pág. 84.

tan al crear realidades que se corresponden con intuiciones cuya verdad se impone por la expresión segura y sobria. La condensación ni es fenómeno casual, ni accesorio: es el mejor medio de infundir al poema la reverberación secreta que debe tener.

Sin esa reverberación, sin esa capacidad de irradiar y de penetrar, el poema pudiera quedarse en aforismo o suma de aforismos. La barrera entre éstos y aquél, si a veces tenue, es genuina y clara, con claridad difícil de definir en términos generales, en caracterización normativa, pero fácil de ver en los casos concretos. "Hoy es tiempo todavía", de Machado, tiene textura aforística, pero resonancia lírica; en ello influye el hecho de que al leerlo lo situamos instintivamente en un marco de referencia que imprime carácter: el conjunto de la poesía machadiana.

Composiciones brevísimas, de dos líneas, como la de Juan Ramón:

> No le toques ya más,
> que así es la rosa.

o la no menos conocida:

> La primavera ha venido:
> nadie sabe cómo ha sido.

de Machado, son inequívocamente líricas. No las leemos como aseveraciones dogmáticas sino como expresión de descubrimientos personales. Se distinguen del aforismo por el tono y la inflexión: el poeta no trata de forzarnos a aceptar su revelación; se limita a exponerla. El tono de "Hoy es tiempo todavía", si no dubitativo, es reflexivo más que afirmativo. En el caso del poemita juanramoniano sabemos, por confesión del autor, que no lo escribió sin haber tocado el poema hasta la rosa, hasta conseguir la espontaneidad (o la apariencia de espontaneidad) y la perfección, por el esfuerzo inteligente y tenaz.

Si la condensación presenta el riesgo de acercar la línea o el poema, por vía de lo sentencioso, a la afirmación filosófica (o sim-

plemente trivial), ese peligro lo esquiva el poeta con mantenerse en su natural actitud de asombro, en el tono de la confidencia y no en el de la pedagogía. Analizando los poemas últimos de Juan Ramón Jiménez, salta a la vista la frecuencia con que acude al neologismo para conseguir la máxima concentración con el mínimo de palabras. La invención de verbos como "sonllorar", o de sustantivos como "pleacielo" y "riomar", se debe al propósito de expresar una gama de intuiciones inalcanzable con la misma brevedad —con idéntica sensación de revelación— a través del vocabulario corriente. El deseo de lograr que el poema fulgure incita a condensarlo. Una composición extensa —ya lo observó Edgar Allan Poe— rara vez producirá el deslumbramiento.

El lenguaje poético (no una lengua especial: las palabras ordenadas de otro modo) tiene lo que Tynianov llamaría una "orientación": tiende a romper las normas de la prosa para provocar una respuesta de orden afectivo más que intelectual. De ahí la necesidad del impacto, del choque; de ahí que el poema actúe con más vigor cuando ilumina, presentando "de un golpe" cuanto debe presentar. Y no se lean "choque" y "golpe" como locuciones metafóricas, sino literalmente.

La eficacia del poema está vinculada a la rapidez con que estimule la sensibilidad y la inteligencia del lector. En la prosa —aun en la prosa novelesca— se gradúan y se elaboran con detalle los cambios de estado de ánimo, el tránsito de una situación a otra; en la poesía pueden sugerirse en once sílabas, dramatizarse en una confidencia que cabe en una estrofa. El prosista explica las contradicciones; en el poema estallan, insolentes en su expresividad: "oscuridad luciente", "instantes permanentes", "nada infinita", "está de pie, como un río " (ejemplos de Juan Ramón). El oxymoron es uno, entre tantos, de los instrumentos condensatorios. La contradicción, lógicamente inadmisible, en el contexto lírico se impone y, salvo algún superviviente de la escuela de don Julio Casares, no sé de nadie inclinado a objetarla.

Octavio Paz en *Viento entero* (1965) y *Blanco* (1966) trata de condensar multiplicando en el poema realidades distintas y simul-

táneas. En *Blanco* ha querido —y así se lee en el "Aviso al lector"— "combinar dos elementos contradictorios: la extensión y la intensidad, la concentración y la sucesión, lo que pasa aquí y lo que pasa allá". Pretensión de superar la imposibilidad declarada por Poe, y pretensión triunfante —creo yo— en un texto que, impreso a tres columnas, admite varias lecturas, siendo la más singular la más sencilla —y sugerida en las "Notas" del autor—; la que mencioné en el capítulo tercero: leer en la columna del centro, con independencia de las otras dos, "un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio". Limitándome al problema de que estoy tratando, baste recordar la parte del silencio en el proceso condensatorio; la función del silencio, expresión suma del éxtasis, cooperante a la concentración por la carga de sentido acumulable en él por las palabras que lo preceden, lo siguen y lo suscitan.

Ni siquiera es necesario decir lo esencial; basta con expresarlo alusivamente mediante presentación de algo que velándolo lo declara. El decir metafórico sirve bien esta función, aun en casos tan sencillos como en las siguientes líneas del Machado juvenil:

> Los viejos mares duermen. Se apagaron
> sus espumas sonoras
> sobre la playa estéril. La borrasca
> camina lejos en la nube torva.
> Vuelve la paz al cielo;
> la brisa tutelar esparce aromas
> otra vez sobre el campo, y aparece
> en la bendita soledad tu sombra [6].

Quiere el poeta decir cómo la vida cambia cuando aparece el amor: lo de dentro y lo de fuera. Describir el cambio allá y aquí sería duplicar la expresión de afectos análogos, incurriendo en repeticiones innecesarias. Para evitarlo acudió a un recurso que desde Ruskin tiene nombre preciso: la falacia patética. Se expresa lo

---

[6] *Revista Ibérica,* N.º 5, 30 septiembre 1902.

interior describiendo lo exterior y atribuyendo a la naturaleza afectos humanos; así aparece fundido lo que en verdad es inseparable. El movimiento y el acontecimiento se refieren a los objetos naturales y a quien los contempla; los verbos y adjetivos sirven a la vez para aquéllos y para éste. Leemos: "los mares duermen", "la playa estéril", "la borrasca..., la nube torva", y traducimos un estado de ánimo; "vuelve la paz" al alma, y la del cielo es el reflejo visible de lo invisible. Así lo demás. Se acumula en pocas líneas, sin mencionarlo siquiera, un proceso emocional que el lector descubre en los cambiantes matices de la naturaleza; la posibilidad de una lectura en dos niveles, literal e imaginístico, da al poema una densidad realzada por la concisión del decir. Todo sencillo, pero con sencillez muy especial, la sencillez machadiana.

Calificar de sencilla su poesía, está bien. Abusar del adjetivo es peligroso; se olvida que poemas como el comentado se basan precisamente en lo consabido: economía de medios, en el lenguaje como en lo demás. Lo uno determina lo otro: la sobriedad expresiva contiene las emociones en límites de singular decoro, impidiendo desbordamientos que la palabra desmandada pudiera producir.

Tan natural parece esa economía verbal que con frecuencia se pasa por alto su obligada consecuencia: favorecer la condensación hasta presentarla como fenómeno natural y no como lo que es, conquista debida a técnicas rigurosas. El texto condensado intensifica la percepción, imponiendo un tempo de lectura más lento que el habitual. La página densa ha de leerse despacio; nuestra capacidad para asimilar sustancia poética —o ideológica— depende del grado de condensación en que esa sustancia se presente. La inteligibilidad de lo intuido puede ser menos rápida si la expresión prescinde de elementos y nexos verbales que el lector suele utilizar como puntos de apoyo. Esta ascesis es saludable: si impone dificultades —que no oscuridades—, estimula la atención y la voluntad de esclarecerlas.

Sobriedad y sencillez van unidas. Los franceses llevan tres siglos ponderando el corneillano "*Qu'il mourut*!", de Horacio, como rasgo sublime de concisión dramática. Tienen razón, pero no les

faltaría a los españoles si destacaran el igualmente admirable "Todos a una", en *Fuenteovejuna,* ni menos enérgico, ni menos sobrio.

Modos elusivos

En el poema (de Machado o de cualquier otro), parte de la sustancia es insinuación, ademán no acompañado de voz, gesto apuntando a posibilidades que precisadas recortarían las alas del poema. En "Muerte de Abel Martín", la gesticulación es sobria y alguna vez equívoca, intencionadamente equívoca. ¿Qué significa la petición del ángel que sale a Martín al paso, en las fronteras de la muerte? ¿Cuál es su poder sobre el muriente? Inútil buscar respuesta en las palabras; la respuesta está en el silencio. No hay revelación, si no se considera como tal la pregunta entrañada en el poema, pregunta sobre el ser, y por lo tanto, como advirtió Mairena, su primer comentarista, un "canto de frontera, por soleares (cante hondo), *a la muerte, al silencio y al olvido*" [7]. Quizá los tres sustantivos tenían para Machado idéntico sentido. En cualquier caso, mejor es aceptar el poema en su literalidad, sin suplir con el comentario lo callado por el autor.

Cuando D. H. Lawrence observó que Moby Dick desde luego era un símbolo, aunque no supiéramos de qué [8], puso el dedo en la equivocidad propia del lenguaje poético. Si el símbolo es tan bello es porque su sentido es impreciso: queda fluyente, libre, presionando al lector en múltiples direcciones. Precisarlo equivaldría a disminuirlo. Descifrar ambigüedades, buscar la univocidad de lo equívoco, parecen empresas fútiles y en algún caso desesperadas. Los espacios vacíos no están en la página por casualidad; guárdese el crítico de garrapatearlos con mala prosa interpretativa. El ángel sabía el secreto de Martín y quizá Machado no lo ignora-

---

7 Subrayados del autor.

8 "Por supuesto es un símbolo, pero ¿de qué? Dudo que Melville lo supiera", Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature,* New York, 1953, pág. 156.

ba; tú, lector-cómplice, y yo debemos cuando menos saber que no sabemos y respetar el misterio. Y no escribo sin buena razón el verbo "respetar"; respeto es la actitud obligada.

Entre los modos elusivos de condensar pocos tan sutiles como la posibilidad de acumular en la voz del poema, autor, figura imaginaria y lector. La pregunta, explícita o implícita, es ésta: ¿Quién habla en el poema? El autor, desde luego, pero ¿siempre? [9] ¿No hay, incluso en la lírica, momentos o circunstancias en que el poeta realiza una torsión sobre sí para ver el poema desde fuera, hasta para verse, como Machado se vio en el ser pensante y levemente marginal de "Iris de la noche"? Ni debemos perder de vista la realidad de que la composición es obra de artista-artesano-artífice, ni olvidar que las palabras pueden venir ligadas a una intuición de la cual quien escribe va tomando conciencia a medida que la estructura verbal se hace patente.

Poemas como "Iris de la noche" pueden leerse como descripción testimonial debida a quien, de pronto (para precisar lo que acontece), en la quinta estrofa se incluye de algún modo en el texto: "Yo pienso en campos de nieve / y en pinos de otras montañas". Cuando los poemas toman forma dramática, siquiera el dramatismo sea mínimo, el poeta es personaje y partícipe pasivo del suceso. Estoy pensando en el primer poemilla de la serie titulada "Hacia tierra baja", donde se habla de una mujer esperando tras la reja el rondador atractivo que no ha de llegar:

> Por esta calle —tú elegirás—
> pasa un notario
> que va al tresillo del boticario,
> y un usurero, a su rosario.
> También yo paso, viejo y tristón. (238)

Ese "yo" es, claro está, una creación, pero su materia es inequívocamente personal; igualmente difícil resulta separar en otros

---

9 Jean Cohen (en *Structure du langage poétique*) y Etienne Souriau (en *La Correspondance des Arts*) han estudiado el problema en otro contexto.

poemas el hablante del escribiente. En "Yo voy soñando caminos de la tarde", se añade: "yo voy cantando", "mi cantar vuelve"; sueño, voz y canción parecen del autor, pero no se excluyen otras posibilidades. Si lo leo en voz alta, quien lo escucha puede seguir pensando el "yo" como del poeta (o como abstracción de un "todos" o "cualquiera", soñador en la tarde) y es posible que a la vez vaya identificándome con lo significado, atribuyéndome el significante y sintiendo que el "yo" de quien digo soy yo mismo.

Estas reflexiones, harto elementales, nos encaminan al meollo de la cuestión. Intentemos acercarnos a él. La voz lírica es en cierta medida la del poeta, pero pensemos si esa medida es la que importa; si esa voz no es, además y sobre todo, precisamente por ser creación suya, otra. Y ahora no me refiero al "otro" que acompaña siempre al poeta, sino al ente inventado, a la sustancia verbal. El yo, en cuanto creación, es una abstracción, un ente apropiable, equívoco de fijo, y por eso inclusivo, asimilante. Equivocidad admirable a efectos condensatorios, pues en un monosílabo —yo— y por gracia de la dicción poética abre a todos la experiencia y el universo poético que va creando. La indeterminación del sujeto ensancha la suma de resonancias, el espacio lírico, poblándolo de latencias nada fantasmales: son figuras en total disponibilidad, sugeridas por el lenguaje y operantes en él. La ambigüedad sienta bien a la poesía y la caracteriza.

Aceptar la poesía es aceptar la equivocidad. Y no tanto por imposibilidad de traducir la dicción poética y ni siquiera por conveniencia de preservar su plétora de significados, sino antes y sobre todo para mantener la hermosura primera, la belleza del poema que depende del potencial envuelto en la expresión, arropado en ella. El símbolo y la imagen no sobreviven al trasplante: en la traducción y en la paráfrasis hallamos en su lugar otra cosa. Si sustituimos una imagen por otra, la riqueza significativa acaso siga operando, pero la significación será también, como es forzoso, distinta.

Todavía no es ocioso repetir esta afirmación: la poesía como poesía se entiende a partir de los elementos y las técnicas que la

constituyen. Por eso, estudiaré en seguida con algún detalle las técnicas condensatorias. El caso de Machado es interesante; por influencia paterna, nació a la poesía bajo el signo de la copla, y ésta es por naturaleza breve, elusiva y alusiva. Uno de sus mejores amigos de juventud, Enrique Paradas (co-autor con Manuel Machado del libro *Tristes y alegres*), escribió algunas muy bellas, una de las cuales cité hace un momento.

Don Antonio cultivó con persistencia y buen gusto este difícil género, derivando en su madurez a una poesía gnómica de tipo filosófico semejante a la cultivada siglos atrás por don Sem Tob, el sabio judío de Carrión. Esa derivación parece consecuencia de dos factores: uno, el gusto creciente por el verso breve y sentencioso; otro la difusión en España —hacia 1920— de los hai-kais japoneses, en los que no dejó de reconocer algo familiar. El primor de la japonería sonaba a cosa conocida en el oído del poeta andaluz.

La canción popular (buscada, recopilada y editada con amor por don Antonio Machado Alvarez, padre del poeta) no puede ser larga. Es "grito del alma", exclamación de alegría, queja, lágrima puesta en palabras; prolongarla sería convertirla en alegato, en discurso: destruirla. (O transformarla en otra cosa. Tanto cabe en ella que estirando una copla muy conocida:

Y esta Lola ¿quién será
que así se ausenta,
dejando
la isla de San Fernando
tan sola,
cuando se va?

escribieron Manuel y Antonio Machado una obra dramática en tres actos: *La Lola se va a los puertos*). La copla es autosuficiente y con frecuencia misteriosa por practicar la insinuación entre líneas, por la elocuencia de lo implícito. En mi tierra leonesa cantaban los mozos, cuando yo lo era, una canción de ronda cuyo sentido se capta fácilmente, sin necesidad de nexos lógicos:

A la mar se van los ríos,
paloma revoladora.
No pongas el pie delante,
deja que corra la bola.

La palabra vibra y se prolonga en el espacio de lo eludido, en el silencio interpuesto entre las líneas iniciales y las últimas. En el vacío entre lo enunciado y la recomendación se produce la reflexión del cantor. La pausa es toma de aliento y modo de marcar la desviación, es decir, el cambio de inflexión, tan aguda de timbre al final del verso. La expresividad de los dos primeros depende de la carga intuitiva gravitante en las palabras, que dicen más de lo que su literalidad manifiesta. La yuxtaposición, como siempre, es aquí excelente instrumento de condensación.

IX. CONDENSACIÓN: TÉCNICAS

YUXTAPOSICIÓN

Diferencio técnicas de modos pensándolos de manera pragmática, para la mejor conveniencia de la exposición: modos si me refiero a los propósitos; técnicas cuando trato de los instrumentos utilizados para realizarlos. La decisión de cuáles estudiar no es caprichosa; como en los modos, depende de la frecuencia. Si concentración, abstracción, alusión, sugerencia y elusión parecen los modos más corrientes de condensar, yuxtaposición, metonimia, imagen y símbolo son en mi opinión la técnicas más relevantes. Entiendo imagen en sentido amplio, como figura que se realiza principal, aunque no necesariamente, por medio de la metáfora, y sin confundirla con el símbolo creo que entre ellos hay una zona de coincidencia, calificable según la función que se le atribuya. Citaré sólo dos ejemplos, pero concluyentes: la imagen central de la poesía machadiana, la de las galerías del alma, es a la vez símbolo, según veremos más adelante; el parque viejo, de frecuente aparición en el primer Machado, es tanto símbolo epocal como imagen en que cristaliza y crea por la palabra un mundo lírico propio.

La yuxtaposición se da en las artes plásticas, la música, la novela; en la poesía rinde fulgurantes efectos, sea a través de la

metáfora, sea por eliminación de las transiciones lógicas, innecesarias —más: contraproducentes— en la dicción lírica. Roger Shattuck piensa que ningún historiador de la literatura estudió la yuxtaposición con la agudeza de Eisenstein en sus escritos sobre el cine y explica esa agudeza por la clase de material con que trabajaba: el film, que "*es* orgánicamente yuxtaposición" [1]. (Como lo es la pintura cubista). Hay precedentes remotos y aun muy remotos de esta técnica: el escultor medieval que, falto de espacio para colocar un caballo en un capitel de la Colegiata de Santillana del Mar, decidió despedazar el equino y poner los pedazos como cupieran, estaba ya acogiéndose a ella. Ocasionalmente la practican los copleros populares y, desde el modernismo, prosistas y poetas sienten necesidad de ejercitarla para expresar una concepción del mundo que la progresión no podría revelar. Vicente Huidobro y Gerardo Diego son quienes más extremosamente la frecuentaron, y "Espacio", el maravilloso poema de Juan Ramón Jiménez, es, quizá, el más alto ejemplo de lo que puede conseguirse sustituyendo transiciones por superposiciones.

"Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela" es el paralelo machadiano de "Espacio". Sería curioso comparar ambos poemas, pero no puedo ahora entretenerme en tan gustosa digresión. Diré no más que los dos implican una sutil puesta en marcha de la corriente de conciencia con movimiento de vaivén, ondulaciones, reiteraciones, omisiones o semiomisiones y retrocesos, que acaban produciendo una sensación de suprema libertad en la calma. La conciencia es escenario y protagonista y el poema tentativa de crear la fluida realidad que sin cesar, como en los movimientos de la danza, se ofrece y se retira: las imágenes aparecen, se suceden, se disuelven y reconstruyen ante nuestros ojos, en unidad no dañada por la ruptura de las condiciones normales de tiempo y espacio.

---

[1] Roger Shattuck, *The Banquet Years*, Anchor Books, New York, 1961, pág. 334. En el capítulo 11 de esta obra puede ver el lector un excelente y extenso análisis de la yuxtaposición en literatura, música y pintura.

Teniendo en cuenta ejemplos franceses y norteamericanos Shattuck explica la yuxtaposición como condición necesaria para el simultaneísmo y la inmovilidad a que tienden los artistas desde el fin de siglo, por creer que la quietud espacial facilita la captación de lo temporal, que la conciencia estática se acerca al infinito y deja ver mejor el movimiento. En apoyo de esta opinión aporta testimonios de escritores tan dispares como Alfred Jarry y León Tolstoi [2].

En nuestra poesía la eliminación de las transiciones lógicas implicó en un primer estadio, muy elemental, supresión de conjunciones, y, en poetas ulteriores a Machado (nunca en él), de signos de puntuación. La transición cede paso a la superposición: se mezclan tiempos, sucesos, estados de ánimo. En otros momentos la yuxtaposición sirve a los modos alusivos, suprimiendo la parte del discurso que es mejor callar. La supresión de algo semánticamente necesario y que según las leyes de la prosa no debiera faltar, refuerza el lirismo potencial del texto, al subrayar sus diferencias con la norma lingüística; además obliga a leerlo con la torsión impuesta por la dicción poética, no diferente de la prosaica en las palabras sino en cómo son utilizadas.

Yuxtaponer será aproximar palabras, oraciones o frases entre las cuales *normalmente* debieran interponerse otras. Lo que tiene de anomalía es lo que tiene de poético y cabría establecer una proporción directa entre lo uno y lo otro, como ocurre en la metáfora, de la cual es parienta cercana. Si yuxtaposición implica incoherencia, falta de relación lógica entre los segmentos de una frase, de un verso, esa incoherencia contribuye a la fijación de un lenguaje diferente, de un tipo de relación significante sobre todo en el nivel afectivo. Los poemas de *Poeta en Nueva York* ejemplificarían bien estas afirmaciones. García Lorca destruyó la normalidad del discurso, tajó, eliminó, dejó fuera cuanto en la dicción hubiera recordado la coherencia "normal" y el resultado es una serie de afirmaciones y descripciones que suelen calificarse de vi-

---

[2] *Ibidem*, págs. 351 y 352.

sionarias porque en su fragmentación recuerdan la superposición ilógica (ilógica desde el punto de vista de la razón, no desde la perspectiva de la emoción) de lo onírico, pero que en realidad bastaría con llamar líricas. Afirmar, como yo he oído alguna vez, que estos poemas son inmaturos y por eso ininteligibles, me parece un error dictado por la idea de que la creación poética debe seguir las normas de la prosa, en lugar de negarlas, como más tiende a hacer cuanto más conciencia tenga el poeta de lo que es la esencia de la poesía.

La yuxtaposición, llevada a ese extremo, resulta incómoda a quien por gusto o por profesión quiere traducir la poesía. Renúnciese a ese designio y la lectura, la comprensión, serán fáciles. Poemas sencillos, como aquellos en los cuales Unamuno acumuló nombres de pueblos españoles, sin articularlos ni relacionarlos artificialmente, muestran las virtudes evocativas de la yuxtaposición. Dice Jakobson que "de no darse una relación adecuada entre sus partes, un enunciado verbal sería una mera sucesión de nombres que no formaría proposición alguna" [3]. Sin duda es así, pero en los textos unamunianos la poesía se constituye una vez más vulnerando las normas de la prosa y lo que en ésta sería "trastorno de la contigüidad", en ellos es utilización de lo disperso para crear una realidad superior, la Castilla evocada con sólo juntar nombres. Caso extremo también. Nada igual en Machado; semejante sí. En un grado de mayor moderación asocia notas distintivas de un paisaje: "colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas / (...) oscuros encinares, / ariscos pedregales, calvas sierras, / caminos blancos y álamos del río".

Así, en la yuxtaposición hay por lo menos tres grados: primero, el de la enumeración sin animación verbal, enumeración como contexto, a lo Unamuno; el tercero es el de la fragmentación caótica, bien representado en los poemas neoyorquinos de Lorca. El segundo, intermedio (frecuentado por Machado), implica utiliza-

---

[3] Roman Jakobson y Morris Halle, *Fundamentos del lenguaje*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967, pág. 89.

ción de frases completas, coherentes, superpuestas sin otro vínculo que la reunión en el poema. La yuxtaposición lo crea y crea la figura que en él se mueve, según ocurre en el admirable soneto (donde Machado evoca a su padre), comentado en el capítulo "Tiempo". No parece necesario reproducirlo aquí. Recordaré que se trata de un retrato y este dato llama la atención sobre algo que de tan obvio pudiera pasar inadvertido: la técnica yuxtapositoria es utilizada con excelentes resultados en la pintura, y no sólo en la cubista. Toques ligeros, notas de color, insinuaciones, como la inicial del soneto; iluminación, espacio, figura y son se yuxtaponen, como se yuxtaponen impresiones sensoriales de diferente tipo. La yuxtaposición de los versos enumerativos-descriptivos a las oraciones iniciales bastó para producir esta maravilla: el hijo engendra al padre, inventándolo en el poema.

En otro tipo de yuxtaposición las estrofas no aparecen ligadas; se suceden sin estrictamente continuarse. Se puede suponer que falta algo; no falta nada. Las relaciones interestróficas dependen de un sistema de conexiones variables, semánticas unas veces, fónicas otras, o del mecanismo delicado y sutil de las sugerencias implícitas en la elusión y el silencio. Ya sabemos cómo lo que no se dice opera sobre lo que se dice. Buen ejemplo el de la canción donde Machado evoca a la moza que en el mesón sirve "el rojo vino / de una orgía de arrabal". Después de describir, no tanto su presencia como el efecto de ella sobre los circunstantes, concluye con estas estrofillas:

A la altura de tus senos,
la batea rebosante
llega en tus brazos morenos.
¡Oh mujer,
dame también de beber! (238)

La transición brusca y la intensidad de la imploración no dejan duda respecto a la sed que aqueja al implorante. Destacados los senos y los brazos morenos y declarada la sed del sujeto, se produce un deslizamiento, una vinculación entre lo uno y lo otro. La

sed se refiere más a la moza, cuyos atractivos se subrayan en los versos anteriores, que al vino, aunque este no quede excluido. Bastó juntar descripción y vocativo para hacer visible una intención cuya plausibilidad se anticipa en la palabra "orgía".

La yuxtaposición puede marcar con cierta brusquedad un cambio de tono, y ser tonal más que temática; así ocurre en la segunda de las "Canciones a Guiomar", cuya estrofa final tanto disuena de las precedentes. En este poema, además, la cuarta y penúltima estrofa es una reflexión entre paréntesis, superpuesta a las anteriores para mostrar que se deriva de ellas. Los "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela" acaso por ser el más extenso son el mejor ejemplo de utilización de la técnica yuxtapositoria, estrofa tras estrofa; es natural que así sea, pues la inconexión del discurso concuerda con el delirio constituyente del poema. No hace falta repetir consideraciones ya expuestas.

Señalé en otro lugar el cambio de tono en el poema que comienza: "Crear fiestas de amores / en nuestro amor pensamos..."; ahora baste añadir que la inserción brusca de la línea transicional, si rompe la continuidad, restaura el equilibrio: el ensueño o monólogo interior en que se complace o se pierde el sujeto del poema en la primera estrofa, lo quiebra y compensa el silbo del pájaro burlón que se cuela de rondón en la segunda, para subrayar con su intromisión en el vagabundear imaginativo el verdadero carácter de la experiencia. Entre la primera y la segunda frase hay solución de continuidad; una pausa tras la relativamente larga estrofa inicial y, en seguida, cortando el divagar, la intrusión de otra realidad: la que solemos llamar así. A lo interior sucede de repente lo exterior; a la imaginación, la naturaleza. La composición, vista en su integridad, es una llamada al orden y casi una teoría sobre el desengaño, no expuesta como tal teoría, sino derivada de la rapidez y sobriedad con que se condensó la sustancia. El instinto de Machado, siempre seguro, sugirió el corte seco de la divagación complaciente y el súbito giro que la yuxtaposición provoca. Con frecuencia sus términos aparecen en orden inverso al observado aquí; como en el soneto dedicado al padre. Basta comparar ambos poe-

mas para advertir qué efectos tan diferentes se logran con esta técnica: en el soneto la figura se inserta, no ya sin esfuerzo, con la mayor naturalidad, en el escenario que le conviene y que fue preparado para ella; en "Crear fiestas de amores" la separación entre lo de dentro y lo de fuera entraña una dialéctica de verdad pura y de gran fuerza persuasiva.

METONIMIA

Los retóricos clásicos llamaban metonimia al empleo de un nombre por otro y sinécdoque a la designación del todo por la parte. La distinción tiende a borrarse, incluyéndose en la primera los usos traslativos del lenguaje, desde los casi jubilados Febo-sol, Baco-embriaguez, hierro-espada, vela-navío, a los apenas más vigentes: tiniebla por horror, azul por cielo, ondas por mar, ardor por amor. Empleo el término metonimia en sentido amplio, considerándola cercana a la metáfora, porque como ella implica sustitución y condensa por alusión y cambio. Los formalistas rusos y Jakobson con ellos, señalaron en Tolstoi momentos en que la concentración en un detalle bastaba para revelar la actitud de un personaje, la clave de una situación. Jakobson ha recordado la orientación metonímica del cubismo y de los montajes en las películas de D. W. Griffith [4]. El mismo lingüista, estudiando los problemas de la afasia, explica que estando la metonimia basada en la contigüidad, "es empleada con frecuencia por los afásicos con d ficultades selectivas. 'Tenedor' reemplaza a 'cuchillo', 'mesa' a 'lámpara', 'fumar' a 'pipa' ", etc. Y cita el caso estudiado por Head del enfermo que: "cuando no conseguía recordar la palabra 'negro', describía este color como 'lo que se hace por los muertos', lo que abreviaba diciendo 'muerto' " [5]. La pérdida de sonidos y de vocabulario fuerza una condensación alusiva que, como en poesía, da por resultado transferencia de palabras y conceptos.

---

4 Jakobson y Halle, Obra citada, págs. 97-98.
5 *Ibidem,* págs. 87-88.

Escribía Machado en días adversos al uso de la metonimia y de la sinécdoque. Las metáforas se suceden en sus poemas, dejando poco lugar a figuras retóricas abolidas; aun así "azul monótono" estará por cielo (49), "portales con escudos" por casas solariegas (96), "cabeza meditadora" por razón, "abeja libadora" por imaginación (155), "pluma" por obra literaria, "enlutada" por muerte, "Cero" por Dios (275)... Ejemplos preciosos (salvo el primero, harto previsible) de transferencia imaginística, de sustituciones abiertas a vastas perspectivas. Si los términos razón e imaginación —"dialécticos" los llamaría Kenneth Burke—[6] pueden resultar abstractos, y al contraponerse en el poema pecar de sequedad, sus reemplazantes, incluso referidos a partes limitadas de esas nociones, resultarán más valiosos por su plasticidad, por dejar ver el funcionamiento de lo que en vez de conceptos pasan a ser actividades reconocidas como algo familiar.

Esa aptitud del lenguaje, como de la imagen onírica, para decir y para significar, ni siquiera exige renunciar a la literalidad de lo dicho o lo escrito. Los "portales con escudos" o el "azul monótono" están en la experiencia del poema; están por derecho propio y en representación de cuanto la metonimia condensa. Al aludir no se ausentan, como no se ausenta del sueño la figura X, aunque se dé alta en él para representar a Y. No es el caso de Y-X, sino de X+Y. (En el lenguaje cotidiano se oye decir "ese imbécil" y quien escucha sabe que se está hablando de Pepe, despectivamente aludido, y quién sabe si también definido). Y ha de observarse que X, como la imagen visible en el sueño, aun siendo cifra de una clave, tiene calidad de inmediatez, de vecindad con el lector; conviene tener esto en cuenta, porque, entre otras cosas, determina la distancia entre lo significado y el descifrador de la metonimia —verbal u onírica—.

Un especialista, ajeno a la crítica literaria, Jacques Lacan, ha contribuido a iluminar estos fenómenos al mostrar la similitud entre la metonimia y el mecanismo mental operante en los sueños.

---

[6] *A Rhetoric of motives*, Braziller, New York, 1965.

El Dr. Lacan, discípulo y continuador de Freud, partiendo de que el psicoanalista no estudia los sueños sino la narración que el paciente hace de ellos, llega a la conclusión de que el análisis del lenguaje es el método apropiado para estudiarlos y que la terminología lingüística sirve mejor que cualquier otra para los fines de ese estudio. Más: da por supuesto que la estructura del inconsciente es la estructura del lenguaje. No puede sorprender, entonces, que considere que el reino de la verdad está en la palabra, "instrumento, marco de referencia, material y hasta interferencia de sus inseguridades" [7].

Señala Lacan que la estructura de la cadena significativa permite "usar el lenguaje para decir algo completamente distinto de lo que dice". Esta función de la palabra "es nada menos que la función de indicar el lugar del sujeto en la búsqueda de la verdad", y el autor le atribuye el nombre de metonimia [8]. Lo expresado en la obra literaria significa más de lo que dice; de hecho, quien sólo entiende la literalidad de la expresión, no traspasará los umbrales del nivel de significación más elemental, y, en rigor, no entenderá nada. Así le ocurrirá al analista de los sueños si no sabe trasladarse de la imagen presente a las significaciones a que remite, buscando en ellas lo que Lacan llama enfáticamente "la verdad".

IMAGEN

Freud nos ha enseñado, con relación a las imágenes, que las individuales se corresponden entre sí y encajan en ciertos tipos o estructuras (según prefiere llamarlas Jacques Lacan) que reaparecen constantemente. En las imágenes, sentidas por cada quien como únicas, se acumula una serie de situaciones análogas. Y esa acumulación ensancha la percepción. En la visualización presente se re-

---

[7] Jan Miel, "Jacques Lacan and the structure of the unconscious", *Yale French Studies,* núms. 36-37, págs. 107-108.

[8] Jacques Lacan, "The insistence of the letter in the unconscious", *Yale French Studies,* núms. 36-37, págs. 123-124.

piten y se anticipan otras, patentes de algún modo en ella; nuestros sentimientos pueden de tal suerte proyectarse en un marco de referencia más amplio y ser conceptualizados.

Alguno de los ejemplos de estructuras de duplicación señalados por Lacan, como el del niño ante el espejo, atraído y repelido por la figura que se le muestra en el cristal, atrajeron pronto la atención de los poetas, Machado entre ellos; lo mismo ocurrió con las estructuras de auto-rivalidad, que corresponden punto por punto con la diseñada por don Miguel de Unamuno en la figura de Artemio Heteronoumenos, el odiador de sí mismo. Que el psicoanalista francés entienda que los técnicos que construyeron una enorme antorcha o chimenea en una refinería aspiraban inconscientemente a tomar posesión del espacio por esta afirmación fálica, es hipótesis harto plausible. En cualquier caso, el comportamiento de los ingenieros puede leerse como símbolo que expresa en abreviatura su arrogante actitud frente al mundo.

Clark Prescott, en un libro [9] que no ha perdido interés en los casi cincuenta años transcurridos desde la fecha de su publicación (1922), se esforzó en aplicar las ideas de Freud a la teoría literaria. Fue el primero en estudiar la parte del proceso creativo a la que Freud había dado el nombre de condensación (refiriéndose a los sueños). En el sueño las imágenes se suceden, representando la cadena de impresiones que logran cristalizar, haciéndose visibles en aquéllas; sucesión discontinua, con rupturas y superposiciones equivalentes a las del poema. Las figuras se mueven libremente en tiempo y espacio, vuelve el ayer cuando el futuro está anticipándose y el escenario cambia de acuerdo con las leyes internas del sueño mismo; no caprichosa ni arbitrariamente.

Si el sueño, como el poema, puede entenderse, es porque quien emprende la lectura, como quien analiza la relación de lo soñado, tiene conciencia de que el texto vive en la discontinuidad; de que

---

[9] *The Poetic Mind,* Cornell University Press, 1959. En Freud, véase *La interpretación de los sueños* y especialmente la sección A del capítulo VI.

la eliminación de los nexos lógicos no sólo lo distingue, sino lo libera. Llamar interpretación a este tipo de lectura, atenta más que especializada, sería equívoco; cuanto menos de lo suyo ponga el lector, cuanto más fiel al texto, más iluminador el comentario. Las figuras y las situaciones del sueño, como las del poema, deben ser aceptadas como lo que son, sin esforzarse demasiado en buscar lo que hay debajo o detrás de ellas. Resultan de suyo tan ricas, tan complejas, que al explicarlas conviene no pasarse de rosca, tomándolas por lo que no son.

El análisis del psicólogo y el estudio del crítico literario, constatan que las imágenes operan en el sueño y en el poema por acumulación, sustitución y unificación. La imagen hace superfluas muchas explicaciones y las sustituye con ventaja cuando se trata de expresar vigorosa y plásticamente intuiciones, impresiones, sensaciones..., que sin ella tendrían que ser enumeradas, escalonadas en sucesión. "*Il pleut dans mon coeur comme il pleut dans la ville*", dice Verlaine, y su decir (que bien pudiera ser síntesis de un sueño) nos penetra y se nos hace asequible pese a la imposibilidad de la afirmación (imposible; no falsa). La imagen expresa mil cosas en ese llover: esas cosas se dan de alta simultáneamente y, claro está, serían inefables de no ser expresadas en lenguaje imaginístico. La simultaneidad en la presentación de los sentimientos concuerda bien con el funcionamiento del cerebro, donde la intuición aprehende súbitamente fenómenos y sensaciones varios y complejos.

La imagen poética, como la onírica, permite salvar distancias considerables y abarcar un mundo en una línea: remite súbitamente de un plano al otro, de una realidad tangible a una realidad impalpable, más vasta: "desde el umbral de un sueño me llamaron". El poeta está creando la experiencia en un espacio propio donde nos instala sin avisar, considerando innecesaria toda preparación: de hecho cualquier introducción parecería superflua y reprobable. Podemos medir el poema por la aptitud para llevarnos a su espacio y su tiempo, para hacernos sentir, hasta visceralmente, la experiencia que en él se constituye, y consentir en ella.

NUEVA PERCEPCIÓN

Cuando el poeta anima y humaniza la naturaleza, encarnando en la ninfa o el sátiro fuerzas que de otra manera hubieran vagado dispersas, facilita su aprehensión por la mente y estimula la imaginación —la suya y la del lector. Las sensaciones se hacen más precisas, más nítidas y acaso más vivas por la presencia de figuras en cuyo movimiento se compendian revelaciones, afirmándose e intensificándose intuiciones que de otro modo tenderían a diluirse. Al exponer la función de la imagen Victor Shklovski tuvo en cuenta estos fenómenos: "El fin de la imagen —dice— no consiste en acercar a nuestra comprensión el significado de lo que evoca, sino en crear una percepción particular del objeto, de crear su visión y no su reconocimiento".

Así, la finalidad de la imagen es, en su opinión, "la transferencia de un objeto desde su percepción habitual a la esfera de una nueva percepción" y, en consecuencia, determina "un cambio semántico específico" [10]. La imagen intensifica las representaciones mentales. Cuando Góngora escribe: "en féretros de espuma cadáveres de rosas", no intenta describir de modo más bello o más artificial los pétalos marchitos arrastrados por la corriente; quiere hacernos ver más y de otra manera. El final de la primavera, la caducidad de cuanto vive, la corriente que lleva —y nos lleva— a la muerte están, no insinuados, presentados en la apretada síntesis que es la imagen. Vemos cadáveres y féretros donde había flores marchitas y agua batida por la corriente. De igual modo —por citar otra línea muy conocida— en la rubeniana: "en un vaso olvidada se desmaya una flor", una figura animada, humanizada, reposa donde alguien dejó, quizá, una rosa. Con la diferencia, respecto al ejemplo anterior, de que el cambio imaginístico de-

---

10 Victor Shklovski, "L'art comme procédé", en *Théorie de la littérature,* Seuil, París, págs. 92-94.

pende del adjetivo y más aún del verbo —"se desmaya"—, y no de los sustantivos. La imagen condensa el manojo de intuiciones latente tras ella —y determinante de ella— y la atmósfera del poema resulta tangible en la percepción insinuada, o tal vez impuesta sobre el lector.

La utilización poética de la imagen, según Shklovski mostró, revela lo habitual como insólito y nunca visto. ¿Nunca visto? Sí; nunca visto desde la perspectiva manifiesta en la imagen —o, me permito añadir, en el adjetivo, también apto para causar este tipo de revelación—. Cuando el poeta ve las vidas como ríos yéndose hacia la mar, "que es el morir", no sólo ha pensado la vida y la muerte; las ha visto. El verso es formulación verbal de la representación visual, de la realidad que de pronto se nos impone.

Por determinar una percepción diferente, la imagen tiene carácter plástico, salta a la vista: "El tren hacia el puerto va, / devorando aire marino". (239) Si en lugar de rodar se dijera "que vuela", la metáfora sería previsible ("no surca el mar, sino vuela / un velero bergantín", dice Espronceda), aceptable como lo que es, una exageración, no infrecuente en la prosa de la información, porque el tránsito de correr a volar nos mantiene dentro de una misma noción y un mismo tipo de fenómeno: la velocidad. Cuando se pasa de correr a devorar, el cambio semántico es total: el significado pertenece a otro orden de fenómenos, el plano real y el imaginativo se alejan y el impacto es más vigoroso. El primero de los versos machadianos es una declaración que leemos literalmente; por el impulso adquirido continuamos leyendo con literalidad, y aceptamos sin pestañear lo imposible —lógicamente imposible—, pero visualizable: que el tren *devore* "aire marino". La razón es sencilla: la dicción poética nos traslada de lo intelectual a lo afectivo, y podemos *ver,* a este nivel, el ansia del tren, símbolo del viaje que es la vida, por llegar al mar, al puerto, devorando ese "aire marino" que simboliza naturaleza y libertad. "El tren devora y devora / vía y riel", escribe Machado cantando a Guiomar en un romance, ya comentado, donde este tipo de metáfora basada en la sustitución del verbo se registra no menos de cinco veces.

Al defender el principio de "la forma difícil que aumenta la dificultad y la duración de la percepción", Shklovski actuaba de acuerdo con su convicción de que la poesía (y el arte, en general) sirven para destruir el automatismo perceptivo, la percepción automática de la realidad, que no tanto es percepción como asimilación mecánica de cuanto nos rodea: incorporación sin visualización. Para romper la inercia perceptiva y lograr la singularización del objeto, es necesario un tipo de imagen sorprendente, y por sorprendente reveladora.

La distinción entre percepción y reconocimiento del objeto, establecida por el crítico ruso, es interesante: explica y justifica las posiciones del futurismo y del surrealismo, y la concentración imaginística. La imagen podrá crear, sin más, la nueva realidad, la nueva experiencia. El objeto poético se aleja de su supuesto correlato natural y robustece el ser y la autenticidad del poema, contribuyendo a disipar uno de los "vicios gremiales que es preciso de una vez corregir", como Ortega escribió —y ya lo cité en el capítulo primero—: "la tendencia a creer que la obra del poeta es como una secreción de su intimidad" [11]. La exaltación de la imagen como invención trajo como consecuencia un saneamiento crítico del que los poetas se beneficiaron, o deliberadamente o hasta resistiéndose a las nuevas tendencias, como en parte le ocurrió a Antonio Machado.

La observación de Ortega incita a pensar el poema como lo pensaron los formalistas rusos. La imagen no es superestructura concebida para moldear la materia-vivencia sino la cristalización de la materia en sustancia autónoma. De ahí que por deslizamiento natural y casi inevitable la palabra tendiera a liberarse y, según proclamó Marinetti, a vivir en libertad. Este deslizamiento, referido a la imagen, conducía, como vieron Vicente Huidobro y Gerardo Diego, al creacionismo, o sea al poema creado "naturalmente" por sucesión de metáforas y de figuras sin relación con las "secreciones

---

[11] J. Ortega y Gasset, "Goethe sin Weimar", en *Vives-Goethe,* Revista de Occidente, Madrid, 1961, pág. 124.

de la intimidad". La imagen servía más y más a la realidad estética y contribuía a diferenciar la poesía de la prosa, no porque dijera otra cosa sino porque al decirla de distinta manera abría nuevas perspectivas a la mirada.

Pierre Reverdy, caracterizado representante de "lo moderno", después de recordar que la imagen es pura creación mental, coincidió con lo expuesto por Shklovski, afirmando que "no puede nacer sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas", y que será más fuerte cuanto esas realidades sean "más distantes y más justas" [12]. También los surrealistas pensaron que las aproximaciones más inesperadas resultan las más eficaces: cuanto más distantes los términos de la comparación mayor la sorpresa: importa sorprender para iluminar, presentando el objeto de manera imprevista.

La tendencia a recurrir a la imagen se muestra suficientemente en la comunicación cotidiana; en poesía esa inclinación es necesidad, e imperiosa, pues si se ha de configurar el sentimiento (y "lo poético de una poesía consiste —según Amado Alonso— en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición" [13]), no habrá para lograrlo mejor recurso que presentarlo —y presentar la intuición— en la forma adecuada para expresar movimientos del espíritu que la palabra no puede conceptualizar. Por eso son los que más imperiosamente exigen expresión lírica; si no la consiguieran no podrían pasar del balbuceo.

En "El *Arte poética* de Juan de Mairena" (320-321) dijo Machado: "Porque no existe perfecta conmensurabilidad entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable. Es la manera más sencilla, más recta y más inmediata de rendir lo intuido en cada momento psíquico lo que el poeta busca, porque todo lo demás tiene formas adecuadas de expresión en el

---

12 Pierre Reverdy, *Poètes d'aujourd'hui,* Pierre Seghers Editeur, 1965, pág. 133.

13 Amado Alonso: "Sentimiento e intuición en la lírica", en *Materia y forma en poesía,* Gredos, 1955, pág. 11.

lenguaje conceptual". Sobre este punto nunca se cansó de martillar: la imagen sirve para expresar intuiciones; la intuición sólo imaginísticamente puede articularse. "[El poeta] —sigue Maire-na— acude siempre a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no pueden encerrar conceptos, sino intuiciones, entre las cuales establece relaciones capaces de crear a la postre nuevos conceptos. El poeta barroco, que ha visto el problema precisamente al revés, emplea las imágenes para adornar y disfrazar conceptos, y confunde la metáfora esencialmente poética con el eufemismo de negro catedrático".

Imagen e intuición van unidas, ésta entrañada en aquélla. Por la una reconoceremos a la otra y si la superposición es artificial —adorno o disfraz—, el resultado será nulo. La imagen está en el poema como equivalente verbal de la sensación (o de algunas sensaciones) y en lugar de ella; como representante de quien por fuerza ha de permanecer ausente. Para entenderla nos creemos obligados a traducirla, o sea, atribuirle un significado, empeño arduo y tal vez fatal —en la doble acepción de la palabra—. Toda traducción supone, como dije al comienzo, cambio de lenguaje, desplazamiento del contexto poético, en donde desempeña la función estética a que se refería Machado, al lógico y prosaico de la formulación crítica.

La mente abierta, receptiva a la poesía, realiza esta tarea con más rapidez de lo que dan a entender las líneas anteriores. Atendiendo a la velocidad con que el buen lector asimila la imagen he dicho que el efecto es iluminador: la nueva percepción "ilumina" zonas del cerebro que permanecían en sombra y es posible captar relaciones de que antes no teníamos conciencia. La iluminación será más o menos intensa y más o menos vasta según la agudeza visual y la sensibilidad del lector, y ésta es, en primer término, aptitud para establecer asociaciones mentales. Cuando se habla de comprensión por vía "emocional" suele aludirse a una asimilación de la imagen, o del poema, sumamente vaga, no acompañada de pensamiento articulado y de capacidad de explicar lo entendido. Es poco, aunque la llamada comunicación "cordial", si es genuina,

si es consecuencia del valor sugestivo, del conjuro semimágico (emocional) que la palabra poética debe tener no carece de algún valor. ¿Cuál? El valor "mágico" de la imagen consiste en su aptitud para producir excitaciones sensoriales que llegan oblicuamente al cerebro y desencadenan conmociones de intensidad variable.

En Machado, las imágenes están en relación contextual; la adscripción a una totalidad, a un conjunto, las hace fácilmente comprensibles. Algunas son medio de declarar rápida y plásticamente ciertos efectos, como el del transcurso del tiempo sobre el hombre: en el nuevo campo perceptivo la juventud será "pobre loba" o "galgo de ayer"; en otra situación y otro contexto la figura animalesca, "lúbrica pantera", revelará en sustantivo y adjetivo instintos eróticos y predatorios.

Desde pronto hubo en esta poesía una utilización continuada y fluyente de la imagen. Así se demuestra lo consabido: al teorizar, Mairena defendía gustos y preferencias de su inventor. La lírica machadiana es tejido constante de imágenes, como si sólo con ellas pudiera don Antonio expresar lo que quería, como quería. En la imagen se revela magníficamente la sensación: "¿Será tu corazón un arpa al viento, / que tañe el viento?" (27). En dos versos está, suficiente, la intuición: el hombre vibra según soplan las pasiones, instrumento —tal vez juguete— de ellas. Las líneas ulteriores son desarrollo, extensión de la imagen inicial, para desembocar en el contraste decisivo, el corazón de verdad, también imaginísticamente descrito en la triple metáfora: "arca de amores, / vaso florido, sombra perfumada". Las metáforas, además de servir la finalidad singularizadora, contribuyen a la condensación verbal, eliminando tantas palabras como exigiría una descripción puntual.

En otro poema, más tardío, evoca Machado al joven que fue, y utiliza una de las metáforas citadas. Al decir "galgo de ayer", no sólo vuelve el pasado: desde la torpe lentitud del anciano que fatigosamente sube la escalera, ese pasado cristaliza en la imagen del galgo que en su ligerísimo paso concentra lo esencial de la añoranza. Esto y la iluminación —"luz de acuario"— personalizan

la experiencia de evocación —y precisión— que el poeta ha querido constituir en el poema. Y la ha constituido, creo yo, por superposición de planos: el real —un viejo subiendo trabajosamente la escalera—, el visionario; el mismo hombre ve al muchacho que antaño fue y el de la trasposición imaginística —el galgo—. La significación traducible puede ser trivial: la percepción realizable a través de la imagen no lo es.

La divergencia entre los términos de la metáfora rara vez es en Machado tan aguda como en otros poetas contemporáneos: las semejanzas solían imponerse a las distancias, y esa es una de las razones por las cuales su imaginería y su poesía no encontraron las resistencias opuestas a otras. El lector puede seguirle sin esfuerzo: las modulaciones son tan suaves que casi ni se advierte lo metafórico. Aún diría más: en algún caso, no lo advierte el poeta; tan naturalmente se resbala de lo uno a lo otro. No pretendo insinuar la tesis de un Machado inconsciente, sino presentarle como escritor en quien las abstracciones aparecían representadas por figuras concretas que no solamente las expresaban *como si* fueran la misma cosa, sino que se fundían con ellas. Machado siente la vejez en imágenes, no en abstracto; intuye la muerte como el olvido total del ser y contempla el último acto del vivir como la ingestión de una copa llena de sombra —aguas del Leteo, que harán perder la memoria.

Galería como imagen

Imagen de condensación suprema, clave en el Machado joven, es la galería. Galerías del alma, parte principal del paisaje interior: galerías del corazón, del recuerdo, del ensueño y del sueño: siempre unas y múltiples. Hace años centré en torno a ellas un pequeño estudio de esta poesía [14] y no repetiré lo escrito entonces. Me interesa, sí, recordar que las galerías son, a la vez, género poético,

[14] *Las secretas galerías de Antonio Machado*, 2.ª edición, La isla de los ratones, Santander, 1967.

imagen y símbolo. Espacio lírico, según vimos en el capítulo correspondiente, e imagen visionaria. La selección de esta imagen impone la visión del poeta deambulando ensimismado (las galerías son interiores) por recintos oscuros, laberínticos; la visión del lugar determina la del sujeto, y la de su actitud. La imagen es cifra para entender el resto: núcleo en que se origina el poema y del que recibe su forma.

Que las galerías puedan simbolizar la complejidad del mundo interior, con caminos de sombra y sendas de luz, lo considero cada vez más posible. Ya no me siento tan seguro, en cambio, de que esas veredas no se comuniquen; leyendo las galerías en su natural secuencia, como partes de un todo, "la honda cripta del alma" y la "larga escueta galería" que arranca del umbral del sueño me parecen próximas: junto a las fieras enjauladas, la mano amiga (que pudiera ser la de la razón).

Estas metáforas derivadas de la imagen central espacial, quedan unificadas por ella y aglutinadas por la reiteración de ciertos recursos, sobrios y escuetos, reaparecientes en distintos contextos para desempeñar funciones análogas. El demonio y el ángel preguntan lo mismo al habitante de las galerías: "¿vendrás conmigo?" Pregunta idéntica, respuesta divergente, resultado semejante. De grado o por fuerza el hombre cumplirá su destino de explorar unas y otras vías. En el más breve de los poemas ocho líneas bastarán para sugerir la ascensión al paraíso soñado; ninguna composición de esta serie es mucho más extensa. Y se comprende: la imagen central, incluso cuando se omite la palabra "galería", como sucede en varios casos, provee una atmósfera (y, desde luego, un espacio) que ahorra detalles y autoriza eficaces sobreentendidos.

No es preciso que la galería estrictamente lo sea; la calle o el campo pueden servir para situar caminos interiores. Quizá ninguno de estos poemas supere aquel cuyas últimas líneas, tan conocidas y citadas, dicen así:

> Como perro olvidado que no tiene
> huella ni olfato y yerra
> por los caminos, sin camino, 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,
así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla. (112)

La imagen ha cambiado. Donde antes galerías, ahora campo abierto y no sé si laberinto. La imagen decisiva, la que colorea el poema, está en las líneas finales, pero anticipada y oblicuamente anunciada por las anteriores: "perro olvidado" y "niño perdido". Figuras y detalles se dibujan con precisión, como si el autor estuviera describiendo un espectáculo en el que aquéllas se suceden y se sustituyen, pasando velozmente por el poema, pero no tan de prisa que perro, niño, poeta y pobre hombre no queden caracterizados de modo suficiente. El don condensatorio hace olvidar que sólo tres versos, cinco, uno, medio, dos, se dedican a cada figura; la sucesión opera como acumulación e incorporación, de suerte que cuando llegamos al final, las once primeras líneas en vez de pasar han ido deslizándose y sumiéndose en la última, que las da y da al poema, un sentido, no diferente, sí aclaratorio de la significación de las anteriores.

Condensación lograda incluyendo en el sentido global del poema las significaciones particulares coincidentes y orquestadas o armonizadas como variaciones de un tema: el del extraño. El hombre perdido en la inseguridad, viviendo en ella, es cuanto las figuras presentan; la visión del lector es más nítida y perceptiva según esas figuras van incorporándose a su retina y según los adjetivos las matizan. De puro certeros, se integran con los sustantivos, que en contexto no admitirían otros: perro-olvidado, niño-atónito, borracho-melancólico, guitarrista-lunático, poeta-soñador. Machado no buscó la singularización por lo insólito, como recomendaban los formalistas, sino por lo previsible, muy expresivo cuando contribuye

a la creación de una imagen única a la que son aplicables los adjetivos puestos a las sucesivas encarnaciones de la figura; el adjetivo llega a ser parte sustantiva de esas encarnaciones y, unido a los restantes, configura la imagen del poeta vagabundo entre la niebla, que es la vida.

En otro poema, más tardío, la condensación se produce del mismo modo; por concentración en una imagen hacia la cual convergen las figuras. La perfección en la sobriedad —o por la sobriedad— parece conseguida sin esfuerzo:

> Abre el rosal de la carroña horrible
> su olvido en flor, y extraña mariposa,
> jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
> salir se ve del fondo de una fosa.
> Con el terror de víbora encelada,
> junto al lagarto frío,
> con el absorto sapo en la azulada
> libélula que vuela sobre el río,
> con los montes de plomo y de ceniza,
> sobre los rubios agros
> que el sol de mayo hechiza,
> se ha abierto un abanico de milagros
> —el ángel del poema lo ha querido—
> en la mano creadora del olvido... (344)

En comparación con la del ejemplo precedente, la técnica presenta curiosas modalidades. La unidad de exposición se produce, pero en dos frases y no en una sola; las dos expresan una intuición semejante con formas imaginísticas y sintácticas coincidentes: en la primera, la maravilla de que rosal y mariposa broten de la carroña (indirectamente se dice que carroña y rosal tienen idéntica potencialidad poética); en la segunda, el prodigio del poema naciendo de la revuelta y olvidada materia. El espacio lírico se ensancha para incluir la naturaleza, representada por víbora, lagarto, sapo, libélula, montes, agro, sol..., y la vinculación con la frase inicial se establece incluyendo en las dos un término común (aun

sin contar con que mariposa y libélula flotan en ambas estrofas), precisamente el que da sentido al poema.

En el anterior los conceptos unificantes eran olvidado, errante, perdido, etc.; aquí lo es olvido, cuya significación ya conocemos. Del olvido nace el poema, y las estrofillas citadas declaran cómo; la primera imagen es particularmente densa e intensa; en una línea muestra la conversión de lo putrefacto en la belleza de flor y mariposa, "olvidadas" de sus orígenes. Continuada la imagen en la segunda estrofa, la palabra "milagro" referida a estas mutaciones precisa la parábola de la creación, no ya con referencia a lo natural sino a lo espiritual, al poema. La dilatación no aminora la sensación de densidad, pues incluye en lo entrañable lo exterior, los elementos naturales; si alarga el poema, aporta una riqueza detallada y ejemplificada que resume el universo en siete líneas.

Ambigüedad

Las asociaciones establecidas en poemas como éstos son rápidas e incisivas, gracias a la correlación de motivos o palabras que traban y unifican la sustancia. Y aún se producen más veloz y como si dijéramos más automáticamente (aunque no hay en ello nada de mecánico) en composiciones como "Muerte de Abel Martín", donde el arte de Machado alcanza su final plenitud. Pájaros y niños, expresamente nombrados, revolean en torno al campanario y en torno a Martín; los verbos aplicables a los vencejos sirven para los niños, y el paralelismo de la acción y el movimiento de unos y otros sugiere identidad de sustancia: los niños son pájaros. Y ese revolar, piar, de la "algazara infantil" dicta la divagación y la reflexión del Martín muriente:

> ¡La tarde, casi noche, polvorienta,
> la algazara infantil, y el vocerío,
> a la par, de sus doce en sus cincuenta! (345)

La ambigüedad contribuye a la condensación. Si los niños son pájaros: si en el loco girar de éstos hay similitud, paridad casi,

con el atropellarse y correr de aquéllos, un solo sistema descriptivo bastará para situarlos en el mismo nivel y con el mismo tono. Si se escribe "sus" doce, la edad es la de los niños que corren fuera y la del niño que Martín lleva dentro. Al decir "sus", la anfibología autoriza el equívoco: lo exterior y lo interior se funden como se funden presente y pasado. Martín vive a la vez su agonía y su infancia, presente y visible ante él, y no sólo evocada en la memoria por los cantos infantiles.

Algunos pasajes del poema, como el del ángel, ya citado, son enigmáticos a fuerza de condensados. Pero lo son adrede. Si Machado no los hubiera querido así, no habrían quedado sin dilucidar. El querer de Machado no es caprichoso, sino justificado. Está escribiendo un poema sobre la muerte y el acto de morir: acto que acontece en soledad (como desde la primera estrofa se recalca, para avivar la memoria de los distraídos: "En su rincón, Martín el solitario"), pero en soledad poblada de sombras y de ecos que al aparecer o sonar metonímicamente ("mundo desierto": vida; "la imposible al amor": la muerte; "sombra": muerte...) reducen la materia verbal a un mínimo y a la vez, o como consecuencia de ello, determinan el ambiente de misterio del poema. Lo incompleto lo es por conveniencia estética: el autor pudo disipar algunas nieblas, sacrificando el rigor de la meditación:

¡Oh gran saber del cero, del maduro
fruto sabor que sólo el hombre gusta,
agua de sueño, manantial oscuro,
sombra divina de la mano augusta!
Antes me llegue, si me llega, el Día,
la luz que ve, increada,
ahógame esta mala gritería,
Señor, con las esencias de tu nada. (345)

Las metonimias cero: dios, nada: creación; las metáforas "agua de sueño", "manantial oscuro" que sugieren los sabores del conocimiento y del olvido, son signos orientadores, nada más. Lo que Machado quiso decir no es problemático; sí lo que dijo y el modo

como lo dijo. Ese resto de penumbra es preferible no disiparlo; es parte de la creación, parte de la experiencia creada en el poema, que siendo más explícito sería menos poético. La condensación es útil para lograr la expresión del misterio que Martín palpaba, en la frontera de la muerte.

Que esto sea puro artificio, ¿quién lo negaría? Y más: artificio encaminado a un efecto. El poema puede llamarse legítimamente composición, porque el autor lo compone, lo construye mentalmente o en la página. Si se habla de espontaneidad creadora es para dar a entender que el proceso de elaboración se desarrolló sin intervención de la conciencia —como los surrealistas prescribieron—; más bien que mágicas operaciones, la rapidez de la composición indica dominio del instrumento verbal y un cerebro capaz de funcionar velozmente. La "alquimia del verbo" evoca un arte combinatoria de palabras que, al organizarse en sistema distinto del común, engendran el objeto poético.

La creación es "artificial" en cuanto contrapuesta a los modos habituales de expresión, que ayudarán poco si se trata de expresar —y de inventar— la experiencia de la muerte. El sentido del poema es afectado cuando las palabras se usan con significación metonímica o metafórica, en un cifrado con propósito. A esta operación mental la sucede, según los lingüistas explicaron bien, una de descifrado, a cargo del lector-receptor. A diferencia de lo que ocurre en la comunicación en prosa, donde cada palabra la descifra el oyente, de modo automático, en el poema una parte de lo expresado puede quedar flotante, como un aura.

Lo que hay en la imagen de metafórico o de metonímico es descifrable mediante un esfuerzo proporcionado a la dificultad. Dámaso Alonso lo demostró en las *Soledades* y el *Polifemo*. Desde Aristóteles hasta hoy la explicación de las metáforas ha rendido resultados tangibles, no distintos en carácter al de los conseguidos en la resolución de las adivinanzas.

SINESTESIAS

Baudelaire expuso en "Correspondances" cómo las sensaciones se responden o corresponden. Los teóricos no cesan de explorar el terreno: las sensaciones procedentes de la vista, tienen una resonancia inmediata en las del gusto. Llevado a sus últimas consecuencias el principio de los paralelismos sensoriales, una visión evocará un sabor o una musicalidad; una nota sonora producirá una sensación táctil —suavidad, aspereza—; un roce será coloreado; un olor tendrá ecos, luces y sombras... Estas asociaciones son subjetivas, pero las tentativas de descubrir una supuesta regla que las explicaría objetivamente, no se acaban.

La sinestesia sirve para revelar la fusión de las sensaciones, y es a la vez rápido y eficaz medio de condensación (utilizado frecuentemente por Machado); asocia impresiones recibidas por distintos sentidos, y si lógica y semánticamente resulta ininteligible, afectivamente su inteligibilidad es absoluta. A la aptitud de la metáfora para ensanchar la percepción por el cambio de planos, añade la transmigración de ciertas propiedades a cosas que carecen de ellas. La voz no tiene color, ni temperatura, pero eso no impide el que se la califique de verde o de cálida y que el calificativo se admita sin vacilación, y el lector responda sin esfuerzo al estímulo propuesto. Esta respuesta es en el nivel emocional equivalente a lo que en el intelectual llamamos comprensión.

Las metáforas sinestésicas producen una intensificación expresiva que entraña paralela intensificación del sentimiento. Cuando Machado escribe "blanca juventud", "sueños bermejos", "tarde parda", "claros cantares", está coloreando el sentimiento, y sobre todo subrayando en juventud, sueños, tarde y cantares algo que los hace significar determinadamente. Sin la sinestesia, con un adjetivo lógicamente asociado al nombre, "tarde fría" o "alegres cantares", hubiera precisado cómo eran tarde y cantar; escribiendo como lo hizo, aportó al poema un elemento que agranda su capaci-

dad sugestiva, y que al enriquecerlo sin prolongarlo, coopera a la condensación.

Son ejemplos elementales de sinestesia; si recordamos alguno más complicado, las observaciones anteriores resultan fortalecidas: en "silencio turbio", "tarde triste y soñolienta", "carcajada fría", "nublados congojosos", "agrio ruido", "ecos del ocaso", "sombra triste", "sol yerto y humilde", "fragancia del alma", "suspirar de oro", la sinestesia se funda en sensaciones de distinto orden; a lo natural se une lo psicológico cuando se atribuye a la tarde, a la risa, a las nubes, al ruido o al silencio cualidades que objetivamente no pueden estar en ellos porque se refieren a estados de ánimo y dan por supuesto un sujeto pensante y sintiente. Y de ahí su valor condensatorio: a la descripción del acontecimiento añaden, sin incremento de palabras, la expresión de un sentimiento atribuible al contemplador, incluyéndolo en el poema.

La sinestesia prolongada penetra el poema, impregna imaginísticamente el poema. Imágenes sinestésicas en

> Las ascuas mortecinas
> del horizonte humean...
> .....
> La tarde se ha dormido,
> y las campanas sueñan. (74)

Todo el poema, el breve poema machadiano, yendo de la sinestesia pura —"tierra amarga"— a la imagen sinestésica —"retablos de esperanzas"—:

> Sobre la tierra amarga,
> caminos tiene el sueño
> laberínticos, sendas tortuosas,
> parques en flor y en sombra y en silencio;
> criptas hondas, escalas sobre estrellas;
> retablos de esperanzas y recuerdos. (73)

La fusión de sensaciones expresadas por vía sinestésica permite apretar en pocas líneas una suma de impresiones y de asociaciones mentales que aporta algo nuevo y es algo nuevo. El poema ha

creado su propia atmósfera, su espacio único, su realidad distinta, y las insinúa, si no las impone por la gracia condensatoria de la imagen.

En términos demasiado absolutos —lo sé—, pudiera concluirse: la poesía es la imagen y la imagen la condensación. Si la poesía española moderna parece más lírica que la precedente, salvo quizá la de Bécquer, es porque llegó a límites de condensación casi infranqueables. La eliminación de la anécdota, que Gerardo Diego señaló como característica de la poesía contemporánea, se debe a la tendencia a concentrarse en lo esencial, a hacer canto del cuento, subsumiendo lo uno en lo otro, según al fin hizo Machado en la mayoría de sus páginas. Algunos críticos se empeñan en aislar en sus poemas el contenido, el mensaje, o, para decirlo sin rodeos, la ideología. Están en su derecho, pero el afán es empequeñecedor: reduce el poema al nivel de la prosa. Las ideas de don Antonio —y su conducta— fueron nobles, generosas, ejemplares, pero la poesía no está en ellas; nada pierden, y casi siempre ganan cuando expresadas en prosa, como lo prueban los textos del *Juan de Mairena.*

La caducidad de la distinción entre fondo y forma ha impuesto lentamente (sobre todo por influencia de los tan acosados y calumniados "formalistas rusos") la idea de que "el fondo" es consecuencia de la forma e inseparable de ella. Esto es tan cierto referido a Machado, como a Guillén o a José Hierro. Y admitirlo no implica negar "el mensaje" o la ideología, sino afirmar dos cosas tan obvias que apena tener que registrarlas, todavía: una, que la poesía depende de la expresión; otra, que el "contenido" se define y se constituye por la forma. La grandeza de Antonio Machado como hombre depende de su carácter, su hombría, su amor a España y al pueblo español, su calma aceptación de la pobreza, la monotonía y la muerte...; su grandeza como poeta estriba sobre todo en el dominio de la palabra y del arte con que supo combinarlas. Por lo demás, quizá recordó siempre, como Gide en su tiempo, que "todo está dicho, pero como nadie escucha es preciso comenzar de nuevo, continuamente".

Símbolo

No es posible exponer aquí la problemática total del símbolo y su significación en la poesía. Me limitaré a estudiar su función condensatoria, su valor como instrumento condensatorio, sin dejarme seducir por cuestiones que malamente pudieran plantearse en los límites de este capítulo.

El símbolo es, por naturaleza, una figura que presenta en forma tangible abstracciones o realidades incaptables. San Juan de la Cruz dijo cómo el Espíritu Santo "no pudiendo... dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, halla misterios en extrañas figuras y semejanzas" [15]. La singularidad de esas figuras puede ser un obstáculo para la comprensión; el dulce santico recordó que esta dificultad podía surgir de que a veces queremos manifestar "lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender". Por ejemplo, el cisne modernista simboliza la belleza, pero, ¿cuántas otras cosas más, claras u oscuras, están en él, insinuadas?

Mucho de lo apuntado con relación a la imagen, como instrumento de condensación, es aplicable al símbolo. No es indispensable establecer las diferencias entre una y otro, pues en lo sustancial, respecto a este problema más importan sus afinidades. El elemento diferencial consiste en que mientras en la imagen metafórica los dos términos son precisos, lo simbolizado en el símbolo es impreciso; esto se entiende mejor atendiendo a cómo funcionan. El mismo objeto verbal puede funcionar imaginística o simbólicamente, o imaginística y simbólicamente, con dualidad en nada incompatible. El símbolo, como la imagen, presenta una cosa en lugar de otra, y no con el fin de ocultar nada, sino al contrario, con el de facilitar una percepción de algo (lo impreciso), que sin él no se lograría con tanta expresividad. El símbolo presenta en forma concreta y tangible lo que es de suyo abstracto e intangible:

---

15 San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual.*

un arpa olvidada sirve para evocar el lejano ayer; un tren corriendo en la noche basta para sugerir el destino del hombre.

Nótese el cambio en los verbos: de "presentar" he pasado a "evocar" y "sugerir". Ellos describen las vías del actuar simbólico: las figuras son lo que son y a la vez apuntan a otra cosa; por ejemplo, los gatos del famoso poema baudelairiano, en cuanto símbolo, apuntan a la vida contemplativa y a la contemplación misma. Se da por supuesta la existencia de zonas, tan vastas e inexploradas, que la descripción no puede abarcarlas; en vista de eso se intenta incorporarlas al poema por medio de la fascinante abreviatura que es el símbolo. Gracias a él la lectura nos lleva de un plano a otro, sin esfuerzo, sin desarraigo tampoco. En última instancia se pretende captar la música de las esferas, una armonía ideal que si no es aprehendida podrá, al menos, ser evocada ("a veces enuncia el vago viento / un misterio", dijo Rubén en "El coloquio de los centauros"). Colmo de la ambición: encerrar el cosmos en una cáscara de nuez; condensar en un símbolo —el mar, por ejemplo— el misterio de la vida, o en una figura —Helena— la atracción de la belleza.

La función simbólica depende de la estructura verbal en que el símbolo aparece, es decir, del tejido de relaciones y asociaciones, patentes o veladas, establecidas entre sus términos. Al ingresar y participar en esa estructura el símbolo multiplica su potencia, compensando las limitaciones de la palabra, tan insuficientes para expresar lo ilimitado de las ideas, conceptos y sentimientos que han de expresarse en ellas. El símbolo funciona como mecanismo cambiante: evoca cosas que literalmente serían inexpresables, por su número y por su carácter. Por eso digo que es una abreviatura, pero dinámica; una abreviatura de diferentes cosas, presentes o no, según el nivel en que la lectura se realice.

Comprender el símbolo en su totalidad significa acceder a una pluralidad de niveles. El acto de comprensión es, como siempre, un descifrado, que impone una recreación [16]. El lector repite al

---

[16] Amado Alonso dijo en términos generales: "Comprender —un

revés, en dirección inversa, las operaciones mentales que condujeron a la elaboración del símbolo. El autor desemboca en éste partiendo de la intuición; el lector llega a la intuición partiendo del símbolo, y va más allá: a las nociones dispersas que suscitan la súbita toma de conciencia que es la intuición.

El lector sabe, por lo menos, que el símbolo significa, aunque no esté seguro del significado. Saber que se ignora puede ser acicate para un conocimiento más cabal; el cerebro, espoleado por la conciencia de sus limitaciones, pasa de la pasividad al dinamismo beligerante, cambiando y, si es lícito hablar así, personalizando las condiciones de la receptividad. Amado Alonso lo precisó refiriéndose al lenguaje. Evitando los riesgos del psicologismo, esto quiere decir que el lector debe explorar el contexto de la inserción simbólica para iluminarla con lo dicho en las zonas colindantes. Pues una de las cosas que no podemos perder de vista es la aptitud del símbolo para funcionar de distinta manera según los contextos, y aun para disimularse, a lo Guadiana, y dejar a la vista una superficie de literalidad total.

El símbolo es la forma de la idea y la fórmula de la equivalencia entre ella y la imagen; es también medio seguro de transportar rápida y permanentemente a un universo de plenitudes que, gracias a él, está en el poema. Su riqueza de posibilidades no quiere decir que sea caprichoso; lo limita la exigencia de comprensión, y esta exigencia en nada menoscaba la libertad que alcanza en la poesía moderna. Incluso en la poesía de Rimbaud, o en la de los surrealistas, el símbolo responde a un sistema y tiene una lógica propia, siquiera sea la lógica del delirio.

Todo símbolo es legítimo y auténtico si desempeña eficazmente su función vicaria. La utilización de símbolos personales impone dificultades, pero esas dificultades las vencerá el lector cuando entre en el sistema y sea capaz de descifrarlo. Thibaudet con la

---

poema o una frase coloquial— requiere cierto modo de recreación". (Prólogo al *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure, página 25).

poesía de Mallarmé y Amado Alonso con la de Neruda han mostrado cómo puede llegarse a esa lectura en profundidad, partiendo de la comprensión de la naturaleza del símbolo, y del modo peculiar de su integración en el conjunto. Por libertad del símbolo entiéndase la enorme variedad de sus posibilidades expresivas, variedad que no se contradice con la constancia en cuanto al funcionamiento. Funciona siempre lo mismo, y se encuentra siempre en idéntica relación con lo simbolizado: la relación es constante en carácter y en finalidad.

Lévi-Strauss ha demostrado que las prácticas mágicas de los pueblos primitivos pueden leerse como manipulaciones cuya invariable exigencia es "que se realice con ayuda de símbolos, es decir de equivalentes significativos del significado que pertenezcan a un orden de realidades distinto del de éste", y que las curaciones, logradas con frecuencia, se deben a que merced a estas prácticas "el chamán proporciona al enfermo un lenguaje en el cual pueden expresarse inmediatamente situaciones (o estados) informulados e informulables de otra manera" [17]. La simbología poética opera de análogo modo. El poeta encuentra en el símbolo una posibilidad de expresión, y de expresión condensada hasta el máximo. ¿Quién diría cuántas cosas puede expresar una rosa? Los ingenuos programillas del lenguaje de las flores, todavía en venta en ferias y mercados, querían ser compendio y diccionario de una simbología elemental, pero en su modestia y en su candor no dejaban de enfocar el símbolo correctamente: como lenguaje y, más precisamente, como parte del lenguaje.

La poesía machadiana es esencialmente simbólica. Si en años recientes se pensó de otra manera fue por ofuscación pasajera de quienes queriendo un Machado comprometido pensaron incompatible el compromiso político con una escritura poética no atenida a las normas de la prosa. La defensa de la poesía prosaica, como la del círculo cuadrado, es una curiosidad histórica confinada a

---

[17] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale,* Plon, París, 1958, págs. 221 y 218.

los sótanos del periodismo analfabeto. Que Machado no se complacía buscando dificultades, ni menos oscuridades, nadie lo negará, pero no menos incontrovertible es su aceptación y utilización del símbolo como técnica expresiva. La encina y el olivo están en su poesía para simbolizar las tierras de su predilección, Castilla y Andalucía; el parque otoñal es una desvaída (intencionadamente desvaída) alusión al paraíso perdido, al recinto de la ilusión y el ensueño: a la irrealidad soñada más que a la realidad vivida; el olmo viejo es símbolo del hombre y de su improbable esperanza; las galerías —como indiqué hace un momento— son el alma y sus caminos, el inconsciente y sus llamadas.

En todos estos ejemplos subyace la vastedad de horizontes imaginísticos, siquiera se advierta entre ellos diferencia de sustancia: aunque encina y olivo no simbolicen solamente realidades geográficas e históricas determinadas, sino mucho más, formas de vida, actitudes, modos de ser, esas realidades están en lo simbolizado como no están, ni pueden estar en el parque viejo y en las galerías. Acaso conviniera llamar símbolos metonímicos a los primeros ejemplos y símbolos metafóricos a los segundos, introduciendo así un nuevo principio clasificatorio, y con él un nuevo principio de orden.

División de otro tipo sería la que tuviera en cuenta el grado de familiaridad del lector con el término tangible del símbolo; notamos en seguida la diferencia entre símbolos como la noria o las moscas, por un lado, y los jardines de amor en que sitúa a Guiomar por otro. El símbolo produce distintos efectos según su grado de aproximación a la realidad visible; la distancia determina tonos y atmósferas diferentes. Tenía Machado conciencia de ello, como lo reveló al titular humorismos los poemas de simbología familiar.

No quiero decir con esto que símbolos como el de la fuente, tan impecablemente estudiado por Dámaso Alonso que parece innecesario añadir nada a sus observaciones [18], no utilicen como pun-

[18] Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos,* Gredos, Madrid, 1965, 3.ª edición, págs. 130 y siguientes.

to de partida un signo igualmente claro y sencillo, sino advertir que operan de otro modo. Las fuentes de Machado, como sus galerías, son interiores:

> Anoche cuando dormía
> soñé, ¡bendita ilusión!,
> que una fontana fluía
> dentro de mi corazón. (101)

La mula da vueltas "fuera"; las moscas, antes de ser sustancia y experiencia en el poema, fueron materia y enojo en la vida; la fontana es una forma adecuada para expresar —como colmena y sol— metafóricamente la intuición de un acontecimiento entrañable. El grado de abstracción es mayor, sin que cambie el carácter predominantemente metafórico del recurso.

Como en estos casos la equivalencia imagen = símbolo pudiera inducir a confusión, pensemos en otros menos equívocos. Sean, por ejemplo, las canciones a Guiomar, que tan eficazmente sirven a la condensación:

> No sabía
> si era un limón amarillo
> lo que tu mano tenía,
> o el hilo de un claro día,
> Guiomar, en dorado ovillo.
> Tu boca me sonreía.
>
> Yo pregunté: ¿Qué me ofreces?
> ¿Tiempo en fruto, que tu mano
> eligió entre madureces
> de tu huerta?
>
> ¿Tiempo vano
> de una bella tarde yerta?
> ¿Dorada ausencia encantada?
> ¿Copia en el agua dormida?
> ¿De monte en monte encendida,
> la alborada
> verdadera?

¿Rompe en sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos? (339)

El símbolo, si no me equivoco, se constituyó por acumulación de metáforas. El limón es el término real de una primera imagen en la cual el término imaginario, "dorado ovillo", funciona a su vez como término real de un duplicado término imaginario, "claro día", que también es a la vez término real de otro imaginario, amor, expresado por implicación en la boca sonriente de la amada [19]. La duplicación imaginística va creando una serie de planos de distanciación e incluyendo en el poema posibilidades que actúan como excitantes líricos. Las dos estrofas siguientes todavía dilatan más el campo de sugerencias y al formular en forma retórica, como preguntas, lo que realmente son afirmaciones, prolongan más y más el alcance de la imagen, que va ascendiendo a jerarquía más alta y constituyéndose en representación de cosas mal delimitadas y abstractas. El limón es tiempo, pleno o vacío, ausencia, albor, amor otra vez. Ya no es imagen sino símbolo del vivir esperanzado y del amor, que en la canción siguiente creará para los amantes el recinto secreto —"jardín de un tiempo cerrado"—, símbolo del espacio inventado para el amor, espacio donde canta "un ave insólita", no menos simbólica ni menos capaz de sugerir con su canto la singularidad del amor.

Estos ejemplos prueban la afirmación saussuriana de que "el símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío", hecho aún más claro en la poesía que en el lenguaje, pues en ella no sólo hallamos "un rudimento de vínculo natural

---

[19] La lectura de Antonio Sánchez Barbudo apunta también a lo simbólico: " 'No sabía', dice [Machado], y no sabemos desde luego nosotros, si era en verdad limón o simplemente luz lo que tenía en esa mano que el poeta, confuso, contemplaba. La confusión se explica por el verso que sigue: 'Tu boca me sonreía'. Lo importante, desconcertante para él, es que ella, sonriente, parecía ofrecerse. El limón —o la luz como amarillo limón— en la mano de Guiomar resultaba así simbólico". (*Los poemas de Antonio Machado,* Editorial Lumen, Barcelona, 1967, pág. 421).

entre el significante y el significado"[20], sino una compleja red de relaciones entre el objeto de funcionamiento simbólico —análogo al significante— y las abstracciones encarnadas por él, que ocupan en esta relación una situación semejante a la del significado. El símbolo difiere del signo lingüístico en que el segundo de los principios establecidos por Saussure, el de la linealidad del significante, sólo con restricciones le será aplicable. El símbolo opera a la vez en diferentes niveles, sin necesidad de sujetarse a la ley de sucesión; como Saussure reconoció, opera en forma racional, y esa racionalidad le hace en última instancia accesible e inteligible.

Las correspondencias, tan suntuosamente establecidas por Baudelaire, entre lo visible y lo invisible, no son en Machado menos sutiles, aunque se establezcan en tono menor, con engañoso intimismo. Si el cosmos queda reducido a las dimensiones del yo, no es para empequeñecerlo, sino para interiorizarlo y hacer que los paralelos simbólicos sean captados en poemas cuyo carácter vivencial los aproximará al lector. Mallarmé y Neruda se apartaron con ostentación de las normas lingüísticas y de la simbología de uso general o epocal; Machado, no. Su ruptura con lo uno y con lo otro es tan sutil que apenas se ve. Nadie emplea con más discreción y más naturalidad las palabras de la prosa para decir lo que en ésta no puede decirse, y nadie hizo un uso más personal y sintetizador de los símbolos que la época le ofreció. Entendiéndolos como instrumentos de creación, fue en su manejo y no en su novedad en lo que se empeñó con tan continuada gracia.

---

20 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945, pág. 131.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Aceredo, Ronaldo, 86.
Ajmatova, Ana, 220.
Alas, Leopoldo, 196.
Albornoz, Aurora de, 12, 32.
Aleixandre, Vicente, 55.
Alfonso X el Sabio, 158.
Alonso, Amado, 11, 110, 244, 258, 259, 260.
Alonso, Dámaso, 87, 134, 253, 261.
Alvarez, Miguel de los Santos, 49, 216.
Anderson Imbert, Enrique, 19, 20.
Aranguren, José Luis, 106.
Aristóteles, 17, 253.
Ausonio, 29.
Azorín, 20, 111, 138, 149.

Bachelard, Gaston, 132.
Balhope, Carol North, 120.
Balzac, Honoré de, 169.
Ballagas, Emilio, 63, 64.
Battistessa, Angel, 58, 112.
Baudelaire, Charles, 113, 254, 264.
Bécquer, Gustavo Adolfo, 43, 44, 104, 105, 110, 111, 173, 210, 214, 256.
Beethoven, Ludwig van, 23.
Benn, Gottfried, 56.
Bergson, Henri, 100, 152.
Bersani, Leo, 209.
Blake, William, 166, 167.
Blecua, José Manuel, 87.
Boehme, 167.
Borges, Jorge Luis, 167.
Bousoño, Carlos, 26, 55.
Brecht, Bertold, 186.
Breton, André, 9.
Brik, O., 58.
Brull, Mariano, 59, 60.
Burke, Kenneth, 237.
Burnshaw, Stanley, 42.

Cage, John, 85, 86.
Casares, Julio, 222.
Cassirer, Ernst, 133.
Castro, Rosalía de, 26, 27, 43, 44, 45, 46, 47.
Cavia, Mariano de, 119.

Clavería, Carlos, 10, 152.
Cohen, Jean, 226.
Coleridge, Samuel T., 52.
Cruz, San Juan de la, 66, 67, 77, 89, 193, 257.
Cruz, Sor Juana Inés de la, 8, 91.

Chirico, Giorgio de, 135.
Chopin, 81.

Dante Alighieri, 8, 30, 34, 40, 41.
Darío, Rubén, 29, 30, 31, 32, 34, 43, 44, 45, 46, 65, 93, 119, 155, 180, 181, 212, 219, 258.
Diego, Gerardo, 231, 243, 256.
Díez-Canedo, Enrique, 25.
Dilthey, Wilhelm, 11, 24, 25.

Eichenbaum, Boris, 11, 66, 67, 103.
Einsenstein, Sergei, 231.
Eliot, T. S., 18, 34, 58.
Espina, Concha, 172.
Espronceda, José de, 104, 242.
Erlich, Victor, 64, 68.

Ferrán, Augusto, 104.
Ferreres, Rafael, 44.
Freud, Sigmund, 50, 238, 239.
Frost, Robert, 56.
Frutos, Eugenio, 100, 152.
Frye, Northrop, 9, 31, 54, 55.
Friedrich, Hugo, 56, 85.

García Lorca, Federico, 179, 193, 232, 233.
Garcilaso de la Vega, 53, 65.
George, Stefan, 119, 120.
Gide, André, 256.
Giner de los Ríos, Francisco, 181.
Gogol, Nikolai, 103.
Godman, Stanley, 92.
Gómez de la Serna, Ramón, 85.
Góngora, Luis de, 8, 58, 91, 241.
Granada, Fray Luis de, 13, 14.
Griffith, D. W., 236.
Gross, Harvey, 68.
Guillén, Claudio, 91, 102.
Guillén, Jorge, 48, 81, 88, 118, 119, 134, 213, 214, 220, 256.
Guillén, Nicolás, 63.

Halle, Morris, 233, 236.
Head, H., 236.
Hidalgo, José Luis, 65.
Hierro, José, 50, 51, 64, 65, 119, 200, 256.
Horacio, 224.
Huidobro, Vicente, 231, 243.
Hurtado de Mendoza, Diego, 87.
Hutman, Norma Louise, 152.

Jakobson, Roman, 212, 232, 236.
James, Henry, 186.
Jarry, Alfred, 232.
Jiménez, Juan Ramón, 56, 62, 64, 67, 83, 90, 91, 107, 109, 113, 118, 119, 128, 136, 137, 139, 147, 148, 155, 167, 179, 184, 187, 195, 197, 201, 204, 210, 219, 220, 221, 222, 231.

Kafka, Franz, 33.
Keats, John, 191.

Lacan, Jacques, 237, 238, 239.
Lapesa, Rafael, 44, 46, 180.

Lawrence, D. H., 225.
Lévi-Strauss, Claude, 157, 260.
Lope de Vega, 8, 28, 98, 104, 185.
López Morillas, Juan, 152, 153.

Machado Alvarez, Antonio, 228.
Machado, Manuel, 25, 228.
Maiakovski, Vladimir, 68.
Mairena, Juan de, 11, 18, 19, 74, 75, 93, 105, 109, 113, 154, 155, 156, 158, 170, 171, 178, 225, 244, 245, 246, 256.
Malraux, André, 93.
Mallarmé, Stéphane, 84, 86, 260, 264.
Manrique, Jorge, 37, 100, 124, 178, 181, 190.
Marasso, Arturo, 30.
Marinetti, F. T., 243.
Marquina, Eduardo, 190.
Martí, José, 219.
Martín, Abel, 11, 16, 22, 32, 47, 52, 80, 105, 113, 116, 124, 170, 171, 178, 182, 190, 204, 205, 206, 213, 225, 251, 252, 253.
Martínez Sierra, Gregorio, 142.
Melville, Herman, 225.
Menéndez Pelayo, Marcelino, 48.
Miel, Jan, 238.
Morwitz, Ernst, 120.

Nekrásov, Nikolai, 58.
Neruda, Pablo, 8, 58, 89, 110, 260, 264.
Newton, Isaac, 134.
Nietzsche, Friedrich, 19.
Núñez de Arce, Gaspar, 105, 219.
Ortega y Gasset, José, 8, 9, 29, 30, 82, 186, 212, 243.

Palacio, José María, 102, 124.
Palés Matos, Luis, 63.
Panero, Leopoldo, 23.
Paradas, Enrique, 211, 228.
Pascal, Blaise, 89.
Pasternak, Boris, 57.
Paz, Octavio, 85, 86, 220, 222.
Peralta de Lugones, María, 12.
Pérez Galdós, Benito, 30.
Picard, Max, 92.
Platón, 212.
Poe, Edgar Allan, 56, 83, 222, 223.
Pollock, Jackson, 52.
Poulet, Georges, 132, 186.
Predmore, Richard, 152.
Prescott, Clark, 239.
Proust, Marcel, 186, 206.
Pushkin, Aleksander, 58.

Quevedo, Francisco de, 65.
Quiñones de Benavente, Luis, 80.

Reverdy, Pierre, 132, 244.
Reyes, Alfonso, 59, 60.
Richards, I. A., 11, 53, 54, 75, 78, 79.
Richter, Hans, 57.
Rilke, Rainer Maria, 8.
Rimbaud, Arthur, 30, 200, 201, 259.
Rodríguez Huéscar, Antonio, 186.
Roethke, Theodore, 66.
Rogers, Douglas, 44.
Rogers, Paul P., 47.
Rojas, Fernando de, 149.
Romero, Francisco, 218.

Ronsard, Pierre de, 20, 30.
Rosales, Luis, 32, 33, 37, 39.
Ruskin, John, 223.

Salinas, Pedro, 172, 183.
Sánchez Barbudo, Antonio, 11, 33, 34, 152, 174, 263.
Sanz, Eulogio Florentino, 104.
Saussure, Ferdinand de, 11, 259, 264.
Sem Tob, 228.
Serrano Poncela, Segundo, 11, 152.
Siqueiros, David Alfaro, 52.
Shattuck, Roger, 231, 232.
Shelley, Percy B., 43, 185.
Shklovski, Victor, 11, 241, 242, 243, 244.
Spender, Stephen, 58.
Souriau, Etienne, 226.
Steiger, Emil, 117.
Steiner, George, 84.
Stevens, Wallace, 67.
Swedenborg, E., 166.

Tablada, Juan José, 220.
Thibaudet, Albert, 259.
Tirteo, 68.
Tolstoi, León, 232, 236.
Torre, Guillermo de, 10, 12, 32.
Toulouse-Lautrec, 135.
Tynianov, 222.
Twain, Mark, 64.

Unamuno, Miguel de, 8, 56, 57, 61, 100, 106, 111, 131, 134, 139, 140, 152, 154, 156, 157, 179, 233, 239.

Valéry, Paul, 58, 62.
Valle-Inclán, Ramón del, 37, 107, 178.
Vallejo, César, 201.
Velázquez, Diego de, 137.
Verlaine, Paul, 108, 155, 240.
Vicente, Gil, 126, 214.
Villamediana, Conde de, 89.
Vivanco, Luis Felipe, 210.

Wordsworth, William, 173, 185.

Yeats, William B., 8, 62, 166, 167, 203.

Zardoya, Concha, 137.
Zorrilla, José, 105, 219.
Zubiría, Ramón de, 11, 152.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

Introducción 7

I. *Materia y sustancia* 13

Materia - palabra, 13. — Materia - vivencia, 18. — Transformación en sustancia, 22. — Primer ejemplo: el descenso a los infiernos, 29. — Segundo ejemplo: la paradoja amorosa, 42.

II. *Ritmo* 48

Vibración, 48. — Recurrencia, 54. — En el principio es un son, 56. — De lo rítmico a lo semántico, 57. — El ritmo es la creación, 60. — Ritmo y estructura, 65. — Revelación por el ritmo, 68. — Expectaciones cumplidas, 74. — Onomatopeyas, 79.

III. *Silencio* 82

Silencio, elemento rítmico, 82. — Rodeado de silencio, 84. — Decir el callar, 88. — Voces del silencio, 93. — Pausas, 97.

IV. *Tono* 103

Talante, estado de ánimo, época, 103. — Cambios de tono, 112. — Tonalidades, 117. — Sutileza, intensidad, 124. — El tono es la sustancia, 128.

Págs.

V. *Espacio* 132

Espacio - espacios, 132. — Espacio - espejo, 137. — Espejos simbólicos, 141. — Espacio - galería - laberinto, 144. — Espacios del tiempo, 146. — Variación final: espacio - infinito, 149.

VI. *Tiempo* 152

Temporalidad, 152. — Tiempo cronológico; tiempo psicológico, 157. — El ayer anulado en la rememoración, 160. — Abrir las puertas del tiempo, 166. — El tiempo y el olvido, 170. — Instalarse en el tiempo, 173. — Punzar el corazón del tiempo, 177.

VII. *Distancia* 183

El poeta en el poema, 183. — Ensimismamiento y alejamiento, 189. — Anulación de la distancia, 192. — Distancia material; distancia afectiva, 195. — Modos de aproximación, 198. — El centro de conciencia, 204. — El lector en el poema, 207.

VIII. *Condensación: modos* 210

¿Qué es condensar?, 210. — Modos de condensación, 217. — Concentración, 219. — Modos elusivos, 225.

IX. *Condensación: técnicas* 230

Yuxtaposición, 230. — Metonimia, 236. — Imagen, 238. — Nueva percepción, 241. — Galería como imagen, 247. — Ambigüedad, 251. — Sinestesias, 254. — Símbolo, 257.

Índice de nombres propios 265

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Director: DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romania.* Segunda edición, en prensa.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. 1.ª reimpresión. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. 1.ª reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.* Segunda edición. 2 vols.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.*
   Vol. I: Segunda edición. 382 págs.
   Vol. II: 262 págs.
6. Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.* Segunda edición, en prensa.
7. Fredrick H. Jungemann: *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones.* Agotada.
8. Stanley T. Williams: *La huella española en la literatura norteamericana.* 2 vols.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).*
   Vol. I: *La segunda mitad del siglo XVIII.* 1.ª reimpresión. 396 págs.
   Vol. II: *El Romanticismo.* 498 págs.
   Vol. III: En prensa.
   Vol. IV: En prensa.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Agotada.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega (Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica).* 694 págs.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. 672 págs. 2 láminas.
2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edición. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - Poesía - Teatro).* Cuarta edición, en prensa.

4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición. 234 págs.
5. Joaquín Casalduero: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Tercera edición, en prensa.
6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.* Tercera edición aumentada. 1.ª reimpresión. 424 págs.
7. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética.* Premio "Fastenrath" Cuarta edición muy aumentada. 618 págs.
8. Martín de Riquer: *Los cantares de gesta franceses (Sus problemas, su relación con España).* Agotada.
9. Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana.* Primera reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Carlos Clavería: *Temas de Unamuno.* Segunda edición. 168 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Segunda edición corregida y aumentada. 630 págs.
12. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos).* Tercera edición. 360 págs.
13. Diego Catalán: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo.* Agotada.
14. Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales.* Agotada.
15. José María Valverde: *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje.* Agotada.
16. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición corregida y aumentada. 424 págs.
17. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 402 págs.
18. Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos.* Segunda edición. 624 págs. 17 láminas.
19. Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria.* Segunda edición. Primera reimpresión. 308 págs.
20. Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán.* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 190 págs.
21. Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 268 págs.
22. Diego Catalán: *La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje.* Agotada.
23. Jaroslaw M. Flys: *El lenguaje poético de Federico García Lorca.* Agotada.
24. Vicente Gaos: *La poética de Campoamor.* Segunda edición corregida y aumentada con un apéndice sobre la poesía de Campoamor. 234 págs.
25. Ricardo Carballo Calero: *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea.* Agotada.
26. José Ares Montes: *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII.* Agotada.

27. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.

28. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española.* Agotada.

29. Dámaso Alonso: *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de Don Marcelino.* Agotada.

30. Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años.* Agotada.

31. Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Segunda edición, en prensa.

32. José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre (Ensayo de interpretación de una anomalía literaria).* Agotada.

33. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 11.

34. Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.* Agotada.

35. Daniel Poyán Díaz: *Enrique Gaspar (Medio siglo de teatro español).* 2 vols. 10 láminas.

36. José Luis Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX.* 304 págs.

37. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro.* La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 14.

39. José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía).* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.

40. Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica.* Segunda edición revisada y ampliada. 2 vols.

41. Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1967).* Premio de la Crítica.
Tomo I: (1898-1927). Segunda edición. 1.ª reimpresión. 622 págs.
Tomo II: (1927-1939). Segunda edición corregida. 538 págs.
Tomo III: (1939-1967). Segunda edición, en prensa.

42. Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Segunda edición, en prensa.

43. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera.* Agotada.

44. Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento.* Agotada.

45. Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la «Epístola moral»: su cara y cruz en Méjico y en España).* 258 págs.

46. Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia).* Segunda edición ampliada. 400 págs. 8 mapas.

47. Iván A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí.* Agotada.

48. José Sánchez: *Academias literarias del Siglo de Oro español.* Agotada.

49. Joaquín Casalduero: *Espronceda.* Segunda edición. 280 págs.

50. Stephen Gilman: *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid».* Agotada.

51. Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro.* Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.

52. E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra.* Agotada.

53. Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX).* 274 págs.

54. Joaquín Casalduero: *Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, Larra, Duque de Rivas, Valle Inclán, Buñuel).* Segunda edición aumentada. 304 págs.

55. Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso.* 240 págs.

56. Álvaro Galmés de Fuentes: *Las sibilantes en la Romania.* 230 páginas. 10 mapas.

57. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares».* Segunda edición corregida. 272 págs.

58. Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Agotada.

59. Luis Jenaro MacLennan: *El problema del aspecto verbal (Estudio crítico de sus presupuestos).* Agotada.

60. Joaquín Casalduero: *Estudios de literatura española («Poema de Mío Cid», Arcipreste de Hita, Cervantes, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén).* Segunda edición muy aumentada. 362 págs.

61. Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios).* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 328 págs.

62. Aurelio Miró Quesada S.: *El primer virrey - poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros).* 274 págs.

63. Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* 278 págs.

64. Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.* Premio "Francisco Franco" del C. S. I. C. Segunda edición aumentada. 402 págs.

65. Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Con un prólogo de Julián Marías. 240 págs.

66. Víctor B. Vari: *Carducci y España.* 234 págs.

67. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández.* 302 págs.

68. Erna Ruth Berndt: *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina».* Agotada.

69. Gloria Videla: *El ultraísmo (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España).* 246 págs. 8 láminas.

70. Hans Hinterhäuser: *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós.* 398 págs.
71. Javier Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.* 346 páginas.
72. Werner Beinhauer: *El español coloquial.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. 460 págs.
73. Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco.* Segunda edición. 492 págs.
74. Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró.* 478 págs. 1 lámina.
75. Manuel García Blanco: *América y Unamuno.* 434 págs. 2 láminas.
76. Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno.* 390 págs.
77. Marcel Bataillon: *Varia lección de clásicos españoles.* 444 págs. 5 láminas.
78. Robert Ricard: *Estudios de literatura religiosa española.* 280 págs.
79. Keith Ellis: *El arte narrativo de Francisco Ayala.* 260 págs.
80. José Antonio Maravall: *El mundo social de «La Celestina».* Premio de los Escritores Europeos. Segunda edición revisada y aumentada. 182 págs.
81. Joaquín Artiles: *Los recursos literarios de Berceo.* Segunda edición corregida. 272 págs.
82. Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo).* 374 págs.
83. Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas.* 270 págs.
84. Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo.* 234 págs.
85. Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle Inclán.* 298 págs.
86. Walter T. Pattison: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario.* 1.ª reimpresión, 192 págs.
87. Miguel Herrero García: *Ideas de los españoles del siglo XVII.* 694 págs.
88. Javier Herrero: *Ángel Ganivet: un iluminado.* 346 págs.
89. Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. 180 págs.
90. Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea.* 454 págs.
91. Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.* 276 págs.
92. Bruno Snell: *La estructura del lenguaje.* 218 págs.
93. Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique.* 382 págs.
94. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno.* Nueva edición. 326 páginas.

95. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* 290 págs.
96. Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico».* 278 págs.
97. Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo.* 208 págs.
98. Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (Españoles - Hispanoamericanos - Filipinos. 1767-1814).* 698 págs.
99. Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina).* 200 págs.
100. Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* 344 págs.
101. Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid».* 350 págs.
102. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España.* 688 págs.
103. José Agustín Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío.* 146 págs.
104. Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria).* 310 págs.
105. Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano - portugueses. Temas hispano - italianos).* 336 págs.
106. Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* 374 págs.
107. Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz.* 262 págs.
108. Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional.* 190 págs.
109. Donald F. Fogelquist: *Españoles de América y americanos de España.* 348 págs.
110. Bernard Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica.* 246 páginas.
111. Josse de Kock: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno.* 198 págs.
112. Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo).* 246 págs.
113. Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).* 334 págs.
114. Concha Zardoya: *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos).* 346 págs.
115. Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* 430 págs.
116. Antonio Regalado García: *El siervo y el señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno).* 220 págs.
117. Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario.* 372 págs.
118. Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario.* 256 páginas.

119. Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti.* 272 págs.

120. Óscar Tacca: *La historia literaria.* 204 págs.

121. Homero Castillo: *Estudios críticos sobre el modernismo.* 416 págs.

122. Oreste Macrí: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena).* 296 págs.

123. Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de Bohemia»).* 208 págs.

124. Cesáreo Bandera Gómez: *El «Poema de Mío Cid»: poesía, historia, mito.* 192 págs.

125. Helen Dill Goode: *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los nombres de Cristo» (Aportación al estudio de un estilista del Renacimiento español).* 186 págs.

126. Otis H. Green: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón).*
Vol. I: 392 págs.
Vol. II: 412 págs.
Vol. III: 596 págs.
Vol. IV: En prensa.

127. Iván A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el modernismo.* Con un prólogo de Cintio Vitier. 268 págs.

128. Alma de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador.* Con un prólogo de Jorge Guillén. 424 págs.

129. Guillermo Fernández-Shaw: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911).* X + 330 págs. 1 lámina.

130. Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española.* 424 págs.

131. Antonio Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI).* 624 págs.

132. Luis Rosales: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana.* 252 páginas.

133. Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.* 340 págs.

134. Diego Catalán: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía).* 224 páginas.

135. Noam Chomsky: *Lingüística cartesiana (Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista).* 160 págs.

136. Charles E. Kany: *Sintaxis hispanoamericana.* 552 págs.

137. Manuel Alvar: *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual.* 222 págs.

138. Erich von Richthofen: *Nuevos estudios épicos medievales.* 294 páginas.

139. Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* 270 págs.

III. MANUALES

1. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española.* Cuarta edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 290 págs.
2. Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general.* Quinta edición corregida y ampliada. 200 págs. 5 láminas.
3. Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural.* 1.ª reimpresión. 132 págs.
4. Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española.* Tercera edición renovada. 342 págs.
5. Francisco de B. Moll: *Gramática histórica catalana.* 448 págs. 3 mapas.
6. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos.* Tercera edición corregida. 444 págs.
7. Manuel Alvar: *El dialecto aragonés.* Agotada.
8. Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española.* Segunda edición muy aumentada. 588 págs. 22 mapas.
9. Pilar Vázquez Cuesta y Maria Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa.* Segunda edición, en prensa.
10. Antonio M. Badia Margarit: *Gramática catalana.* 2 vols.
11. Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna).* Segunda edición, en prensa.
12. Heinrich Lausberg: *Lingüística románica.*
    Vol. I: *Fonética.* 560 págs.
    Vol. II: *Morfología.* 390 págs.
13. André Martinet: *Elementos de lingüística general.* Segunda edición revisada. 276 págs.
14. Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa,* 350 págs.
15. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura).*
    Vol. I: 382 págs.
    Vol. II: 518 págs.
    Vol. III: 404 págs.
16. Georges Mounin: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX).* 236 págs.
17. André Martinet: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones).* 228 págs.
18. Bruno Migliorini: *Historia de la lengua italiana.*
    Vol. I: 596 págs. 28 láminas.
    Vol. II: 666 págs. 8 láminas.
19. Luis Hjelmslev: *El lenguaje.* 188 págs. 1 lámina.

20. Bertil Malmberg: *Lingüística estructural y comunicación humana (Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística).* 328 págs. 9 láminas.
21. Winfred P. Lehmann: *Introducción a la lingüística histórica.* 354 páginas.
22. Francisco Rodríguez Adrados: *Lingüística estructural.* 2 vols.
23. Claude Pichois y André-M. Rousseau: *La literatura comparada.* 246 págs.
24. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX.* 226 págs.
25. Rudolf Baehr: *Manual de versificación española.* 444 págs.

IV. TEXTOS

1. Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar.* Segunda edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 240 págs.
2. María Josefa Canellada: *Antología de textos fonéticos.* Con un prólogo de Tomás Navarro. 254 págs.
3. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* 258 págs.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor.* Edición crítica de Joan Corominas. 670 págs.
5. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi».* 634 págs. 1 lámina.

V. DICCIONARIOS

1. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Agotada.
2. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Segunda edición revisada. 628 págs.
3. *Diccionario de autoridades.* Edición facsímil. 3 vols.
4. Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos.* Recomendado por el "Primer Congreso de Academias de la Lengua Española". Segunda edición, en prensa.
5. María Moliner: *Diccionario de uso del español.* 2 vols.

VI. ANTOLOGÍA HISPÁNICA

1. Carmen Laforet: *Mis páginas mejores.* 258 págs.
2. Julio Camba: *Mis páginas mejores.* Primera reimpresión. 254 págs.

3. Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española.*
   Vol. I: *Lírica de tipo tradicional.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 266 págs.
4. Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas.* 414 págs.
5. Wenceslao Fernández Flórez: *Mis páginas mejores.* 276 págs.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores.* Tercera edición aumentada. 322 págs.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios).* Segunda edición, en prensa.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos).* Segunda edición, en prensa.
9. José M. Blecua: *Floresta de lírica española.* Segunda edición corregida y aumentada. Primera reimpresión. 2 vols.
10. Ramón Gómez de la Serna: *Mis mejores páginas literarias.* 246 páginas. 4 láminas.
11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas.* 338 págs.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española.* Tercera edición. 438 págs.
13. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Prosa).* 262 págs.
14. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Verso).* Primera reimpresión. 238 págs.
15. Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas.* 354 págs.
16. Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos.* Segunda edición renovada. 454 págs.
17. Dámaso Alonso: *Góngora y el «Polifemo».* Quinta edición muy aumentada. 3 vols.
18. *Antología de poetas ingleses modernos.* Con una introducción de Dámaso Alonso. 306 págs.
19. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Verso).* 336 págs.
20. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Prosa).* 332 págs.
21. Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus «Comentarios» (Antología vivida).* 282 págs.
22. Francisco Ayala: *Mis páginas mejores.* 310 págs.
23. Jorge Guillén: *Selección de poemas.* 294 págs.
24. Max Aub: *Mis páginas mejores.* 278 págs.
25. Julio Rodríguez-Puértolas: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana (Historia y Antología).* 348 págs.
26. César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco: *Antología lineal de la poesía argentina.* 384 págs.
27. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes: *Antología de la poesía chilena contemporánea.* 372 págs.
28. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos.* 212 págs.

VII. CAMPO ABIERTO

1. Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra).* Segunda edición. 288 págs.
2. E. Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos.* Segunda edición corregida. 180 págs.
3. Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso - Góngora - Maragall - Antonio Machado).* 190 págs.
4. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953).* 228 págs.
5. Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor).* 250 págs. 2 láminas.
6. Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs. 3 láminas.
7. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Cincuenta poemas comentados).* 190 págs.
8. Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso - Quevedo - Godoy y los ilustrados).* 166 págs.
9. Francisco Ayala: *Realidad y ensueño.* 156 págs.
10. Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala).* 246 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. Segunda edición. 3 vols.
12. Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo.* 242 págs.
13. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Segunda serie. 3 vols.
14. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs.
15. Basilio de Pablos: *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez.* Con un prólogo de Pedro Laín Entralgo. 260 págs.
16. Ramón J. Sender: *Valle - Inclán y la dificultad de la tragedia.* 150 págs.
17. Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española.* 314 págs.
18. Ángel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española.* 324 págs.
19. Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán).* 250 págs.
20. Arturo Serrano Plaja: *Realismo «mágico» en Cervantes («Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El Idiota»).* 240 págs.
21. Guillermo Díaz-Plaja: *Soliloquio y coloquio (Notas sobre lírica y teatro).* 214 págs.

22. Guillermo de Torre: *Del 98 al Barroco.* 452 págs.
23. Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos.* 200 págs.
24. Francisco Ynduráin: *Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria).* 244 págs.
25. Eileen Connolly: *Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza.* Con un prólogo de José Antonio Maravall. 236 págs.

VIII. DOCUMENTOS

1. Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos.* Agotada.

IX. FACSÍMILES

1. Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* 4 vols.
2. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* XIII + 728 págs.
3. Juan Sempere y Guarinos: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* 3 vols.
4. José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española.* 7 vols.