Ángel González

APROXIMACIONES A ANTONIO MACHADO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

APROXIMACIONES A ANTONIO MACHADO

COLEGIO DE LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
OPÚSCULOS: ENSAYO

APROXIMACIONES A ANTONIO MACHADO

ÁNGEL GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 1982

Primera edición: 1982
D. R. © 1982, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria 04 510 México 20, D.F.
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
Impreso y hecho en México

ISBN 968 - 58 - 0264 - 5

NOTA PREVIA

Este libro recoge cuatro estudios sobre la poesía de Antonio Machado, escritos en su mayor parte entre 1974 y 1975, y publicados (dos de ellos) en alguna de las revistas que dedicaron un homenaje al poeta con motivo del centenario de su nacimiento. "Identidad de contrarios en la poesía de A. M." apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 304-307, y "A. M. y la tradición romántica" en *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario XLIX. Los dos artículos se publican ahora bastante corregidos y ampliados. El comentario al poema "El viajero" está incluido en el tomo I de los *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* por la universidad de Oviedo. El cuarto trabajo —"Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de A.M."— fue leído fragmentariamente en algunas conferencias en España, EE.UU. y México, en 1976 y 1978.

Los trabajos fueron concebidos como parte de un libro más extenso que proyecto escribir desde 1973, y que acaso ya no escriba nunca. Porque me parece que todo lo que yo podía decir con cierta pretensión de personalidad o de novedad acerca de un poeta que tantos comentarios ha motivado, está, en esencia, expresado en las páginas que siguen. En realidad, lo que yo inten-

taba era encontrar unas bases que sirviesen para explicar —o que fueran al menos aplicables a— toda la obra poética del autor sevillano; una obra breve y transparente que, sin embargo, de manera un tanto desconcertante, se descompone en una serie de polaridades, de oposiciones y de contrastes a veces rebeldes a la conciliación, que llevaron a muchos críticos a descartar parte o partes importantes de sus libros —incluso libros enteros— para quedarse con un puñado de poemas que representan —según ellos— al único Antonio Machado digno de respeto.

La intuición de que todo lo que escribió el poeta procede de la misma (valiosa) mano y configura un mundo unitario, un conjunto único que se explica no por la exclusión, sino por el contraste y oposición de todas sus partes, me incitó a una re-lectura completa y minuciosa de su obra, que al fin fue posible en el otoño de 1973. En aquel tiempo estaba, felizmente, sin trabajo, anclado en la ciudad de Austin, y me pude permitir el lujo de llenar gran parte de mi ocio forzoso (pero no por eso menos agradable) con la lectura de Machado, poeta a quien creía conocer. Así llegué a descubrir un Machado mucho más rico y misterioso que el que yo hasta entonces había tenido *in mente*, y confirmé mi intuición primera: en su obra equilibrada y justa, irónica y grave, apenas sobra nada; cada poema, cada parte, ilumina a las restantes y recibe de ellas inesperadas luces. La profunda coherencia que se advierte en un proceso creativo que acarrea elementos tan diversos —poesía épica, lírica, civil, simbolista, realista, pura, gnómica— se debe, en mi opinión, a dos causas: la fidelidad de su autor al impulso romántico, y —en

consecuencia— su constante comportamiento dialéctico, que enlaza y justifica sus cambios de actitud.

Las siguientes aproximaciones a la poesía de Antonio Machado responden únicamente al intento de definir, en base a esos dos rasgos, un denominador común válido para unificar los distintos poetas que la crítica (a veces motivada y justamente) ha desgajado del poeta total.

Angel González

New Mexico, enero, 1980

I. ANTONIO MACHADO Y LA TRADICIÓN ROMÁNTICA

A Antonio Machado le han llamado de todo: desde poeta simbolista hasta poeta civil, desde poeta mágico hasta poeta folklórico, desde poeta castellano hasta poeta japonés; en el ancho mapa físico, político o estilístico de la cultura, apenas queda una parcela en la que no se haya tratado de confinar, con mejor o peor intención —y aún más variable fortuna— al poeta Antonio Machado. Y aunque muchas de tales denominaciones —o tal vez todas— sean en cierto modo justas, es evidente que, por contradictorias e incompatibles en apariencia, o simplemente por parciales, perturban y lesionan su obra en un espacio mayor que el que definen, niegan más de lo que afirman —especialmente si se aplican con la pretensión de recortar y fijar el perfil del, para cada quien, "único Machado valioso y verdadero".

En cambio, quizá porque en Europa y muy concretamente en Francia, el periodo romántico se considera interrumpido o superado por las corrientes parnasiana y simbolista, se ha insistido relativamente poco en las relaciones —a mi modo de ver, muy claras e importantes— que existen entre la poesía de Machado y el romanticismo. No debería olvidarse, sin embargo, a la hora de considerar esa posibilidad, que el romanticismo se manifiesta en España tardíamente y con más debilidad que en el resto de Europa, y no da lugar, en consecuencia, a

una reacción de rechazo tan radical como —por ejemplo— en Francia[1]. En España, residuos un tanto extemporáneos e híbridos del romanticismo se prolongan —en casos aislados de modo brillantísimo: Bécquer y Rosalía de Castro— hasta penetrar en pleno siglo XX. Señalar la estirpe becqueriana de una parte de Machado —y de Unamuno y de Juan Ramón Jiménez— ha llegado a ser casi un lugar común. Menos en cuenta se tiene su confesada admiración por Espronceda y sus parciales pero llamativas coincidencias con Rosalía de Castro, que podrían resultar igualmente significativas. Aunque, en mi opinión, tales preferencias y coincidencias no prueban nada, o prueban muy poco. Porque esos tres poetas son los únicos que, en la reciente tradición lírica española, podían significar algo positivo para los poetas de principios del siglo XX. Su influencia no es el resultado de una libre elección: es una obligación. En el caso de Machado hay otras coincidencias con el romanticismo mucho más reveladoras.

Pese a que la palabra "romanticismo" se asocia con frecuencia al nombre del poeta, esa asociación suele ser muy imprecisa y, en general, no supone más que un rápido apoyo para pasar a otros terrenos mucho más frecuentados por la crítica: el modernismo, el simbolismo, el noventayochismo. Pero no son nada abundantes los textos dedicados a explicar por qué Antonio Machado es un poeta romántico, y hasta qué punto es un poeta romántico. Como excepción, Vicente Gaos lo afirma ta-

[1] E. Allison Peers; *Historia del movimiento romántico español.*

jantemente: "Antonio Machado es un poeta romántico, y eso es todo". Y Gutiérrez-Girardot adopta la misma posición cuando dice que el romanticismo "tiene en Machado su más alta e intensa realización y a la vez su agotamiento".

No deja de ser sorprendente que la crítica, que en los últimos años cayó torrencialmente sobre la obra de Antonio Machado, no se sintiese mejor dispuesta a mirar las cosas de ese modo y, limitándose a hacer alusiones laterales y fragmentarias, haya pasado como sobre ascuas por algo que parece tan obvio, que se desprende con tanta naturalidad de las reflexiones en prosa de Machado y de sus libros de poemas. Por otra parte, entre los múltiples rasgos que convergen en su obra, los románticos son los únicos que no niegan ni perturban a los restantes; más bien resuelven bastantes de las aparentes contradicciones, sostienen y justifican por igual al *poeta del pueblo* y al poeta elegíaco, al poeta intimista y al poeta civil.

Es cierto que entre nosotros el problema general del romanticismo suele resolverse apelando a dos o tres lugares comunes —la inflación del "yo", el desorden expresivo, el irracionalismo— que, si no se corrigen con las adecuadas matizaciones, en nada hacen justicia a tan complejo movimiento. Pero esa desafortunada circunstancia no basta por sí sola para explicar la casi unánime actitud de la crítica machadiana, en tantos ejemplos extraordinariamente penetrante y valiosa. Quizá haya que tener también en cuenta la —para algunos— perturbadora presencia del simbolismo, cuya proximidad respecto a nuestro poeta no permite en ocasiones advertir

que la poesía de Antonio Machado es, sobre todo, el resultado de un *consciente y tenaz rechazo de sus postulados centrales*.

Y esta afirmación quizás exija algunas precisiones terminológicas, por obvias que puedan resultar. Porque, al hablar de romanticismo y de simbolismo, quiero aludir a movimientos literarios concretos, tal como se definieron en un periodo histórico determinado, y no a vagas disposiciones anímicas (las implícitas en la dicotomía dionisíaco-apolínea formulada por Nietszche) o a modos expresivos (la comunicación mediante símbolos) compartidos por artistas de todos los tiempos. Con mucha frecuencia, y a costa de Machado, se emplean tales términos con indeseable ambigüedad. Pero en esta ocasión, donde escribo *romanticismo* debe entenderse, estrictamente, la tendencia literaria "surgida en Alemania e Inglaterra a partir de 1790 como un nuevo modo de imaginación y visión, que se extendió, con considerables modificaciones, a través de toda Europa entre 1800 y 1830".[2] Con la palabra *simbolismo* quiero nombrar al movimiento que sucede en Francia al parnasianismo, y que prolonga e intensifica algunos rasgos del romanticismo histórico, del que sin embargo difiere, entre otras cosas, "en el rechazo general de la sentimentalidad, la retórica, la narración, las declaraciones directas, las descripciones, los temas públicos y políticos, y el didactismo de cualquier clase".[3] Me parece

[2] *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics;* utilizo una definición básica, objetiva y ajena para que no se me acuse de manipular los conceptos según mis conveniencias.

[3] *Idem*

evidente que si aplicamos así esos conceptos a Antonio Machado, la etiqueta simbolista sólo podría amparar una pequeña parte de su obra. Y si tomamos al pie de la letra el rechazo de la sentimentalidad, ni eso.

No obstante, no se me oculta que la obra de Machado puede y debe relacionarse, en algunos de sus aspectos fundamentales, con el simbolismo. Lo que pienso es que, en su inevitable relación con el simbolismo, la trayectoria de Machado está dirigida más por una fuerza centrífuga que centrípeta. Si Machado parte de posiciones próximas al simbolismo —aunque nunca exactamente coincidentes—, es para derivar pronto por otros rumbos: "Recibí alguna influencia de los simbolistas franceses" —reconocía el poeta en un texto de 1913—, "pero ya hace tiempo que reacciono contra ella".

Antonio Machado y el simbolismo

Poca atención han merecido esas palabras de Machado. Los críticos se empeñan —celosos de su papel de Guardianes de la Escritura— en no tomar en cuenta lo que los autores dicen de sí mismos. Los críticos tienen muchas razones lícitas para comportarse así, pero a veces equivocan a sus lectores, especialmente si sólo aceptan los testimonios que convienen a sus ideas previas —es decir, eliminan sin consideración—, y desconocen todos los demás. Por lo que respecta a Antonio Machado, creo que hay que hacerle caso tanto cuando confiesa la influencia del simbolismo como cuando, acto seguido, afirma su temprana reacción en contra.

Recordar lo que Machado ha escrito sobre el simbolismo ayuda a comprender las bases románticas en las que descansa su poética, y las razones que le llevaron a conectar con una corriente que ya en su tiempo parecía agotada o superada.

En realidad, cuando Machado expresa opiniones acerca del simbolismo, casi siempre parte del romanticismo como fundamental punto de referencia. Machado era muy consciente de las relaciones existentes entre romanticismo y movimiento simbolista, en el que veía la intensificación y la corrupción del individualismo romántico. Entre las numerosas referencias al tema que pueden entresacarse de su obra en prosa, elijo una —tomada de su proyecto de discurso de ingreso en la Academia— que ejemplifica bien sus ideas:

"Mi corazón, anticipa Heine, se parece al hondo mar; el huracán y la marea lo agitan; pero en su arena oscura bellas perlas se esconden; cavando en sí mismo hasta alcanzar los más hondos estractos de la subconciencia, buceando en sus más turbios mares, encontrará el poeta su tesoro". Y fueron las bellas perlas heineanas, asombro y encanto de la luz, cuando auténticas, las que al fin se habían de fabricar artificialmente a bajo precio. El momento profundo de la lírica que coincide con el culto un tanto supersticioso de lo subconsciente dejó algunas obras inmortales, entre ellas las de toda una escuela perfectamente lograda: el simbolismo francés. Es evidente que en la poesía de los simbolistas el largo radio de los sentimientos se ha acortado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación; y que las ideas propiamente dichas, esas luminarias del horizonte, inasequibles constelaciones de la mente, se han eclipsado.

No nos dejemos engañar por los elogios dedicados al simbolismo. Lo que Machado nos está diciendo en ese texto es que la actitud introspectiva, al pasar del romanticismo al simbolismo, cruza la frontera que separa lo auténtico y rico de lo artificial y barato. Y que ese empobrecimiento se debe a la reducción del "radio de los sentimientos" y al eclipse de "las ideas propiamente dichas". No es difícil confirmar en el desarrollo de su obra en verso que la conservación de esos dos rasgos *todavía románticos* es lo que hace que el simbolismo de Machado no fuese nunca —desde su primer libro— el

simbolismo de su tiempo, o lo que el simbolismo había llegado a ser en la obra de otros grandes poetas de su tiempo. Si Machado fue —durante un trayecto más bien corto— compañero de viaje de los simbolistas, abandonó su tren antes de llegar a la lujosa estación terminal Mallarmè-Valéry, en cuya decoración ya no iba a encontrar ni siquiera restos de las riquezas románticas que él consideraba auténticas, sino tan sólo (siempre según él) bisutería, perlas fabricadas "artificialmente a bajo precio".

¿En qué momento del recorrido se ha producido el cambio? Machado señala con precisión el punto de divergencia: "La poesía occidental" —nos dice— "tiene en Rimbaud su extrema expresión dinámica. Después de Rimbaud, la poesía francesa entra en un periodo de desintegración".

Después de Rimbaud prosigue Mallarmé. A su altura, las discrepancias de Machado no admiten paliativos. En un artículo titulado "*Al margen de un libro de V. Huidobro*, escribe:

> Si entre el hablar y el sentir hubiese perfecta conmesurabilidad, el empleo de las metáforas sería no sólo superfluo, sino perjudicial a la expresión. Mallarmé vio a medias esta verdad. El ha visto bien claro, y lo dice en términos expresos: *parler n'a trait a la realitè des choses que commercialement*; pero en su lírica, y aún en su preceptiva, se advierte la creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma. Esa es la parte realmente débil de su obra. Crear enigmas artificialmente es al-

go tan imposible como alcanzar las verdades absolutas. Puede, sí, fabricarse misteriosas baratijas (...); pero los enigmas no son de confección humana; la realidad los pone y, allí donde están, los buscará la mente reflexiva con ánimo de penetrarlos, no de recrearse en ellos.

Lo que Machado nos dice está —otra vez— muy claro: no acepta la disolución del mundo exterior, la fabricación o confección humana de enigmas al margen de la realidad. Sus teorías son la formulación lógica del argumento de su lírica; porque incluso los recuerdos y los sueños son en su poesía una manera de reconstruir o restaurar el mundo —aunque sea *su mundo*— que el tiempo deteriora, nunca de disolverlo. Así, a medida que el Simbolismo va quemando etapas, Machado manifiesta de modo más terminante su repulsa. El juicio que le merece Valéry es duro: "Cuanto hay de esencial en su lírica es una metafísica tan vieja como Parménides de Elea, y todo lo demás es pura algarabía".

Otra razón de peso para tomar en serio sus reflexiones es que cuando Machado opina sobre el tema, no está inventando un movimiento simbolista para su uso particular, sino que está definiéndolo en lo que verdaderamente fue, de acuerdo con sus características reales. Quizá no lo juzgó con equidad —ese es otro problema—, pero sin duda lo describió con clarividencia. Al elegir a Rimbaud como eje en torno al cual la poesía francesa gira hacia lo que para él es un "periodo de desintegración", Machado demuestra que sabía muy

bien de lo que estaba hablando. Porque, como puntualiza Hugo Friedrich —y vuelvo a apelar a autorizadas palabras ajenas—, la obra de Rimbaud se presenta dividida "en dos mitades: la primera, hasta mediados de 1871, en que termina aproximadamente la poesía inteligible, y otra que comprendería la poesía ulterior, oscura y esotérica" (*Estructura de la lírica moderna*). El eje Rimbaud, al girar sobre sí mismo, va a producir un doble efecto: por un lado, permite la entrada a "los prodigios artificiales"; y por otro, ciega la visión del mundo exterior, ese mundo al que la poesía, según Machado —recordemos su definición—, debía dar una "animada respuesta". Hasta entonces los poetas habían tenido en cuenta, en cierta medida (cito nuevamente a Hugo Friedrich) "las condiciones objetivas previas", seguían existiendo "relaciones posibles con el mundo real. Pero a partir de Rimbaud, la lírica ya no tiene tales miramientos".

Probablemente era inevitable, sin duda alguien iba a hacerlo de un momento a otro; pero fue precisamente Rimbaud quien tuvo el valor de darle a la realidad con la puerta en las narices. Sonado portazo, cuyos ecos aún se perciben; "extrema expresión dinámica de la poesía occidental", dirá Machado cortésmente desde el umbral del ámbito que el poeta francés cerró tan ruidosa como herméticamente. Ese gesto de Rimbaud fue la causa de que Machado se quedase fuera de las corrientes literarias a la moda de su tiempo.

El romanticismo, tercera dimensión de Antonio Machado

Es esa reacción frente al simbolismo, ese empeñado esfuerzo para contrarrestar la atracción de lo que fue para los poetas de su época —y para él mismo— el natural centro de gravedad, lo que obligó a Machado a retomar en sus orígenes la tradición romántica, en la que encontró el necesario punto de apoyo para iniciar una aventura que si en su día pareció anacrónica, ya puede ser considerada en todo lo que tiene de valioso y original. Porque lo que es visto como anacrónico dentro de cada época, va perdiendo ese carácter a medida que la época entera se convierte en un anacronismo. Juan Sebastián Bach fue un compositor anacrónico para sus contemporáneos, pero ¿a quién le importa ahora eso? ¿a quién le importa ahora que Machado pareciese en los años veinte un "poeta viejo", cuando todo su tiempo está convirtiéndose en polvorienta materia de museo o de *revival* nostálgico y falsificador?

Dicho con palabras de Antonio Machado: las cosas y los acontecimientos, "al alejarse de nosotros, pierden a nuestros ojos su tercera dimensión, nos aparecen como estampas descoloridas del pasado". Acaso los rasgos románticos de Machado pertenezcan a una tercera dimensión que el tiempo ha vuelto borrosa.

Pero sin duda en su época no era así; entonces Machado debía componer una extraña figura para los fanáticos de lo nuevo. Cansinos Assens, en una crónica

publicada en *El Imparcial*, ve a Machado como "el poeta que en esta España de 1924 parece vivir la vida, toda sueño, de un retrato de la época isabelina, y encarnar esa figura de español antiguo, triste, apático, romántico y pobre..." De ahí a llamarle "poetón aportuguesado", como dicen que —emparejándolo con Unamuno, el gran obsoleto— hizo Juan Ramón Jiménez, sólo hay un paso. No llega tan lejos el ilustre patrocinador de vates ultraístas, aunque corone el retrato de Machado con palabras reveladoras de una indulgencia que sólo se ejerce con los casos perdidos:

> ...el poeta, el caballero antiguo, asume un aire de abuelo que nos enternece a lo humano, aunque artísticamente no nos emocione. Pero entonces nos abstenemos de silbar a quien de otro cantor ha dicho: 'ahora le tiembla la voz, /que no le silban sus coplas,/ que silban su corazón'.

El artículo de Cansinos Assens, visto fuera de su contexto, es un excelente ejemplo de inteligente error. Es la suya la mirada fatal y rigurosa de un hombre de su tiempo que está juzgando a Machado de acuerdo con los ideales entonces vigentes, e incurriendo en lo que hoy resulta una brillante tontería; porque ahora Machado nos emociona artísticamente mucho más que los poetas defendidos por Cansinos: ellos, al perder su tercera dimensión, se han empequeñecido.

En cualquier caso, la crónica citada —seguramente justa en su día— está llena de sagaces atisbos; ese afán

por ejemplo de empujar a Machado hacia la época isabelina, de situarlo a "la sombra de la chistera de Larra", de disfrazarlo con atuendo romántico, no debe atribuirse a gratuita malevolencia: obedece al deseo de poner las cosas en su lugar, es el resultado de una sensibilidad capaz de detectar esa "tercera dimensión" que a nosotros ya no nos importa, ni apenas advertimos. La sentimentalidad de Machado, su respeto por la realidad lingüística y por el mundo exterior, su tendencia al concepto, tenían que ser interpretados así, como lo que son —supervivencias románticas—, por parte de quienes llevaron a su extremo en el arte la disolución de todos esos postulados que, en su día, los simbolistas habían convertido ya en ceniza.

El subjetivismo de Machado es, pues, de carácter muy distinto al individualismo de los simbolistas y vanguardistas: es un subjetivismo corregido y matizado por todo lo que Rimbaud y sus continuadores habían eliminado de la lírica de la primera mitad del siglo XIX. El subjetivismo fue para él, como para los románticos, "condición insoslayable antes que programa" (Langbaum); así lo reconoce en el prólogo a la segunda edición de *Soledades*: "Ningún alma sincera podía entonces aspirar al clasicismo. (...) La ideología dominante era esencialmente subjetivista". Y si el *condicionamiento* llegó a ser alguna vez *programa*, se debe a ciertas virtudes "homeopáticas" atribuidas por el poeta al individualismo romántico, y que le llevaron a asumirlo como una especie de contraveneno o —en sus propias pala-

bras— "buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginería de cartón piedra".

Antonio Machado y la teoría romántica

En el año 1800, y en el prefacio a sus *Baladas líricas*, publica Wordsworth su famosa definición de la poesía: "espontáneo desborde de sentimientos intensos". Gran parte de lo que iba a ser el romanticismo estaba ya ahí, en esa frase. En el año 1917, y en el prólogo a sus *Poesías escogidas*, confiesa Machado que cuando escribía *Soledades* pensaba que la actividad poética era "una honda palpitación del espíritu: lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, en respuesta animada al contacto del mundo". Gran parte de lo que había sido el romanticismo está todavía ahí, en esa frase. No parece que entre prefacio y prólogo medie un periodo de ciento diecisiete años. Machado repite la idea de Wordsworth y, cuando alude a una "animada respuesta al contacto del mundo", la matiza sin salirse de los más estrictos cauces románticos; pues, como puntualiza M. H. Abrams, "no menos característico de la teoría romántica [que el individualismo] es una serie de analogías alternativas que implican que la poesía es una interacción, un efecto combinado de lo interno y lo externo, la mente y el objeto..." (*El espejo y la lámpara*). Evidentemente, ese "efecto combinado" disminuye el papel y la eficacia del "alma" del poeta: ya no procede todo de ella. Por esa razón, Machado concede un margen a la duda, marcado por las expresiones condicionales "si es que algo pone", "si es que algo dice" que afinan y ajustan la vieja idea de Wordsworth a la nueva situación.

Cuando escribe *Campos de Castilla*, otros principios informan el trabajo de Antonio Machado: "Cinco años en tierras de Soria —nos dice— orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano". El objeto, el mundo exterior, cobra una renovada importancia. El poeta rompe el ensimismamiento para contemplar sentimentalmente la realidad, y esa contemplación se configura como el argumento primero del libro. El "yo" se muestra aún más consciente de sus límites: lo exterior se le impone. Y contra el criterio de quienes explican el romanticismo únicamente en función del individualismo, esa evolución desde la subjetividad hacia la objetividad, desde la introspección hasta la exploración decidida del mundo, no supone la quiebra del impulo romántico sino su definitiva confirmación. Porque, de acuerdo con Robert Langbaum:

> es un error histórico acusar a los románticos de subjetivismo. Eso es malinterpretar la dirección del pensamiento romántico. Porque la subjetividad no fue el programa, sino la insoslayable condición del romanticismo. En cuanto el siglo XVIII dejó al individuo aislado en sí mismo —sin una contrapartida objetiva de aquellos valores que él sentía en sus propios sentimientos y deseos—, el romanticismo inicia un movimiento hacia la objetividad, hacia un nuevo principio de conexión con la sociedad y con la naturaleza por medio de la afirmación de los valores del mundo exterior. (...) en cualquier caso, sólo cuando ha comen-

zado a reconstruir el mundo exterior y a creer en él, puede ser llamado romántico el hombre del siglo XIX[4].

Es decir: el individualismo romántico no llega a la disolución del mundo exterior, tarea que va a quedar a cargo de sus sucesores, los poetas simbolistas. Por el contrario, el romántico, para serlo, necesita realizar ese desplazamiento "hacia la objetividad, hacia un nuevo principio de conexión con la sociedad y con la naturaleza" que Langbaum señala y que Machado, en *Campos de Castilla*, lleva a cabo con sorprendente fidelidad. Verdaderamente, parece que Langbaum está trazando la trayectoria del propio Machado, al describir el desarrollo del romanticismo.

En 1920, cuando Machado prepara la publicación de *Nuevas canciones*, su estética no se ha alterado en lo fundamental. En respuesta a un cuestionario redactado por Rivas Cherif, vuelve a decir que la poesía debe ser expresión de la naturaleza, incluyendo en ella "no sólo el mundo exterior, sino el corazón del hombre". Y añade, indicando ahora que sí hubo cambios importantes en su modo de entender la escritura poética:

> Yo, por ahora, no hago más que folklore, *autofolklore o folklore*, de mí mismo. Mi propio libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular —inimitable e insuperable, aun-

[4] Robert Langbaum; *A poetry of experience*. (La traducción es mía, A. G.)

que otra cosa piensen los maestros de retórica—, sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino sin cambiar de rumbo.[5]

Muy justo, una vez más Machado, al enjuiciar su propio trabajo. Porque eso que él nos dice parece estar, en verdad, detrás de *Nuevas canciones*. Son patentes en ese libro sus esfuerzos para liberarse de lo que, adoptando una idea de Langbaum, llamé "insoslayable condición" de su poesía: el individualismo. Pero las puertas de salida que había elegido hacia 1920 —la naturaleza y el folklore— podrían conducir a otra sala del mismo recinto romántico. "Sin cambiar de rumbo", dice Machado de su trayectoria, al llegar a la última etapa. Quizá sería más exacto decir "sin cambiar de impulso"; pues si éste sigue siendo en gran medida romántico, ya se ve entonces muy claramente que, en ese momento, muchos de los objetivos que el poeta se propone —renunciar a lo que le individualiza para destacar lo que hay en él de común— han dejado de serlo. De todas formas, los poemas que escribirá al final de su vida —y el ejemplar final de la misma, tan ligados a sus preocupaciones patrióticas, a su insobornable amor a la libertad, y a la historia política de su país, definen la estirpe de su romanticismo: ese romanticismo que llegó a España en el equipaje de unos intelectuales emigrados "reinando Fernando VII", y que se fue de España desandando el mismo viejo camino, expulsado por la misma vieja Historia, con Antonio Machado, algo más de cien años después.

[5] Citado por J. M. Valverde en su edición de *Nuevas canciones*.

Rasgos románticos en la poesía de Antonio Machado.

Pero, además de lo que se puede deducir de los inequívocos planteamientos teóricos de Antonio Machado, ¿no es indudable para un lector desapasionado que incluso sus primeros poemas, aquellos en los que se pueden encontrar más afinidades con el Simbolismo, configuran unas preocupaciones y un mundo fuerte y directamente arraigados en rigurosas preocupaciones románticas?

Romántica, fundamentalmente romántica, es la preocupación por la sinceridad que descubre el poema XXXVII —aquel que empieza, con invocación y tono inconfundible: "Oh, dime, noche amiga, amada vieja...". El poeta interroga a la noche para saber "si son suyas las lágrimas que vierte"; pero su anhelo de que el poema revele a un hombre real y no a un histrión será cuestionado por la noche, incapaz de confirmarle el sentido último de "ese que él llama salmo verdadero". Para su oscura interlocutora, el poeta en su obra, "en su sueño", no tiene una identidad definida, es una imprecisa figura "vagando en un borroso laberinto de espejos". Machado, ya desde *Soledades*, intuye que la realidad de la palabra poética es el reflejo falso de una ficción, la imagen que un espejo recoge de otro espejo: la aparición de una apariencia. Pero tan temprana sospecha no invalida la orientación romántica del poema, confirmada por las

mismas vacilaciones que expresa. Porque Machado es desde el principio un romántico que duda, un romántico pesimista —es decir, un verdadero romántico—, consciente de la insalvable grieta que separa la infinitud de las aspiraciones de su espíritu y la limitación que le impone su condición humana. "¿Qué es esa gota en el viento que grita al mar: soy el mar?", se pregunta en el poema XVIII. La pregunta es puramente retórica: la incógnita está resuelta en su mismo planteamiento, en la desproporción entre "gota" y "mar", que convierte en ilusoria la desmesurada pretensión —romántica— del grito.

La causa de la melancolía del joven Machado, de "su vieja angustia" —y tan vieja: ya Federico Schlegel daba noticia de ella—, de su "usual hipocondría", que tanto ha intrigado a algunos críticos, habrá que buscarla ahí, en el fracaso de la ambición —insisto, romántica— de infinitud. "Y no es verdad, dolor: yo te conozco, tú eres nostalgia de la vida buena...", confiesa Machado en uno de sus primeros poemas, reduciendo el dolor a la dimensión romántica de *nostalgia*. Carlos Bousoño ha señalado relaciones inequívocas entre *el soñar* de Machado y el de Bécquer. Lo mismo podría decirse de su persecución de lo imposible: "no eres tú a quien yo buscaba", dice el poeta a lo que encuentra. Pero, ¿para qué insistir con nuevos ejemplos? La insatisfacción romántica le saldrá al paso al lector de *Soledades* casi en cada verso. Más claro, agua: "...la sed que siento/no me la calma el beber!".

Frente al equilibrio entre la naturaleza y el espíritu, característico del arte clásico, en Machado se da la ten-

sión dialéctica típica del romanticismo, que lo mantiene en una posición inestable, movido incesantemente por la fuerza de atracción de dos núcleos contrarios: la aspiración a lo absoluto, y la convicción de su imposibilidad. Sus dos grandes contemporáneos, Juan Ramón Jiménez y Unamuno, atormentados por el mismo problema, lo resolverán haciendo trampa: Jiménez convirtiéndose en un dios con minúscula, como culminación de toda su obra, y Unamuno creando ocasionalmente a un Dios como prenda de su anhelada eternidad. Pero Machado juega limpio, no detiene el fluir de su discurso poético en ninguno de los dos polos; el resultado será la melancolía, primero, y el escepticismo y la ironía después.

Antonio Machado ¿poeta romántico?

Muchas más coincidencias podrían señalarse entre la lírica de Machado y la de los poetas románticos; pero creo que no es necesario aportar más ejemplos. Los ya expuestos me parecen suficientemente reveladores de las inequívocas raíces que su obra tiene en la más ortodoxa tradición romántica.

Sin embargo, deducir de todo ello que Machado es un poeta romántico, y nada más que eso, me parece excesivo. Las creencias que él sustentaba habían configurado como románticos a los hombres de la primera mitad del siglo XIX, pero no podían producir el mismo efecto sobre quien, en el siglo XX, había definido a la poesía como el "diálogo de un hombre con su tiempo". Para ser de verdad romántica, a la obra de Machado le ha faltado eso: el tiempo propicio. Además, tampoco Machado pretendió ser romántico, sino vencer la atracción del romanticismo sin coincidir con la órbita descrita por el simbolismo. Pero si su reacción frente a la poesía de su tiempo le obligó a moverse en contra de lo que había llegado a ser el exacerbado subjetivismo simbolista, el intento de superar la tradición romántica lo llevó a cabo aprovechando, como punto de partida, el mismo impulso individualista que había movido a los románticos. En ese sentido, la trayectoria de Machado, pasando, sin tocarla sobre la actualidad de su tiempo, apuntaba a un futuro que, aunque él juzgaba inalcanzable de momento —otro gesto romántico—, deseaba e intuía próximo: "pero amo mucho más

—confiesa— la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione a las almas".

Así, la poesía de Antonio Machado navega entre el ayer y el mañana, sin detenerse ni llegar, fluida como el tiempo mismo; no se quedó anclada en el río de Heráclito, sino que intentó seguir su curso, formar parte de él, correr su azorosa suerte. En un luminoso texto atribuido a Abel Martín, se muestra Machado muy consciente de todo lo que hay de romántico en ese desplazarse hacia un tiempo que no es el suyo:

> El romanticismo —decía mi maestro— se complica siempre con una creencia en una edad de oro que los elegíacos colocan en el pasado, y los progresistas en un futuro más o menos remoto. Son dos formas (la aristocrática y la popular) del romanticismo, que unas veces se mezclan y se confunden, y otras alternan según el humor de los tiempos. Por debajo de ellas está la manera clásica de ser romántico, que es la nuestra, siempre interrogativa: ¿Adónde vamos a parar?

La forma o "la manera" es todavía romántica; el fin que el poeta se propone, ya no. Quiero decir que, en la última parte de su obra, con actitudes evasivas —aunque no escapistas— propias del romanticismo, Machado se desplaza hacia metas que ya no pertenecen al ámbito romántico. *Nuevas canciones* es un libro que replantea muchas de las obsesiones juveniles de su autor. No se trata en ningún caso de repeticiones. La ironía o el escepticismo proyectan sobre los viejos temas nuevas luces, que nos permiten comprobar la magnitud real de su evolución.

Así, por ejemplo, la ambición de sinceridad y las consiguientes dudas expuestas en el ya aludido poema XXXVII, encuentran réplica en el soneto IV de "los sueños dialogados". Los dos poemas ofrecen semejanzas de tono y de estructura profunda, ambos están compuestos en torno a una invocación y a una pregunta. En el caso del soneto, no es la noche la interrogada, sino la soledad. Sin embargo, la cuestión planteada marca sustanciales diferencias. Al poeta ya no le interesa averiguar "si son suyas las lágrimas que vierte". El problema de la identidad del personaje poético ya no es, a esa altura, su problema:

Hoy pienso: este que soy será quien sea;
no es ya mi gran enigma este semblante
que en el íntimo espejo se recrea...

La preocupación romántica por la sinceridad ha sido superada por el poeta, interesado ahora en develar el "misterio de la voz" que le proporciona "el vocablo que nunca (...) pedía". "Voz", "vocablo", o lo que es igual "palabra", he ahí una de las obsesiones del último Machado.

De ese modo, moviéndose en esa dirección, Machado alcanza el punto de máxima distancia respecto al romanticismo cuando define a la poesía como "palabra en el tiempo", y crea a los poetas apócrifos. En ese momento consigue romper las últimas amarras que lo ligaban al "yo" que los románticos —y él mismo— habían puesto en primer plano. La poesía ya es —como los teóricos del *New criticism* iban a proclamar algunos años más tarde—

sólo palabra; y la voz que habla en el poema procede definitivamente de un personaje imaginario (también la crítica llegaría después a esa conclusión).

Así tocó Antonio Machado —o mejor dicho, sus adelantados Martín y Mairena— las orillas de esa "edad que se avecina", sin tiempo ya para instalarse en ella.

II. ANTONIO MACHADO Y EL DISCURSO DIALÉCTICO

Identidad de contrarios

Una de las primeras consecuencias que se derivan de la lectura reiterada de la obra completa de Antonio Machado es la comprobación de este hecho sorprendente: su palabra poética desprende como un halo creciente de significaciones. Cuando el lector cree haber delimitado (aunque aproximadamente) su alcance expresivo, un nuevo ensanchamiento le hace ver que está todavía lejos de sus fronteras últimas. Se dirá que éste es un efecto común a toda la gran poesía, y que no hay, por lo tanto, motivo de sorpresa. Pero esta cualidad expansiva es especialmente misteriosa en Antonio Machado, porque procede de un lenguaje casi siempre transparente y de un mundo muy limitado, *en su apariencia*. Y cuando hablo de una apariencia de limitación, me estoy refiriendo al hecho de que Antonio Machado repite, en su no demasiada extensa obra en verso, las palabras y los símbolos, combina una y otra vez las mismas sustancias y los mismos procedimientos formales para expresar tercamente un coherente y cerrado núcleo de preocupaciones[6].

Así, el misterio de la poesía de Machado se nos presenta, en principio, como la oposición de dos realidades contradictorias que se resuelve en equivalencia o identidad: por una parte un uso natural —relativamente natural— del lenguaje,

[6] Sin duda, el mundo de Machado es más complejo de lo que a primera vista puede parecer. Es un mundo que pasa del *yo* al *nosotros*, del tiempo interior al tiempo histórico, de la exploración de las *galerías del alma* a la búsqueda de la realidad exterior, de lo lírico a lo épico y narrativo, de lo culto a lo popular, de lo estético a lo ético, de lo intuitivo a lo racional. Y todos esos aspectos no son en él contradictorios, sino complementarios. La limitación de la que hablo es sólo aparente, es decir, engañosa.

y un mundo aparentemente limitado; y por otra parte, la complejidad de las significaciones, la ambigüedad —que en vez de reducirse, crece a medida en que se insiste en la lectura de los poemas que las expresan.

Este resultado puede formularse en un binomio en el que, paradójicamente

claridad y simplicidad = ambigüedad y complejidad.

El misterio queda así formulado, pero no resuelto; misterio, por otra parte, que se advierte también en los más hondos estratos del plano del contenido. Porque, quien busque en la lectura reiterada de Machado una explicación satisfactoria, acabará advirtiendo muy pronto que la igualdad o identidad práctica de ciertas cualidades contrarias no se refiere sólo a la —sin duda engañosa— desproporción entre el signo y las significaciones, sino que llega a establecerse entre muchas de las sustancias heterogéneas y opuestas que nutren la obra del poeta: identidad entre *luz* y *sombra*, identidad entre *rumor* y *silencio*, identidad entre *sueño* y *vida*, para citar nada más que algunas de las más evidentes.

Esas reflexiones me animaron a dedicar especial atención a tales identidades. Me parecía que una descripción convincente de los inquietantes desplazamientos de los signos machadianos, de sus inesperadas y constantes mutaciones, podía aclarar en alguna medida las causas de su evanescente sentido. Y de ese modo, al reducir el misterio de su poesía a una relación de contrarios que se oponen primero, y se transforman e identifican después, el problema quedaba planteado en términos inequívocamente dialécticos.

En cualquier caso, no es difícil relacionar la dialéctica, en un sentido amplio, con Antonio Machado. Esa palabra es una de las favoritas de Juan de Mairena. Y el método dialéctico es el preferido por el pensador Machado, quien, para demostrar lo que quiere demostrar, se atiene con absoluta fidelidad a las tres posiciones fundamentales en las que se apoya el discurrir dialéctico: la afirmación, la negación, y la negación de la negación. Machado piensa así y siente así. Ese comportamiento es en él vital e intuitivo, pero sin duda es también reflexivo y consciente. Probablemente, Juan de Mairena admiraba por una razón de afinidad metodológica a Bécquer, del que decía: "en su discurso se sigue el principio de la contradicción propiamente dicho: *sí, pero no; volverán, pero no volverán*".

Lo que ocurre es que en Antonio Machado la contradicción suele complicarse, y su discurso se ajusta al esquema más rico del *volverán, pero no volverán, ni dejarán de volver*; el *sí* y el *no* se prolongan con frecuencia en un *sin embargo* que devuelve al negado *sí* una gran parte de su primitiva razón de ser.

Baste un solo ejemplo, entre los muchos que ofrece su prosa, para mostrar el rigor con que Machado aplica esos principios. Hablando de los poetas del siglo XIX, primero los afirma —*no (los) despreciemos... porque no hay nada en ellos que sea trivial*—; luego los niega —*cierto que al alejarse de nosotros pierden su tercera dimensión*—; y finalmente se desdice de esta negación, abriendo la posibilidad de volver a la afirmación inicial —*pero... la desvalorización de un tiempo según la perspectiva de otro, no*

siempre es justa y está sometida a múltiples rectificaciones.

Es importante puntualizar que Machado no sólo es dialéctico en el proceso externo de su pensamiento, sino que —ampliando el concepto de la dialéctica en la misma dirección que siguió Carlos Marx— ve también a las cosas como dialécticas en sí mismas, en constante transformación y movimiento. Y digo que es importante porque esta particular comprensión de la realidad repercute de manera evidente en las sustancias de su poesía y, desde allí, en sus rasgos estilísticos formales. Machado recorre un camino, lo mira desde diferentes posiciones, y ve además el camino en movimiento: un camino que "se aleja y desaparece", que "serpea", que surge y se borra como las "estelas en el mar"; algo, en resumen, *dialéctico*, que se niega a sí mismo, y que el poeta, en consecuencia, niega —"caminante, no hay camino"— para afirmarlo después en su realidad cambiante —"se hace camino al andar".

Como sugiere todo esto, la actitud dialéctica —tan caracterizadamente romántica, por otra parte— desempeña en la poesía de Machado un papel central, sin duda todavía más trascendente ahí que en su prosa. Cuando hablamos de la dialéctica estamos, en mi opinión, señalando una de las causas primeras que hacen que su poesía sea lo que es: misterio, movilidad, pensamiento y sentimiento vivos.

Dada la abrumadora extensión de la bibliografía crítica en torno a Machado, no sé si alguien ha intentado acercarse a sus poemas con un criterio primordialmente

dialéctico. En ese sentido, no faltan (como ocurre respecto a la tradición romántica) las alusiones y las aproximaciones —y una vez más es necesario recordar a Gutiérrez-Girardot y no dejar al margen algunas penetrantes sugerencias de J. M. Valverde—, pero creo que nadie ha llevado hasta sus últimas consecuencias la tentadora posibilidad de situar toda su obra sobre el común denominador de la dialéctica, que sostendría con igual firmeza las aparentemente contradictorias actitudes que adoptó el poeta. En cualquier caso, creo que es conveniente insistir en el comportamiento *grosso modo* dialéctico —negaciones y momentáneas identidades— de algunos de los elementos que se estructuran en su poesía; comportamiento en el que, repito, veo una de las causas más importantes del carácter evasivo de sus signos, y de la resistencia que oponen a ser trasladados a otra escritura que no sea exactamente aquella en la que están integrados.

Imágenes-síntesis

Un ejemplo ya citado facilitará una más precisa exposición de lo que estoy diciendo. El *camino*, como imagen, suele aparecer en los poemas de Machado como una síntesis de dos elementos: el "caminante" y el "camino" propiamente dicho, tan inseparablemente identificados que, en ocasiones, la desaparición de uno lleva consigo la desaparición del otro. Esta observación puede hacerse extensiva a muchas de las imágenes que Machado utiliza. Fiel a su visión dialéctica, el poeta se complace en componer síntesis semejantes, en las que entidades contrarias se armonizan y complementan hasta llegar a veces a identificarse en algún punto de su devenir.

La expresión *componer síntesis* es una tautología de la que soy consciente; pues "síntesis" significa, literalmente, "composición". Una vez más, un término inevitable en la dialéctica resulta doblemente justo para el poeta: en su acepción literal, y en el sentido más familiar que le dan los críticos de pintura —"arte de agrupar figuras y accesorios"—; pues es justo reconocer el esmero y la maestría con que Machado dispone los objetos que integran sus poemas.

Muchas de las palabras características de Machado incluyen los dos términos contrarios —o contradictorios—; designan realidades que son en sí mismas composiciones o síntesis. En el "iris", por ejemplo, se polarizan dos fenómenos meteorológicos percibidos normalmente como opuestos: la lluvia y el sol. Y los "atardeceres" y "crepúsculos" —hacia los que el poeta manifies-

ta tan descarada preferencia— no se limitan a evocar un melancólico sentimiento de postrimerías: muestran, mejor que ningún otro momento del día, el movimiento de ciertas realidades hacia sus contrarios. El crepúsculo precipita el acontecimiento de la negación, expone el devenir sombrío de la luz, es el instante dinámico y dialéctico por excelencia, en el que se produce el encuentro de dos grandes contrarios: el día y la noche, la claridad y las tinieblas.

Pero hay otras síntesis en las que los dos componentes aparecen siempre explícitamente destacados por el poeta. Entre ellas, la fuente es una de las más notables por su eficacia y su frecuencia: la fuente *de agua y piedra*. Pocas veces deja Machado de aludir expresamente a esos dos elementos integradores de la fuente, portadores de cualidades opuestas: fluidez e inmovilidad. Las posibilidades alegóricas de esa síntesis son evidentes, aunque en ocasiones estén enmascaradas por la naturalidad en la presentación del símbolo, por el verismo de la composición:[7] la piedra —silencio, quietud, eternidad inerte— y el agua —rumor, canción, fugacidad eterna— suelen encuadrarse y

[7] La fuente de Machado es con frecuencia un ente ideal, montado, compuesto por el poeta. Pero ese montaje o composición está hecho con base en una realidad que no es en absoluto exótica, sino tan familiar para el viajero por Castilla y Andalucía como las encinas, los olivos y los naranjos que pueblan los versos del poeta. No hace falta ir a los jardines modernistas para oír su murmullo, aunque también en esos jardines se escuche con generosidad. Así, Machado lo tiene todo a su favor para crear una *ilusión de realidad* que enmascare la función simbólica de la fuente, pretensión que no debe extrañarnos en quien ha expresado, con tanta frecuencia, su horror por lo abstracto. El símbolo de la fuente se presenta en muchas ocasiones oculto o sostenido por una ilusión de realidad que el lector acepta como posible. Pendiente de esa fuente, distraído en la contemplación de los detalles que la hacen verosímil, el lector asimila el significado simbólico sin tener conciencia ple-

oponerse en esa síntesis reveladora para mostrarnos otras cosas o, al menos, como objeto de meditaciones más trascendentes. Lo que destaca en la fuente, en principio, es la diversidad de los contrarios antes que su identidad, intuible de todas formas, a través de una cualidad común: la eternidad.

na del símbolo. O puede meditar sobre ella —llevado de la mano por el poeta— como si estuviese ante "la cosa misma". Acaso la razón, o una de las razones, que indujeron a Machado a eliminar de *Soledades* el poema titulado "La fuente" sea la descarada función simbólica con que allí aparece, delatada en versos como "el símbolo adoré de piedra y agua". Pero es necesario advertir que, en muchos casos, *la fuente* machadiana no desempeña, al menos deliberadamente, una función simbólica, sino que es simplemente la noción de una cosa.

Reiteración y devenir de las imágenes

La insistencia con que la fuente —bien sea como motivo central o como elemento lateral, decorativo— aparece en los versos de Machado, la convierte en un ejemplo inmejorable, aunque no único, para mostrar la eficacia de la reiteración de tales síntesis de elementos contrarios. Pero esa reiteración, bajo una apariencia de limitación y monotonía, es —en contra de lo que podía esperarse— el resorte que moviliza el mundo machadiano, el origen de su dinamismo y diversidad.

Si tratamos de penetrar bajo las apariencias, lo primero que se observa es la variedad que preside la presentación de esos dos elementos sintetizados —la piedra y el agua—, que a veces el autor opone y enlaza no en la "fuente", sino en el "río". En otros casos, lo que varía es el fondo de la composición en que la fuente se integra: plazas, jardines, patios. Pero la diversificación más eficaz la logra el poeta al superponer a la fuente alguna o algunas de sus otras síntesis favoritas, como "la tarde". La fuente, que "ríe", o "sueña", o "canta", le permite establecer en ocasiones toda una cadena de identidades, apoyándose en una serie de eslabones sutilmente enlazados, prolongados desde la realidad hasta el misterio: "vida"-"recuerdos"-"sueños"-"palabras verdaderas"-"canción"... En cualquier caso, el dinamismo del agua, su función activa, su capacidad de "reflejar", "murmurar" o simplemente "fluir", está siempre presentado en contacto con la piedra inerte, fría, muda.

Voy a detenerme en algunos puntos del devenir de la síntesis "fuente", en los que puede comprobarse la diversidad de funciones activas que cumple el agua en la poesía de Antonio Machado:

En el poema VI:
el "cristal" (agua)——→"vertía" (melancolía)——→ sobre "mármol"

En el poema XII:
el "agua"———→ "pasaba"———→ bajo (puente de) "piedra".

En el poema XIX:
el "agua"———→ "sueña"———→ en la "piedra"

En el poema XXVI:
el "agua"———→ "suena"———→ en (la fuente de) "mármol"

Con la máxima frecuencia, la síntesis *agua-piedra* se sujeta a esa relación que puede expresarse de manera más abstracta por medio de la siguiente fórmula:

algo (activo)——→ pasa (sueña, canta, etc.)——→ sobre algo (inerte)

Los dos extremos de la relación pueden ser ocupados, en otras síntesis, por realidades que no son el agua y la piedra, aunque el término central —esencialmente dialéctico; *el devenir*— permanece invariable:

voy
YO, el viajero→ (soñando,→a lo largo del sendero
(XI) cantando)

Una quimera——→ camina——→ por montes cárdenos
(XXXVI)

De esa manera, Machado consigue ensamblar los motivos en un conjunto más vasto, los integra en un entramado coherente, fijo en su estructura y a la vez inestable, diverso en sus efectos merced a la distinta carga expresiva que la palabra traslada de poema a poema. Sobre cada símbolo o síntesis que Machado utiliza, llega a gravitar toda una columna de significaciones creadas dentro de la obra del poeta, que convierten lo que podía haber sido una nota única y repetida en un acorde pleno, complejo, extraordinariamente rico en sugerencias y siempre diferente en sus sucesivas apariciones. Por esa causa, más que por razones fónicas, la poesía de Machado resulta especialmente musical.[8]

La musicalidad de Machado, así entendida, exige el conocimiento de toda su obra para percibir con plenitud el significado de cada poema. Leerla fragmentariamente

[8] Podría decirse que el conjunto de su poesía se ajusta a la forma "sonata", que no es más que el desarrollo con variaciones de algunos motivos, que reaparecen una y otra vez. Por otro lado, como complemento de ese comportamiento, que podría ser calificado de melódico, y acentuando la musicalidad, está el carácter armónico de sus "signos-acordes", en los que resuenan simultáneamente distintos significados; acordes que se alteran con la inclusión o exclusión de una nota, que pasan de la tónica a la dominante, que *modulan* el conjunto llevando el tema de una a otra tonalidad afectiva.

equivale a escuchar compases aislados de una sinfonía. Si hay poetas que ganan con la selección de "sus mejores versos", el lector de Machado necesita conocer todo o casi todo lo que contiene su obra. Apenas sobra algo en ella; con pocas excepciones, todo contribuye a enriquecer las significaciones del conjunto y de sus partes. Y voy a tratar de demostrar esto con un nuevo ejemplo.

Mutación de los símbolos

Machado no siempre ajusta su actitud dialéctica que, repito, es determinante de muchos de los rasgos estilísticos que le son propios, al esquema lineal que va de la afirmación a la negación. Al menos, no siempre tiene lugar ese proceso dentro de un solo poema, sino que requiere apoyarse en otros puntos del ámbito más amplio de su obra. Para no perderme en abstracciones, voy a detenerme en un momento del desarrollo al que somete una síntesis ya considerada: "la fuente"; imagen o tema, que él presenta y representa a través de sutiles desplazamientos "melódicos", y que acaba fundiéndose con otros motivos en una especie de acorde resonante y complejo. En ese desarrollo, las variaciones no desfiguran la identidad individual de los componentes básicos de la síntesis "fuente"; el agua es *vida*, o algo que indica vida: *movimiento, sueño, rumor, canción, reflejo*; y la "piedra" sigue siendo *eternidad inerte, pasividad, opacidad, silencio*. Sin embargo, en un momento determinado, Machado niega lo que afirma a lo largo de toda su obra, atribuyendo a los componentes del tema signos opuestos, invirtiendo sus valores habituales. A la fuente machadiana le llega a suceder eso en el famoso y breve, misterioso y nítido poema XXXII:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo amor de *piedra,*
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

En este poema, como he dejado subrayado, "la piedra" (el amor de piedra) es el término humanizado, animado: *sueña*. En cambio, "el agua" desempeña el papel inerte que le correspondería a la piedra: *reposa muerta*. Se mantiene constante la "relación de contrarios", al invertir el valor de uno de ellos, el otro sufre paralela inversión.

Cualquier conocedor de la obra de Machado tendrá que acusar, consciente o inconscientemente, el desequilibrio que esa inversión de valores produce. En la columna o acorde de significaciones que descansan sobre los componentes —"agua" y "piedra"— de la síntesis "fuente", o sea (para decirlo con la ya inevitable jerga de los especialistas) en el plano paradigmático, chocan ahora el signo positivo y el negativo, desencadenando una especie de circuito eléctrico. El contacto o enfrentamiento de los dos polos genera la corriente, y se produce el fluido o la expansión de las en principio limitadas sustancias poéticas, a las que ya es imposible reducir o paralizar. Si "piedra" y "agua" venían a ser en la síntesis "fuente" elementos, aunque unidos, portadores de significaciones diferenciadas e inequívocas, en ese momento, aún conservando su heterogeneidad, adquieren una identidad inesperada. Dicho de otro modo: los contrarios han perdido su propia identidad, han sufrido una mutación que los hace prácticamente idénticos. Lo "mismo", es lo "opuesto"; muerte y vida son ya una única cosa: piedra o agua da igual.[9]

[9] No es fácil prosificar los símbolos poéticos de Machado. "Piedra" y "agua" no representan tan rigurosamente "muerte" y "vida". El plano alegórico de la

Empezamos a comprender cómo, de qué manera, a través del proceso dialéctico del devenir, por medio de un juego de afirmaciones y negaciones, de *oposiciones* e identidades, las escasas y persistentes sustancias poéticas que nutren el mundo machadiano consiguen ofrecer un panorama cambiante, diverso, misterioso. Como Calder —artista tan distinto a él en espíritu e intenciones— Machado es un creador de estructuras móviles, extrañamente sensibles a la menor variación que se introduzca en el ambiente-contexto. Lo que un poema de Machado parezca o resulte, dependerá en buena medida de la memoria del lector o del orden de la lectura. Los malentendidos a los que la obra de Machado ha dado lugar proceden de ese amplio margen de indeterminación: algunos lectores han visto en ella sólo lo que querían ver —y estaba—, en tanto que otros, de peor fe, han negado lo que, a pesar de estar, no les interesaba ver.

fuente es más vago, señala a puntos indeterminados, aunque próximos a un centro que, de manera un tanto imprecisa, podría definirse como la fragilidad e inconsistencia del destino humano o del sueño del hombre, frente a la impermeabilidad del tiempo abstracto, de la eternidad. En cualquier caso, esa relación se matiza de un modo muy peculiar en el poema XXXII, al invertir la función de los signos que habitualmente la expresan.

Destrucción del símbolo, reconstrucción de la palabra

Llegamos finalmente a la identidad más sorprendente y admirable que Machado establece: la identidad entre lenguaje denotativo y expresión *inefable*, que puede ilustrarse con el mismo poema XXXII. En este poema, Machado, gracias en primer lugar a lo que podríamos llamar el verismo y la objetividad de la composición, a la ausencia de reflexiones personales o de referencias a un plano alegórico —tan frecuentes en otros textos suyos igualmente centrados en la imagen de la fuente— y apoyándose incluso en la transparencia del lenguaje, aleja del ánimo del lector la sospecha de una intención simbolizadora. Pero aún llega más lejos en esa dirección. Al negar los valores habituales de elementos normalmente alegóricos —precisamente los valores que con más constancia contribuyen a configurarlos como símbolos— no sólo produce un desequilibrio que hace vacilar la estabilidad de las sustancias en las que apoya su discurso poético, sino que rompe, destruye también los símbolos, les devuelve su primitiva condición de palabras. Invirtiendo el proceso de la "alquimia simbolista" —cuya prolongación no podía por menos que desembocar en otro y más grave desgaste de los signos—, Machado logra que *las palabras de la tribu* recuperen todo su perdido vigor, reencuentren su directa capacidad denotativa, vengan a ser —como pretendía Juan Ramón Jiménez— "la cosa misma". La realidad nombrada —no importa que sea una mentira—

aparece otra vez rectamente designada. Las palabras del poema re-presentan, vuelven a presentar algo inconfundible, regresan desde el símbolo a la denotación, aunque expongan a la vez, indirectamente —con más levedad, con más vaguedad y misterio— lo que antes simbolizaban.

Denotar, simbolizar, connotar

Creo que es conveniente establecer fronteras que separen el comportamiento *simbólico* de las palabras de su comportamiento *connotativo*, operación que los teóricos de la literatura no suelen abordar, quizá porque los lingüistas tienden a definir ambas funciones en virtud de su oposición a la denotación, dejándolas así alineadas en un mismo frente semántico, nebulosamente semejantes en base a lo que no son o no realizan. Una de las muchas posibilidades de establecer un convincente contraste (y la consiguiente diferenciación) entre símbolos y signos connotativos, la ofrecen algunas de las tesis —no lingüísticas—expuestas por Roland Barthes en sus *Elementos de semiología*. Se alude allí al fenómeno según el cual el uso de algunas cosas cotidianas —las ropas, por ejemplo— utilizadas en principio con fines prácticos, acaba adquiriendo un especial valor de "signo social". Una vez constituidos como tales signos, la sociedad puede refuncionalizarlos y considerarlos de nuevo como usos utilitarios: un abrigo de visón, por ejemplo, puede ser tratado como si sólo sirviese para protección del frío. En resumen, "la cosa" que había llegado a ser "signo" vuelve a ser "cosa". Cuando se produce ese proceso de ida y vuelta, esa "refuncionalización", no debe hablarse ya de la *significación social* de los usos, sino de *connotación*.

Trasladar el agudo planteamiento de Barthes al plano estilístico es sencillo: basta con sustituir en ese esquema *uso práctico* por *palabra denotativa*, y *signo social* por *símbolo* (y tal vez *sociedad* por *poeta*). El símbolo sería

así la expresión denotativa que llega a adquirir un especial valor, que es la causa aparente y fundamental de su uso en un poema determinado. El concepto de connotación no sufre modificaciones, y quedaría situado en una posición independiente, alejado por igual de la función meramente denotativa y de la simbólica. La connotación no interfiere la operatividad denotativa de la palabra, que la recupera plenamente. Sin embargo, la palabra no llegará a ser nunca la misma, pues conserva inevitables resonancias de su significación simbólica.

La poesía de Machado proporciona un buen campo de experimentación para comprobar la viabilidad y utilidad de las ideas de Barthes en los dominios de la crítica literaria. Porque Machado, considerado justamente como un gran constructor de símbolos, se ha aplicado —como dije— con el mismo esmero y con la misma sutileza a la tarea de destruirlos. El "ciprés" es un ejemplo —entre los muchos que podrían ponerse— más simple que la fuente, y en consecuencia más cómodo para reducir a fórmula la operación "constructora-destructora" de Machado, y ver mejor los efectos de ese proceso también dialéctico mediante el cual el poeta "asciende" las palabras a la categoría de "símbolos", y desciende los símbolos al nivel de "palabras".

En el siguiente esquema escribo (ciprés) cuando me refiero a ese término como signo denotativo; (CIPRÉS) cuando está utilizado como símbolo; y (*ciprés*) cuando aparece refuncionalizado, cuando recobra su valor denotativo. Así, nos encontramos con que en su origen, en la acepción primera del diccionario

ciprés: denota——→especie de árbol

En "Los sueños dialogados", la palabra está utilizada por Machado con evidente intención simbólica: "el muro blanco y el CIPRÉS erguido":

CIPRÉS: simboliza, expone——→cementerio, muerte, tristeza.

Pero en el ya comentado poema XXXII aparece como un elemento del paisaje; el poeta se limita a nombrar una realidad, un punto de referencia para situar el "crepúsculo morado" (detrás del "negro cipresal"). Ahí

ciprés: denota——→ciprés; connota——→CIPRÉS; (insinúa——→tristeza, muerte, cementerio...)

Me parece que ese esquema, aunque arbitrario en sus detalles, refleja que las significaciones connotativas, adheridas a palabras que mantienen con todo rigor su inequívoca capacidad denotativa, deben recorrer, para aflorar en la expresión, un camino más largo y tortuoso, llegan desde más lejos por esa vía que por la simbólica. Y pienso que ahí está, en no pequeña medida, el principal misterio de la poesía de Machado, gran parte de su originalidad. Es mucho más inasible, mucho más vago, mucho menos explicable, en principio, el halo de significaciones que desprenden esos símbolos "venidos a menos", reconvertidos en signos denotativos, reducidos ahora a su función directamente referencial, desde la que, sin embargo,

siguen transmitiendo, connotando de forma incierta la irradiación que en el símbolo es más próxima y, por lo tanto, menos sorprendente, más obvia.

Probablemente, una posible y luminosa forma de aproximarse a las zonas más evanescentes de la poesía de Machado sería el estudio exhaustivo de ese a veces casi imperceptible tránsito de las palabras desde el símbolo al signo denotativo. La abrumadora reiteración de algunas de las nociones que el poeta maneja hace que tal procedimiento resulte especialmente significativo y eficaz en su obra, y llegue a ser un rasgo caracterizador de su estilo. El "río" es especialmente objeto de esa doble utilización de la palabra por parte de Machado. En el poema XIII, por ejemplo, se lee la siguiente estrofa:

Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río, la inmensa mar nos espera.

Evidentemente, la expresión "río" cumple ahí una función simbólica, señala la brevedad e insignificancia de la vida humana comparada con la magnitud de ¿la eternidad?, o condenada a disolverse en la nada. El lector no tiene ninguna dificultad en interpretar el viejo símbolo —lo primero, casi lo único que advierte— tan arraigado en la tradición lírica española y universal. En cambio el lector, acertadamente, no percibe símbolo alguno cuando encuentra la palabra "río" en el poema XI:

Suena el viento
en los álamos del río.

Sin embargo, la palabra río no se lee en esos versos lo mismo que en un tratado de geografía. A pesar del marco alegórico más amplio en que tales versos vienen incluidos, la palabra "río" designa, ante todo, *a un río*, y además trasmite inquietantes sugerencias que proceden del recuerdo del símbolo.

"Ciprés", "río", son términos que entran en la poesía de Machado con una carga simbólica propia, codificada. En el caso del ciprés, ya lexicalizada, pues en el habla cotidiana se emplea sin ambigüedad para nombrar a una persona triste o aburrida. Pero otras palabras o nociones llegan a configurarse como símbolos, o a participar de la naturaleza de ciertos símbolos, merced exclusivamente al uso que el poeta hace de ellas. Recordemos esta estrofa del poema I ("El viajero"):

El ha visto las hojas otoñales,
amarillas, rodar, las olorosas
ramas del eucalipto, los rosales
que enseñan otra vez sus blancas rosas.

Todo es simbólico en la estrofa que, siguiendo un esquema también tradicional, remite sin equívocos a los efectos modificadores del paso del tiempo. "Las olorosas ramas del eucalipto" son la aportación o la variante personal que el poeta introduce en un símbolo cuyos restantes elementos son bien conocidos. Esas mismas ramas rea-

parecen en el poema LXXXI, "A un viejo y distinguido señor":

Yo te he visto, aspirando distraído,
con el aliento que la tierra exhala
—hoy, tibia tarde en que las mustias hojas
húmedo viento arranca—,
del eucalipto verde
el frescor de las hojas perfumadas.

Aquí, en cambio, la expresión señala denotativamente a la cosa designada. Y, no obstante, de nuevo el recuerdo del símbolo opera en la sensibilidad del lector. Para facilitar el recuerdo, algunos de los componentes que acompañaban a "las olorosas ramas del eucalipto" en el poema I, aparecen también en la proximidad de "las hojas perfumadas del eucalipto" en el poema LXXXI: "El ha visto" (I) "yo te he visto" (LXXXI); "hojas otoñales,/amarillas rodar" (I), "mustias hojas/(que) húmedo viento arranca" (LXXXI). El contexto orienta certeramente a la memoria.

Connotación y símbolo disémico

Corresponde a Carlos Bousoño el mérito de haber descrito antes que nadie tales fenómenos en la poesía de Antonio Machado; pero hablar de "símbolos disémicos", como hace en su *Teoría de la expresión poética*, no me parece que ayude a interpretarlos correctamente. En primer lugar, la palabra "símbolo" es un tanto imprecisa, suele designar realidades muy amplias. En un sentido, se dice que todas las palabras son símbolos; en otro, que todos los tropos son símbolos. En cualquiera de las dos acepciones se ha abusado tanto del término, que llega a ser casi inutilizable si se quieren evitar las generalidades. Tampoco los teóricos están muy de acuerdo a la hora de definir su naturaleza. Para Bousoño la significación del símbolo es siempre irracional, con lo que niega de una manera un tanto ambigua lo que otros autores ven en él: su carácter de signo en algún modo icónico, que recoge cierto tipo de relaciones de semejanza o contigüidad, nunca arbitrarias, que lo justifican y lo hacen universalmente comprensible.

Del análisis y de la terminología de Bousoño se deduce, por tanto, que el lenguaje de Machado es primordialmente simbólico e irracional. Yo pienso, por el contrario, que la palabra poética de Machado no es siempre así; creo que en algunos de los ejemplos dados (y en muchos más que podrían ofrecerse), se caracteriza por su precisión denotativa, cualidad a la que debe su sobrecarga significativa, tan frecuentemente calificada de "misteriosa". No es, como afirma Bousoño, que, en el poema XXXII de *Soledades*, además de la significación irracional haya otra racional, si-

no al revés; aquí, el orden de factores altera el producto, y lo justo es decir, respetando una prioridad enumerativa que corresponde a una jerarquía de valores, que además de la significación denotativa (racional en la terminología de Bousoño) hay otra ¿irracional? También considero dudosa la oportunidad del adjetivo. Tan razonable me parece que el término "ciprés" (y "crepúsculo", y "ascuas", y "negro", y "morado" y "marmóreo") sugiera sentimientos de pesadumbre y fúnebres premoniciones, como que la palabra "castañuela" evoque sentimientos de alegría. En contraste con el signo denotativo, que por su arbitrariedad merecería, en su esencia, el calificativo de ilógico o irracional, las significaciones connotativas que la palabra acaba adquiriendo —y no son otras las que Machado actualiza en su uso— están basadas en procesos lógicamente explicables.

Como argumento final en favor de lo dicho, quiero recordar que el símbolo suele debilitar el significado habitual de las palabras, hasta llegar incluso a vaciarlas de su sentido denotativo, que puede ser un serio impedimento para su interpretación; no así la connotación, que deja intactas a las significaciones denotativas, aunque erija sobre ellas la información indirecta que evoca. En resumen, me parece que todo lo que no sea llamar a las cosas por su nombre es, en cierta medida, falsearlas, y que el exceso de significación de algunos poemas machadianos sólo puede explicarse satisfactoriamente con una palabra: *connotación.*

Ese término destaca (o al menos respeta) un hecho ya indicado: que la intensidad sugeridora de la poesía de Antonio Machado (de parte de ella) depende de su precisión

referencial, de su capacidad para representar nítidamente el objeto nombrado, para realizar el deseo expuesto por Juan Ramón Jiménez, "que mi palabra sea la cosa misma". La fe juanramoniana en la eficacia lírica de las cosas parece compartirlas Jean Cohen, quien considera "perfectamente posible la tentativa de una poética general que busque los rasgos comunes a todos los objetos, artísticos o naturales, capaces de provocar la emoción poética" (*Estructura del lenguaje poético*). Los movimientos anímicos que ciertos poemas de Machado actualizan se deben a que muchas de las realidades que nombran merecerían estar incluidas en esa hipotética relación de objetos poéticos propuesta por Cohen, objetos realmente existentes, aunque la emoción que de ellos se desprende no irradie tanto de sí mismo como de su continuado uso artístico, de su conversión en *topos* literarios, entendiendo esa palabra tal y como la define Juan Ferraté: "esquema idéntico de pensamiento o de expresión con que se interpreta un motivo dado en obras distintas" (*Dinámica de la poesía*). Las realidades sobre las que el arte insiste acaban por aparecer, ante nuestros ojos, recubiertas por la pátina de las interpretaciones ajenas, indeleblemente marcadas por la sensibilidad de los demás. Así, el rumor real de una fuente en una situación determinada, o una puesta de sol en un parque solitario con estatua, estanque y cipreses, pueden evocar en nosotros inquietudes muy semejantes a las producidas por un poema de Machado. Tales efectos son posibles porque la naturaleza se obstina en imitar al arte; en consecuencia, a algunos artistas extraordinariamente habilidosos en el manejo de

las técnicas llamadas "realistas" les basta con invertir el proceso, con designar sabiamente a la naturaleza, para reactivar en el lector toda una (en apariencia mágica) serie de latentes actividades sentimentales. Por esa razón creo (otra vez en contra de la opinión de Bousoño) en la posibilidad de una poesía puramente enunciativa. En esa poesía, las palabras serán símbolos de sí mismas, pasando por las cosas designadas; es decir, las palabras serán símbolos de las cosas, y las cosas símbolos de otras (o las mismas) palabras.

Quizá por eso, en Machado todo nos parece "arte de magia". La expresión "realismo mágico", de la que se ha abusado tanto en estos años, vuelve a cobrar un sentido claro si se aplica a su poesía.

Originalidad de Antonio Machado

Hay un proverbio (o cantar) de Machado que ha servido de punto de partida para demostrar, con toda justicia, el carácter simbólico de su poesía:

Da doble luz a tu verso
para leído de frente
y al sesgo.

Pero, ¿por qué no darle también alguna vez doble luz a la interpretación de esos pocos versos, iluminados siempre hasta ahora desde un ángulo que deja en la sombra esa lectura "de frente" que el poema plantea? Tratándose de un poeta que vivió en una época en la que (opinión suya) "se llegó a la conclusión bárbara —tan acreditada en nuestros días— que prohíbe a la lírica todo empleo lógico, conceptual de la palabra", lo que conviene destacar, lo que le confiere verdadera originalidad a su trabajo, es esa lectura "de frente" tantas veces posible en su obra, y tan pocas en la de sus grandes contemporáneos. Entendámonos, es la suya una rara, difícil escritura "de frente" que admite lecturas "al sesgo", mientras que la que en su tiempo predominaba era la escritura "al sesgo" que excluye la lectura de frente.

A mí me parece bastante claro que, vista en su contexto, la originalidad de Antonio Machado está en el lado de su personalidad que corresponde al destructor de símbolos, lado que necesita, naturalmente, del opuesto, sin el cual no tendría razón, ni siquiera posibilidades de ser. Es

esa actitud *negativa*, en el sentido dialéctico del término, la que le permite obtener la última, básica y ya señalada identidad de contrarios: la identidad entre el signo denotativo —o palabra "ordinaria", como gustan de calificarla algunos— y la llamada "expresión inefable".

Lo que hay en él de original y de ejemplar en ese sentido no fue apreciado en su tiempo, cuando los poetas se esforzaban en agotar las posibilidades abiertas por el simbolismo e intentaban crear ante todo un mundo ideal, imaginativo, autónomo *frente a la realidad, en el que la capacidad* denotativa de la palabra era una impureza, un estorbo. Para conseguir la meta de lo inefable, los poetas se internaron en el "bosque de símbolos" del que hablaba Baudelaire, bosque en el que no pocos espíritus mal orientados se perdieron. Otros pensaron que destruyendo el lenguaje, privándole de su mecanismo lógico y de su función denotativa, "lo inefable" se produciría por añadidura. El experimento fue apasionante y tiene un nombre: arte de vanguardia. Pero prolongarlo más de lo debido conduciría —como ha sucedido— a la desafortunada identidad entre "confusión" y "misterio", entre oscuridad e inefabilidad. Machado emprendió un camino diferente, por el que no iba a *coincidir nunca con los poetas* de su tiempo: desanduvo parte de lo andado, avanzó retrocediendo, taló símbolos del bosque, y encontró en la claridad —o al menos en la discreta luz del atardecer— lo que otros buscaban con tanto afán en las tinieblas. Ahora podemos darnos cuenta de que si hay un poeta de lo inefable en la literatura española moderna, ese es —contra lo que esperaban sus contemporáneos— Antonio Machado. Pa-

radójico, pero exacto, según el caso que Machado ilustra: quien no pretende ser original en una época en la que la búsqueda de la originalidad llega a convertirse en la gran vulgaridad colectiva, es quien puede acabar siendo de verdad original.

Los poetas de la generación del 36, que tuvieron el mérito de volver los ojos al olvidado maestro, no supieron ver (al menos en sus principios) su lado positivo, que entonces parecía —cosas de la dialéctica, otra vez— el negativo: su lado de destructor de la palabra simbólica. El *miedo a nombrar* mallarmeano todavía gravitaba sobre algunos espíritus con efectos paralizantes. Tampoco entendieron que se trataba de un poeta epigonal, punto final y admirable de una tradición ya en sus días desfasada, de prolongación difícil. Por otra parte, se trataba de una generación —como señaló Cernuda— conservadora, demasiado conservadora para explorar las posibilidades de ruptura que ambiguamente, irónicamente, insinuaban los versos y las prosas de Martín y Mairena. Los poetas del 36, algunos extraordinariamente dotados, vieron en Machado al constructor de símbolos tan claros como el agua, y se aplicaron concienzudamente a continuar, sólo en ese sentido, su tarea. Quizá no fuese esa la solución, sino la otra. Algunos, los mejores, acabaron comprendiéndolo. Pero la influencia de Machado en las obras iniciales de la generación derivó en una poesía —¡quién lo diría!— abstracta, mucho más des-realizada que la de los poetas puros o vanguardistas de los que pretendían distanciarse. Una poesía elaborada sobre la base de símbolos tan transparentes y gastados que no señalaban a ninguna realidad,

ni se percibían siquiera como tales símbolos. Cuando los poetas de la generación de 1936 escribían —para citar una de sus palabras favoritas— "abril", queriendo simbolizar tantas cosas, no eran más eficaces que el cronista de sociedad que habla en su gacetilla de "los maravillosos *quince abriles* de la hija de los generosos anfitriones". En contraste, cuando Machado dice "abril" se llenan sus versos de sol y de lluvia, de primavera verdadera, de "diminutas margaritas blancas".

Lección en gran parte perdida, pues, la de Antonio Machado, un poeta que acabó teniendo admiradores y que influyó tarde o mal a sus pretendidos continuadores, más propensos, en general, al plagio inútil o grotesco que a la búsqueda de estímulos en sus actitudes de ruptura u oposición respecto a su contexto. En la posguerra, mientras unos tomaban el rábano por las hojas... de las encinas, otros —los social-realistas— consideraron ante todo, y demasiado unilateralmente, su ejemplo humano y sus preocupaciones civiles, tan inequívocas y expresivas de puntos de vista que sentían muy próximos; no se trataba *sólo* de eso, tampoco, aunque *eso* fuese en aquellos días, y todavía hoy, muy importante.

Prosificación de un poema

Acaso la gran lección de Machado, esa gran lección que él explicó tantas veces y acerca de tantas cosas en prosa, en vida y en verso, no produzca nunca resultados comparables a los que obtuvo el maestro. Porque la poesía es algo más que un problema de forma, y no se resuelve en ningún caso con fórmulas: no hay que olvidar esa "honda palpitación de espíritu" de la que el gran poeta hablaba. Claro está que ese "latido espiritual" no es nada sin la forma que lo expresa. Pero el hecho de que *se perciba* en la forma, y *se constituya como parte* inseparable de ella, lleva el fenómeno de la creación poética, el acto de la escritura, al terreno de lo personal y rigurosamente intransferible. Quizá, en consecuencia, sea necesaria la precisión de su mano, y la *palpitación del espíritu* que la movía, para trazar versos tan misteriosos y tan nítidos como algunos de los suyos. Hay un Machado sin duda muy profundo, que plantea a la razón enigmas difíciles de resolver: no es ese poeta difícil el que me parece misterioso. El Machado más misterioso, el más ambiguo e inasible, es el que puede leerse en sus versos más claros, más inefables cuanto más inequívocos y denotativos. Entre esos poemas "inexplicables" está el titulado *A un viejo y distinguido señor* (LXXXI). Leámoslo una vez más.

Te he visto, por el parque ceniciento
que los poetas aman
para llorar, como una noble sombra
vagar, envuelto en tu levita larga.

El talante cortés, ha tantos años
compuesto de una fiesta en la antesala,
¡qué bien tus pobres huesos
ceremoniosos guardan!
Yo te he visto, aspirando distraído,
con el aliento que la tierra exhala
—hoy, tibia tarde en que las mustias hojas
húmedo viento arranca—,
del eucalipto verde
el frescor de las hojas perfumadas.
Y te he visto llevar la seca mano
a la perla que brilla en tu corbata.

Parece que la palabra de Machado se muestra en esta oportunidad en su más precisa función denotativa: hay en ella poco lugar para los equívocos. No cuenta una historia; describe una escena, *pinta* un "paisaje con figura" que podría titularse "caballero y parque". La escena tiene tal nitidez, que la contemplamos más que la leemos. En efecto, después de la lectura, podemos evocarla (al menos los lectores de mi edad) como si la hubiésemos visto alguna vez, casi estamos a punto de precisar cuándo y dónde... (Yo lo sé: en el Campo de San Francisco, en Oviedo, en torno al año 1930.) O acaso no la vimos nunca: se trata sólo de una escena leída en otros textos. Su protagonista es, sin duda, una de esas "imágenes amigas (que surgen) a la vuelta florida del sendero" (XXII)[10], si-

[10] Los números romanos indican el poema de Machado del que están literalmente tomadas las frases entrecomilladas.

tuada esta vez en un parque *ceniciento*, en una "tarde cenicienta y mustia (destartalada como el alma mía), y es esa vieja angustia" (LXXVII) de los decadentes paisajes otoñales uno de los sentimientos que el poema actualiza. En ese ámbito familiar, el distinguido señor, vestido con "tocados de otros días" (LXXI), vaga como una sombra: "pasea (...) su traza de alma en pena" (XCIV).

El lenguaje del poema es en general extremadamente natural y preciso, eficaz ante todo en su función referencial. Como contraste, llama la atención una expresión un tanto insólita, por excesivamente literaria: "el parque... que los poetas aman para llorar"; es una frase que connota actitudes románticas, muy entonadas con la "levita larga" y *démodé* del caballero, del mismo modo que el discreto uso del hipérbaton connota un estilo arcaico, igualmente ajustado a la figura descrita. Pero, si prescindimos de esas excepciones, la cualidad dominante de la palabra es la (por supuesto relativa) naturalidad: adjetivos homéricos o definidores, como diría su autor —el eucalipto *verde*, las hojas *frescas y perfumadas*, la levita *larga*—, se mezclan con expresiones más imaginativas, que resultan muy eficaces en su función denotativa y se sienten además como posibles en un nivel conversacional: "parque ceniciento", "vagar como una sombra", "el aliento que la tierra exhala". Ni siquiera percibimos como imagen esa sinécdoque tan coloquial que consiste en reducir la totalidad del cuerpo a una de sus partes: los huesos. La discreción de la rima asonante y la indecisión métrica de la silva contribuyen a disimular el perfil de las estrofas. Las sustancias del poema no pueden ser también

menos exóticas y más naturales, igual que los gestos del caballero: aspirar un aroma, llevar distraídamente la mano a la corbata. Estamos ante un lenguaje, en resumen, extremadamente denotativo, un lenguaje para nombrar algo que reconocemos o imaginamos como perteneciente a la realidad; estamos, una vez más, ante la ilusión de *la cosa misma*, a la que vemos como es o como creemos que es —no como belleza, no como símbolo... Pero tampoco como si tal cosa, porque en lecturas sucesivas esa figura nítida comienza a irradiar inesperados e insistentes —aunque imprecisos— mensajes. Ya quedó señalado ese fenómeno; unas palabras del poema "El viajero" nos vienen a la memoria: "él ha visto... las olorosas ramas del eucalipto". Lo que en aquel poema era parte de un símbolo, reaparece en éste como la mera descripción de un gesto: el caballero aspira "el frescor perfumado de las ramas del eucalipto verde". El recuerdo del símbolo carga de temporalidad ese aroma, y facilita nuevas asociaciones. "El aliento que la tierra exhala" actualiza otros inolvidables versos de Machado. Una débil, pero perceptible resonancia, reactiva lejanas palabras; también reconocemos ese aliento: es "del viento del otoño el tibio aliento" (XCI), acaso "de la honda fosa el blanquecino aliento..." (IV). Tal vez por eso, cuando sorprendemos al caballero en el acto de aspirar un aroma, "algo que es tierra en nuestra carne siente la humedad del jardín como un halago" (XXVIII).

Y las borrosas identidades insinuadas se expanden, se amplían incesantemente. El caballero vaga por un parque, al que se superpone la imagen única y múltiple de to-

dos los parques a los que se asomó el poeta. El dibujo del parque está trazado aquí escuetamente, es más bien un boceto en el que sólo están dados algunos rasgos esenciales. Entre las cosas habituales no enumeradas en esta ocasión, la fuente es la más importante. Quizás el poeta no la haya nombrado por considerarlo innecesario; pero es evidente que la fuente tiene que estar ahí, oculta en cualquier rincón del parque. En todo caso, al notar su ausencia, al echarla de menos, la imagen de la fuente se materializa en la intuición del lector, como iluminada por un rápido destello: sin verla, oímos en alguna parte su murmullo. Y esa perla —lo único duro e incorruptible que presenta el poema— hacia la que va *la seca* —como las hojas— *mano* del personaje, nos hace pensar acaso en el mármol y el recuerdo del mármol renueva el remoto rumor de la fuente, del agua que pasa y sueña...

Así, desde la estricta denotación de un *paisaje con figura*, se eleva de pronto una vaga nube de significaciones y correspondencias que somos incapaces de fijar en ideas concretas, en palabras. La identidad entre lenguaje denotativo y expresión inefable queda de ese modo confirmada. Machado edifica el misterio sobre la realidad, (sobre una ilusión de realidad) sin destruir el lenguaje, sin distorsionar apenas su uso, restaurándolo más bien por medio de la negación ocasional de los símbolos que afirma en otras partes, y estableciendo series de remotas e imprecisas relaciones e identidades. Su ambigüedad es sobrecarga de significación, *connotación*, intensificación de la "palabra en el tiempo", es decir, de la *palabra hablada*:

nunca destrucción o intento de destrucción de la realidad de la lengua.

Pero volvamos al viejo y distinguido señor. Yo he leído docenas de veces, en situaciones diferentes, ese poema. Creo, al fin, que puedo prosificarlo, decir en pocas palabras todo lo que el poema sugiere. Debo reconocer que me costó un gran esfuerzo, pero lo conseguí. Lo que el poema dice en realidad, es esto:

> A un viejo y distinguido señor.— Te he visto, por el parque ceniciento / que los poetas aman / para llorar, como una noble sombra / vagar, envuelto en tu levita larga. / El talante cortés, ha tantos años / compuesto de una fiesta en la antesala, / ¡qué bien tus pobres huesos / ceremoniosos guardan! / Yo te he visto, aspirando distraído / con el aliento que la tierra exhala / —hoy, tibia tarde en que las mustias hojas / húmedo viento arranca— / del eucalipto verde / el frescor de las hojas perfumadas. / Y te he visto llevar la seca mano / a la perla que brilla en tu corbata.

III. EL VIAJERO: RETRATO DEL ARTISTA COMO VIEJO FOTÓGRAFO

La gran virtud de la poesía de Antonio Machado consiste en que —para emplear una frase de Pedro Salinas— "hace lo que dice". Su tema central, el devenir de las cosas en el tiempo —o el efecto del devenir del tiempo sobre las cosas—, está expresado por medio de una serie limitada de signos que devienen ellos mismos a lo largo de su obra en verso, modificándose en su transcurrir, combinándose en diferentes proporciones y figuras, y describiendo en su fluencia el mudable estado de la realidad, la condición fugaz de la vida. De las palabras de Machado podría decirse que son *palabras corrientes*, porque tienen las mismas cualidades que el agua de los ríos: son transparentes, fluidas y reiteradas. Su poesía viene a ser, en efecto, como un río en cuyo curso el poeta abandona unos signos que reaparecen una y otra vez, siempre los mismos y siempre diferentes. Como hemos visto, las palabras son a veces *símbolos* que representan de algún modo el devenir, o simples *signos denotativos* que connotan lo que en otras ocasiones simbolizaban; a semejanza de todo lo que flota y fluye, al sucederse muestran y ocultan aspectos diferentes de su ser, podemos contemplar su anverso y su reverso. Así, la poesía de Machado es extraordinariamente eficaz en la expresión de la cualidad cambiante de las cosas humanas, de su perpetua mudanza. Si cada poema es sólo un punto, un fragmento de la cadencia que configura el argumento total que su lírica *canta y cuenta*, cada signo puede ser visto en lo que en ese instante es, recordado en

lo que fue, y adivinado incluso en lo que tal vez será. Por eso, los poemas de Antonio Machado dicen más, mucho más de lo que en ellos está escrito, expresan intuiciones que merecen en justicia el calificativo de "inefables".

Por su parte, Machado elige cuidadosamente los signos que pone a navegar en la corriente de su poesía; con frecuencia son signos compuestos que sintetizan dos entidades fuertemente contrastadas e incluso contradictorias: *la fuente* —agua y piedra—, *el iris* —lluvia y sol—, *el crepúsculo* —momento fronterizo entre la noche y el día—, *el recuerdo* de lo ya olvidado —que enlaza la realidad y el sueño—. O superpone sustancias simples, pero opuestas —la luz y la sombra, el silencio y el rumor— que acaban por fundirse en un concepto único hasta conseguir confundirnos a nosotros mismos: la luz ciega y la sombra ilumina, el silencio suena y el rumor engrandece el silencio. Así se logra lo que he llamado "identidad de los contrarios", denominación acaso poco ortodoxa en un plano estrictamente estilístico, pero que me parece suficientemente expresiva de la ambigüedad que las cosas —nuestras nociones de las cosas— llegan a adquirir en la corriente poética en la que están inmersas, merced a la cual se afirman y se niegan, producen los mismos efectos que sus contrarios, resultan prácticamente idénticas a lo que habitualmente se les opone.

Ese proceso dialéctico necesita casi siempre, para producirse, de todo el cauce de la poesía de Antonio Machado, y a lo largo de él consigue su máxima y desconcertante eficacia. Sin embargo, de modo excepcional, a veces un solo poema contiene el desarrollo completo, resuelve en

sorprendentes identidades las contradicciones que él mismo plantea.

En ese sentido, *El viajero* es como un modelo a escala reducida que nos permite comprender muchos de los rasgos esenciales que caracterizan la obra en verso de Antonio Machado. El misterio de ese poema, tan claro en apariencia, se debe fundamentalmente a los efectos de los sutiles desplazamientos que el poeta impone a los elementos clave que lo integran; desplazamientos casi imperceptibles, pero capaces de alterar la posición y el significado de las sustancias poéticas hasta el punto de invertirlas o de integrarlas en realidades opuestas. Espero que lo que quiero decir quede más claro en el análisis detallado del poema, cuyo texto reproduzco a continuación.

El viajero

I Está en la sala familiar, sombría, 1
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.

II Hoy tiene ya las sienes plateadas, 5
un gris mechón sobre la angosta frente,
y la fría inquietud de sus miradas
revela un alma casi toda ausente.

III Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo. 10
La tarde, tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo.

IV El rostro del hermano se ilumina
suavemente. ¿Floridos desengaños
dorados por la tarde que declina? 15
¿Ansias de vida nueva en nuevos años?

V ¿Lamentará la juventud perdida?
Lejos quedó —la pobre loba— muerta.
¿La blanca juventud nunca vivida
teme que ha de cantar ante su puerta? 20

VI ¿Sonríe al sol de oro
de la tierra de un sueño no encontrada,
y ve su nave hender el mar sonoro,
de viento y luz la blanca vela hinchada?

VII El ha visto las hojas otoñales, 25
amarillas, rodar, las olorosas
ramas del eucalipto, los rosales
que enseñan otra vez sus blancas rosas...

VIII Y este dolor que añora o desconfía
el temblor de una lágrima reprime, 30
y un gesto de viril hiprocresía
en el semblante pálido se imprime.

IX Serio retrato en la pared clarea
todavía. Nosotros divagamos.
En la tristeza del hogar golpea 35
el tictac del reloj. Todos callamos.

Lenguaje denotativo y expresión de lo inefable

En un penetrante análisis de *El viajero*, Carlos Bousoño[11] señala la presencia de dos o tres cadenas de símbolos que aluden a "la temporalidad de la existencia", a "la pesadumbre que esa temporalidad produce" y a "la fantasmalidad" de la vida. Creo que esas alusiones configuran la intuición última que el poema transmite, pero su eficacia no procede de la mera presencia de los símbolos, sino —como veremos— del carácter dinámico de sus relaciones, de la energía que los desencadena. Por otra parte, no me parece que pueda hablarse con propiedad de símbolos únicamente; también en el plano de la expresión un tipo de lenguaje —el simbólico— está contrastado con otro muy distinto, estrictamente denotativo. El poema tiene dos partes bien diferenciadas, tanto por *lo que* dice como por *la manera* de decirlo: en una, se describe un grupo familiar, prestando especial atención al escenario; en la otra, se interpreta la expresión del rostro de uno de los personajes que componen dicha escena. La parte descriptiva está dada en palabras que son básicamente eso: descriptivas, que tienen la misión primordial de denotar las cosas a las que se refieren. A través de ellas vemos una sala, un ostro, un parque, que intuimos com realidades concretas. En cambio, cuando la voz del poeta pasa de la descripción a la interpetración de lo que contempla

[11] C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, vol. I, 5ª edición, pp. 221-225

(estrofas IV a VII), el lenguaje se carga progresivamente de símbolos: ni el "sol de oro", ni "la nave", ni "el mar", ni "las hojas otoñales" son percibidas ya por el lector como tales realidades, sino como indicadores que remiten *obviamente* a otros conceptos muy distantes. Lo que ocurre es que las palabras descriptivas —"sala sombría", "sienes plateadas", "parque mustio", "tarde"—, aunque no simbolizan, *connotan* el carácter fantasmal de la vida, y por esa vía imprecisa y tortuosa transmiten una vaga e inasible sensación de pesadumbre. Y la connotación es más intensa en la medida en que el lenguaje es más preciso, más fielmente descriptivo; porque "la cosa misma" que las palabras denotan —un hogar sombrío, el crepúsculo, el tictac de un reloj— tiene a veces, en la realidad, semejante poder evocador. Esa es una de las identidades mágicas —quizá la más admirable— que la poesía de Machado establece, la identidad entre el lenguaje descriptivo o denotativo y la expresión de lo inefable.

El viajero: un serio retrato

Así, pues, lo que llama la atención en *El viajero* es, precisamente, la nitidez del lenguaje denotativo, extremadamente directo y justo. En ese sentido, el poema equivale casi a una pintura o, mejor todavía, a uno de esos *daguerrotipos viejos* que con tanta frecuencia aparecen en los versos de Machado. No faltan en el poema elementos que sugieren la idea del daguerrotipo o fotografía en blanco y negro; la ausencia de determinados colores, la inmovilidad de las figuras, y el silencio, insinúan que estamos contemplando la descripción de un retrato, la imagen de una imagen más que la imagen de una realidad viva.

A este respecto, quiero llamar la atención sobre la circunstancia de que, en *El viajero*, el poeta se comporta en un momento determinado como un fotógrafo artístico, como un fotógrafo de estudio, *ilumina* el rostro del hermano (verso 13), matizando la luz *suavemente*, igual que haría un buen profesional para no romper la entonación sombría del conjunto, marcada ya desde el primer verso del poema. Para describir ese hecho, el poeta utiliza una forma verbal ambigua: nos dice que el rostro del hermano "se ilumina", indicando una acción que puede ser activa reflexiva —iluminación interior, estado anímico del personaje que repercute sobre su propio rostro—, pero que nada impide interpretar como pasiva refleja: el rostro *es iluminado* desde fuera.

Permítaseme detenerme en el examen de los datos que refuerzan esa impresión fotográfica; en primer lugar, los

colores. Advirtamos que los colores más llamativos —amarillo, oro— aparecen en los símbolos de las estrofas IV a VII que exponen una meditación ante el rostro del viajero, no el rostro mismo; incluso esos tonos *amarillentos* no entrarían en flagrante conflicto con la idea de daguerrotipo viejo. En cambio, cuando las palabras describen la sala y el grupo familiar, el conjunto está entonado en una gama fría de grises plateados, de manchas sombrías: todo queda en el dominio del claroscuro. Ni siquiera imaginativamente nos es fácil ver los colores que las palabras evitan; en nuestra representación mental, lo que desde fuera de la sala sombría podría herirnos con su colorido —el "parque mustio" y "la tarde" de la estrofa III— más se despinta que se pinta, reflejado "en el fondo del espejo"; la sensación de que estamos ante "la imagen de una imagen" se confirma.

Fijémonos ahora en la inmovilidad que domina la escena. El presente de indicativo del verbo "estar" y la palabra "hoy" fijan las cosas en el espacio y en el tiempo; el poema es como una instantánea en la que ha quedado detenido un momento perteneciente al pretérito. El texto viene a decir "*está* así *hoy* el rostro del viajero"; pero el lector entiende "*estaba* así, *en un momento del pasado*, tal como lo vemos ahora, el rostro del viajero". Los verbos "partir" y "hender", eminentemente dinámicos, no se refieren a acciones que tomen lugar en esa sala y ese día que el lector contempla. El principio de actividad que insinúa el verso 11, "se deshojan" los árboles, está contrarrestado por la lentitud con que habitualmente se cumple la acción de deshojarse. Por otra parte, en su con-

texto, el verbo tiene casi valor de gerundio, "árboles deshojándose"; más que alterar, califica al sujeto. Y para frenar la lenta actividad otoñal, las copas de los árboles aparecen incluidas en la tarde, que se nos presenta, como ya he dicho, no viva, sino "pintada" —detenida— "tras los húmedos cristales" y "en el fondo del espejo". De la forma verbal "sonríe" —expresión, por otra parte, que es como un breve destello que nos remite a los hábitos de los viejos fotógrafos—, también puede afirmarse que equivale a un gerundio; el viajero está *sonriendo*. Finalmente, es de señalar la presencia de dos verbos que detienen explícitamente el movimiento. En los versos que completan la descripción del rostro del viajero, "el temblor de una lágrima" aparece *reprimido*, y el gesto —"un gesto de viril hipocresía"— *impreso*.

Queda, en último lugar, el silencio: un espeso, sugerente silencio, sólo roto por la voz del poeta, que describe y medita, y por el tictac del reloj, que con su levedad destaca el peso de ese silencio y sugiere la impermeabilidad del tiempo abstracto, exterior a la vida, indiferente al destino de los hombres.

Así, la figura gris, callada y quieta del viajero, envuelta en sombras y rodeada de otros seres borrosos, ("entre nosotros"), va a fijarse en nuestra imaginación con la inmovilidad de las fotografías. El poema parece autodefinirse cuando nombra el "serio retrato" (verso 33) que clarea todavía. Porque eso es *El viajero,* un serio, profundo, grave retrato de grupo, comparable —sin hipérbole— por su atmósfera y por su hondura sicológica a las mejores pinturas de Velázquez: una especie de *La meninas* en

pequeño formato, a nivel doméstico, en el que no falta el inquietante espejo de la pared del fondo.

Aunque no son esas las únicas semejanzas que presentan el cuadro y el poema, como veremos más adelante.

Efectos de la simetría

Es importante la comprensión del poema como retrato para la interpretación que aquí propongo. Porque, en mi opinión, el lector de *El viajero*, sin darse cuenta, llega a cruzar la frontera que separa la doble ficción[12] de la realidad, y pasa a formar parte del retrato que contempla: el ámbito verbal va a ensancharse hasta dejarlo dentro de sus nuevos límites. Es el suyo un tránsito obligado; las palabras lo implican sin dejarle otra opción. Acaso no sea consciente de ese hecho, que se produce al margen de su voluntad. Pero lo importante es que el hecho se produce efectivamente; lo sepa o no, el lector acabará realmente allí, en el fondo de "la sala familiar sombría". Y esa inesperada situación lo afectará de alguna manera.

La estructura estrófica del poema, rigurosamente simétrica, colabora en no pequeña medida a que las cosas sucedan de ese modo. La composición consta de nueve estrofas, que pueden dividirse en tres grupos de tres. El eje de la simetría, marcadamente diferenciado del resto del texto por una extraordinaria acumulación de frases interrogativas, está formado por las estrofas IV, V y VI. En torno a ellas se distribuyen las seis restantes de acuerdo

[12] Califico a la ficción de *doble* porque, como dije, el poema configura la imagen de una imagen: la referencia central del poema no es una realidad, sino una fotografía de la realidad. Lo mismo que en *Las meninas* los reyes no aparecen directamente en el cuadro, sino en un espejo que está en el cuadro, así el lector de *El viajero* no se verá a sí mismo en el poema, sino en la fotografía que el poema *revela*, término muy oportuno por sus connotaciones fotográficas, que Machado también utiliza en el verso[8].

con un orden cuidadosamente establecido: la I se corresponde con la IX en sus referencias a las personas que protagonizan el poema y al lugar donde se encuentran, la sala; la II se prolonga en la VIII, que completa la descripción del rostro del viajero; y la III y la VII se identifican en sus alusiones botánicas.

Y a esa simetría posicional se superpone lo que podríamos llamar "simetría funcional". El poema presenta primero (estrofa II) los rasgos físicos del rostro: "sienes plateadas", "angosta frente", " mirada fría"; ellos son el punto de partida que justifica las hipótesis contenidas en las estrofas IV, V y VI: "desengaños", "ansias", "temores", "sueños". Inversamente, cuando el rostro reaparezca (estrofa VIII) será presentado exclusivamente a la luz de esa meditación; su descripción no es una simple prolongación de los datos que la estrofa II suministra, sino que se deduce a partir de "este dolor" (verso 29) que resume todo lo meditado y explica la *lágrima reprimida* y el *gesto hipócrita impreso*: la distribución correlativa de las sustancias poéticas se refuerza con la conducta del poeta, que se separa del eje de la simetría deteniéndose, en orden inverso, en los mismos puntos de apoyo que lo llevaron hasta él.

Engañado por ese impulso de retroceso, no es extraño que el lector, al llegar al final del poema, crea encontrarse en el punto de partida. Sin embargo, de acuerdo con las leyes de la simetría, estará en un lugar opuesto por el diámetro y en una posición inversamente igual a la primera.

Oposiciones e identidades

Respecto a los efectos de la simetría, ya sé que las leyes físico-matemáticas no tienen que cumplirse necesariamente en el poema, sujeto a normas que le son propias; es el poeta el encargado de hacer que se cumplan. Y Machado lo consigue. La estructura de *El viajero* no hace más que encauzar adecuadamente el proceso de inversión de las sustancias poéticas, que se logra por otros procedimientos. Fundamentalmente, por medio del contraste y la aproximación de signos opuestos que acaban intercambiando su posición o sus funciones.

Aunque pasaré por alto muchos de ellos, voy a señalar, a manera de ejemplo, algunos de los contrastes que plantea la estrofa I, contrastes entre presente y pasado, entre luz y sombra. Aspectos expresivos formales intensifican la operatividad de las oposiciones y desplazamientos que se producen en el plano del contenido: la rima que aproxima la "(sala) sombría" al "claro día" deslumbra y ciega. Otra vez los signos de Machado operan como si fuesen "la cosa misma". Igual que cuando salimos de un recinto en sombra a un espacio soleado sentimos con más fuerza los efectos de la luz, así en el poema la oscuridad de la sala hace más luminoso el "claro día" —el pasado, tan irreal que participa de la naturaleza del sueño—, y al revés, la claridad exterior oscurece la "sala" —el presente—, al borde también de la irrealidad por las connotaciones de la palabra "sombría", que sugiere *ausencia de perfiles, materia borrosa*.

Como puede apreciarse en estos ejemplos, el texto está plagado de correspondencias e identidades entre elementos contrarios. Todo acaba siendo lo uno y lo mismo. El presente y el pasado se funden en semejante imprecisión, y se van a identificar más estrechamente en el "hoy" del verso 5, que es un "hoy" rescatado del ayer, una palabra que nombra lo que no es, que hace bueno el dicho popular de "al revés te lo digo para que me entiendas". En el plano de la expresión, el lenguaje simbólico está enfrentado a un lenguaje estrictamente denotativo, cuya energía connotadora lo equipara a los símbolos en capacidad de sugerencia. Y en el plano del contenido, el autor que deviene personaje se corresponderá con el espectador que se convierte en espectáculo.

Entre tanta subversión, los atributos de las cosas sugieren insistentemente su cualidad fantasmal. Si el poema equivale al retrato de un grupo, lo que el retrato nos muestra es una galería de fantasmas. Son tantos los signos que apuntan al desvanecimiento de la realidad, que su análisis detallado haría interminable este comentario. Sólo quiero detenerme ahora en la extraordinaria y fundamental transformación del lector que deviene lectura.

Proceso del lector que deviene lectura

Además de los contrastes ya señalados, la primera estrofa de *El viajero* establece ciertas subdivisiones dentro del grupo humano que presenta. El "querido hermano" se destaca inmediatamente del conjunto que la palabra "nosotros" nombra. Como es sabido, Antonio Machado quiso superar el subjetivismo de estirpe romántica pasando de la primera persona del singular a un colectivo "nosotros" que ensancha el sentimiento del poeta y lo hace más compartible. Sin embargo, el pronombre "nosotros" cumple aquí una función restrictiva, expulsa directamente al viajero de su ámbito semántico (e indirectamente, y en principio, también al lector).

Por otra parte, ese "nosotros" no denota un grupo indiferenciado y amorfo; puede reducirse todavía, al menos, a dos componentes: el narrador, o personaje que habla en el poema, y alguien más. En consecuencia, los elementos que integran el "nosotros" podrían representarse en una fórmula en la que:

"nosotros" = narrador + otro(s)

El lector, en cambio, se ve enfrentado a un grupo más amplio, compuesto por "todos ellos":

"ellos" = el viajero + narrador + otro(s)

Así, pues, en el espacio que el poema delimita —la "sala familiar"—, los seres que lo pueblan tienen facciones concretas o carácter definido, excepto ese borroso "otro(s)", cuya vaguedad es un estímulo para la imaginación: empujado por la voz del narrador hacia esa forma oscura, es allí donde el lector acabará encontrándose a sí mismo. En la estrofa IV, "el rostro del hermano se ilumina suavemente"; las palabras *enfocan* materialmente al viajero, resaltan su imagen y hacen aún más borrosos sus alrededores. Preparado de esa manera el escenario, el misterioso iluminador, siempre desde la sombra —sólo lo reconocemos por su voz— se dispone a reflexionar acerca del rostro, imponiendo su meditación al lector. Y es en ese momento cuando comienza a insinuarse la extraña identidad. La luz individualiza aún más al "viajero" respecto al "nosotros" del poema, lo *destaca*, lo separa del grupo; y casi simultáneamente, el lector, vinculado al narrador por medio de la meditación compartida, se aproxima a la zona sombría del "nosotros". El narrador y el lector meditan juntos; el lector, inconscientemente, comienza a participar de la borrosa naturaleza de "ellos".

Esa insinuada identidad la dejará el poeta firmemente establecida, con mano maestra, en la última estrofa. Porque la actividad del lector va a coincidir exactamente, en los versos finales, con la voz y los actos del misterioso ser que habla en el poema. "Nosotros divagamos", dice el narrador. Y el lector puede entender (la ambigüedad de la forma verbal —¿presente o pretérito?— lo permite) "nosotros hemos divagado". Tal es justamente su experiencia, hasta el momento ha divagado acerca de un

rostro. Y sigue leyendo, obedeciendo órdenes, imitando gestos ajenos, duplicándolos. Tras una pausa llena de asombro y de vacío —sólo se oye el tictac del reloj—, dos palabras finales: "todos callamos", lo sincronizan definitivamente con *la voz*. Porque esas palabras dicen también que el poema —la lectura— ha terminado. Narrador y lector se comportan del mismo modo, comparten el mismo silencio. El proceso culmina ahí. El lector forma ya parte del "nosotros todos" inevitable, creciente, integrador, en el que le sumen las palabras; el "nosotros" que contemplaba y al que se enfrentaba en la primera estrofa tiene ahora una composición diferente:

"nosotros" = narrador + *lector* + otro(s)

De lo vivo a lo pintado

Pero eso no es todo. La transfiguración del lector va acompañada de sustanciales alteraciones que afectan decisivamente al conjunto. En la estrofa I el narrador presenta la sala en función de tres elementos primordiales: "el querido hermano", sujeto de la oración primera y principal; "nosotros", sujeto de una oración subordinada —"que vimos"—; y "sueño infantil", identificado con "claro día" del pasado. La última estrofa re-presenta la sala, pero introduce modificaciones significativas. El "querido hermano" no se cita; su lugar, como sujeto de la primera oración, lo ocupa ahora un "serio retrato". El "nosotros" permanece externamente invariable[13]; cumple la misma función gramatical y aparece en el mismo espacio físico: en la primera mitad del segundo verso de la estrofa. La expresión "en el sueño... un día" está sustituida por "en la tristeza... el reloj". Pero ¿se trata de sustituciones o de metamorfosis? El poema no dice nada, pero lo sugiere todo. La evidente coherencia semántica de las nuevas y viejas sustancias y la estructura simétrica contribuyen a identificar las distintas realidades contrapuestas. El lector puede intuir que lo que era "sueño" y "claro día" en el pasado es ahora *tristeza* y *tiempo abstracto*, y que

[13] Sin embargo, está modificado semánticamente por el adjetivo "todos", que sustituye al "nosotros" como sujeto de la oración "todos callamos". Y "nosotros todos" sugiere que "nosotros somos todos", confirma la insinuada desaparición del viajero, convertido en retrato.

el viajero (o "querido hermano") se ha metamorfoseado en algo que, por otra parte, el poema mismo ha venido insinuando de muchas maneras: en un retrato. Y detrás del viajero, arrastrados por él, también los componentes del "nosotros" —recordemos que el verso 2 sitúa al "querido hermano" *entre nosotros*—, lector inclusive, pasan, como las famosas cerezas del cesto, a integrar el cuadro de la sala completa que "clarea todavía" en la pared. La sugerencia del carácter fantasmal de la vida culmina en ese tránsito de lo vivo a lo pintado.

La relación entre *El viajero* y *Las meninas* no se justifica únicamente por la ya señalada presencia del inquietante espejo de la pared del fondo, sino por otras muchas razones: la importancia de la luz, la atmósfera, el claroscuro, los penetrantes rasgos sicológicos que el rostro revela, el realismo de la factura, la intromisión de la vida en la ficción, los diferentes planos de ficción que el autor establece... Del mismo modo que en la pintura Velázquez se deja ver practicando su oficio, así, en el poema, el autor —el *iluminador*— permite que presenciemos sus manipulaciones de retratista, se incluye a sí mismo e incorpora al lector-espectador —como Velázquez a los personajes reales— en el conjunto que describe.

La impresión que produce *El viajero* es casi mágica; reproduce el vértigo de los laberintos de espejos, la infinita sensación de vacío que las cajas chinas ofrecen a quien las abre. El lector se acerca con curiosidad al poema para contemplar una escena familiar, y lo que ve es una fotografía descolorida en la que, entre unas figuras ya

inexistentes, se reconocerá —si se fija bien— a sí mismo, formando parte inconfundible de ese testimonio de la muerte, de esa evanescente galería de fantasmas. Como don Félix de Montemar, el lector de *El viajero* acaba presenciando el espectáculo de sus propios despojos.

IV. AFIRMACIÓN, NEGACIÓN Y SÍNTESIS: COHERENCIA DEL PROCESO CREATIVO DE ANTONIO MACHADO

Confirmando, en mi opinión, algunas de las reflexiones expuestas, la poesía de Antonio Machado parece desarrollarse y completarse, en su conjunto, en función de tres impulsos básicos que coinciden con las tres fases del discurso dialéctico: la afirmación, la negación y la síntesis. Si tomamos sus libros como punto de referencia, el proceso puede formularse así: afirmación del "yo" en *Soledades, Galerías y otros poemas*; afirmación de "lo otro" y de "los otros" (negación implícita del "yo") en *Campos de Castilla*; síntesis de las afirmaciones antitéticas por medio del "nosotros" que configuran *Nuevas canciones* y *De un cancionero apócrifo*.

Los dos eslabones que inician la cadena dialéctica son terminantes. *Soledades, galerías y otros poemas* constituyen un conjunto homogéneo en virtud del intimismo, de la investigación dentro de un "yo" que apenas muestra curiosidad por algo que no sea lo que él mismo contiene: recuerdos y sueños.[14] Cierto que, especialmente los recuerdos, se refieren a veces a realidades exteriores y verosímiles, son evocados con una técnica de pintor realista que devela objetos inconfundibles ("Las moscas",

[14] Aunque en esa colección están ya presentes los gérmenes que conducirán a la descomposición de la actitud inicial del poeta, el poema "Orillas del Duero", claro anticipo de *Campos de Castilla*, y las "Coplas elegíacas", en las que expone un amplio repertorio de sabiduría popular, es decir, ajena.

"El viajero", "Recuerdo infantil", "A un viejo y distinguido señor"...) reconocidos inmediatamente por el lector como entidades con valor propio (con independencia de la especial luz con la que el poeta los presenta). Pero esos "lienzos del recuerdo", como en más de una ocasión los llamó su autor, revelan que no es la realidad presente lo que le preocupa al primer Machado, sino la realidad inactual, no vivida o ya consumada, ausente en cualquier caso, no real en último extremo.

Con la misma determinación que en *Soledades*, Machado afirma en *Campos de Castilla* la actitud contraria. El poeta somete a un giro de noventa grados la orientación de su mirada, dirigida ahora al mundo exterior, a la realidad inmediata y actual que tiene ante sus ojos.[15]

Producido el cambio, Antonio Machado considera su primer libro en una distante perspectiva, casi como consecuencia inevitable de ciertas presiones ambientales ya superadas, según muestra el siguiente texto, que hace referencia al momento de la escritura de *Soledades*:

> La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o me-

[15] Estoy refiriéndome a la primera edición de *Campos de Castilla*. El desplazamiento hacia la objetividad se advierte más difusamente en su versión definitiva, completada en Baeza después de la muerte de su mujer, con una serie de poemas en los que necesariamente el paisaje castellano no está visto en su actualidad, sino presentado otra vez a través del tamiz de los recuerdos y los sueños. Pero eso no invalida la actitud dominante que el libro revela; una actitud que, pese a todos los recelos que el término despierta, podríamos llamar *realista* sin pecar en exceso de inexactos; realismo confirmado en alguno de los poemas escritos en Baeza, como "Otro viaje", "Poema de un día", "Los olivos", y "Del pasado efímero".

nos enérgicos —recordad al gran Whitman entonando su *mind cure*, el himno triunfal de su propia cenestesia—, sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar, cuando más, el humor de su propia raza. Yo amé con pasión o gusté con empacho esa nueva sofística...

La última palabra transcrita revela que Machado consideraba (en 1919) que todo aquello había sido un engaño o un error, del que, por otra parte, no se arrepiente, sino que asume sin ambigüedades, casi —después de haber empleado un término tan duro— con valentía. Pero aún aceptando que el subjetivismo haya sido una actitud impuesta por las circunstancias, o —recurriendo de nuevo a una ya citada expresión de Langbaum— *la insoslayable condición* para los poetas de una época, nunca podrá hablarse de "sofisma", de mentira o de error si nos referimos a *Soledades*. En primer lugar, por el alto valor que en sí mismos, considerados como un bloque independiente, tienen esos poemas; en segundo lugar, porque suponen un punto de partida, una referencia imprescindible que motiva y justifica los desarrollos posteriores de su poesía y les otorga un sentido peculiar. La originalidad de Machado —puesto que la originalidad sólo puede apreciarse en relación con la conducta de los demás— consiste en su evolución en contra de las corrientes dominantes; si, invirtiendo la dirección de su trayectoria, hubiese partido de la contemplación del mundo exterior para pasar después a la contemplación de su intimidad, en el dudoso supuesto de que tal itinerario hubiese estado a su alcance, lo que hay de personal en su obra quedaría muy disminuido.

Su evolución le habría llevado a coincidir, con retraso, con todos los grandes poetas de su tiempo. En cambio, la que efectivamente adoptó le lleva —y de qué modo y hasta qué punto— a diferenciarse de ellos, a distinguirse.

Lo que está por debajo de ese paso de una a otra actitud es, otra vez y con más relieve que otras causas, el temple dialéctico de Machado, su inconformismo con cualquier formulación que pueda ser interpretada como la versión de "la verdad absoluta"; inconformismo que le empuja a la negación de lo afirmado como único modo de evitar las versiones simplistas que se derivan de (o conforman) una concepción unilateral del universo. Ni una afirmación, fuese cual fuese su signo, ni la consiguiente negación que supusiese la categórica invalidación de aquélla, tendrían sentido. La eficacia de la una y de la otra consiste en el constante enfrentamiento de ambas: si una lograse prevalecer definitivamente, perdería su razón de ser. Así parece entenderlo, al fin, Antonio Machado, cuando, cinco años después de la publicación de *Campos de Castilla*, tras haberse detenido alternativamente en el momento de la afirmación y en el de la negación, escribe:

> Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece.

El problema lo es verdaderamente, no porque plantee el enfrentamiento de dos términos contradictorios, sino porque no puede resolverse como si se tratara de una opción. La solución no podía estar en una elección condenada por definición al fracaso, sino en una síntesis. "¿Qué hacer, entonces?", se pregunta el poeta. En principio, su respuesta es imprecisa, poco satisfactoria: "soñar nuestro sueño, vivir". Creo que Machado planteaba el problema en términos inadecuados, obsesionado por la cuestión del objeto a contemplar, y no se daba cuenta de que estaba resuelta de la mejor manera posible en su obra. Porque, en cierto modo, el poeta ya había conseguido la síntesis entre mundo exterior y mundo interior: en *Soledades,* mirando lo de afuera —tras reducirlo a sueño o a experiencia— dentro de sí mismo; y en *Campos de Castilla*, atribuyendo en ocasiones a la naturaleza sus propios sentimientos —aunque justo es señalar la moderación con que usa tal procedimiento— por medio de ese trasvase emotivo que los críticos románticos bautizaron con el nombre de "falacia patética". Así, la tierra es *humilde, triste, noble*; las encinas, *castas y buenas,* los campos *sueñan,* la soledad está *poblada de agria melancolía.*

En consecuencia, el equilibrio entre subjetividad y objetividad que Machado pretendía no podía mejorarse alterando el objeto de la mirada. Sólo lograría el poeta resolver el dilema al que se enfrentaba mediante la rectificación, llevada a cabo en sus últimos libros, no de la dirección de la mirada, sino del punto de vista. En 1928 Machado lo había entendido ya de ese modo, según se

desprende de estas palabras suyas, tomadas de una carta a Giménez Caballero: "esa nueva objetividad (...) que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica —ahora lo veo muy claro— sino en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías— que canten por sí mismos".

Así, en *Nuevas canciones* y *De un cancionero apócrifo*, Machado ya no contempla el mundo con su mirada, o al menos *no sólo* con su mirada: también lo ve con los ojos de *los otros*, esos "nuevos poetas que cantan por sí mismos". Si la mutación que *Campos de Castilla* representa respecto a *Soledades*, al menos en sus novedades más destacadas, puede reducirse a un cambio de género (de la lírica a la épica), la síntesis de las dos posiciones la encuentra Machado, como es lógico, en la esencia del drama: el poeta ya no es el personaje que canta o que cuenta, sino un autor de personajes. Su viejo y gaseoso "retablo de los sueños", levantado siempre, igual que en las antiguas representaciones teatrales, ante un desteñido telón de fondo —"los lienzos del recuerdo"— como decorado casi único, se materializa ahora, cobra una nueva apariencia de vida. En él, Juan de Mairena, Abel Martín y Antonio Machado exponen con voz propia su particular versión del mundo y de sí mismos, edifican una compleja lírica colectiva que supone *la negación de la negación* y el regreso —tal vez sería mejor decir el progreso— a un punto que se aproxima a la afirmación inicial: la recuperación de la "primera persona" aunque del plural, esta vez.

Abandonando el ideal romántico de la sinceridad, Machado acepta la farsa, asume el papel de histrión que en otro tiempo se esforzó en negar, y se coloca decididamente las máscaras que convertirán al poeta en personaje múltiple y ficticio. Pero no olvidemos que las suyas son máscaras que no enmascaran, en cuanto a que no implican falsificación alguna: como las de la tragedia griega, son máscaras que hacen más resonantes las palabras y caracterizan los aspectos complementarios de un discurso que deja de ser monólogo para convertirse en diálogo, otro rasgo dialéctico.

A esas voces hay que añadir todavía otra, plural en sí misma: la *voz del pueblo*, portadora del *sentido común*, que Machado incorpora a su lírica mediante la apropiación de temas y formas pertenecientes al folklore; es una manera de continuar la tradición romántica que, a partir de 1920, obedece en él al deseo de convertir su propia palabra en vehículo expresivo de experiencias ajenas. La "lengua hecha" y la sabiduría proverbial, las fórmulas estróficas propias de la canción y los mitos que la tradición ha perpetuado, filtran en el poema el sentir y el pensar colectivos, en lo que tienen de coincidente con sus propios sentimientos y pensamientos. Y esto no acontece por azar o por añadidura, como podía haber sido en el caso de sus primeras aproximaciones al folklore; ahora todo sucede de un modo deliberado, según se desprende de las precisiones del poeta acerca de los propósitos que presidieron la escritura de *Nuevas canciones*: "componer coplas que no pretenden imitar la manera popular —inimitable (...)—, sino coplas donde se contiene cuanto hay de común en mí con el al-

ma que canta y piensa en el pueblo". Y quiero destacar, porque me parece importante, que —según se deduce del citado texto— Machado no renuncia a expresarse a sí mismo; se limita a prescindir de lo que podría calificar de particulares o únicas a sus experiencias y vivencias, para trasmitir lo que hay en ellas de general y compartido. Su poesía, al expresar lo que hay de común en él con los otros, expresa también a los otros: Machado había encontrado, al fin, la objetividad que perseguía. ¡Qué lejos está Machado, en ese punto, de la lírica simbolista y de los principios que informaban la estética de Croce y el trabajo de la mayoría de los poetas de su tiempo!

Así, el desarrollo total de la obra poética de Machado puede reducirse al paso desde las "galerías del alma" hasta la "galería de las almas", trazando un itinerario dialéctico que queda aproximadamente definido por los siguientes puntos fijos:[16]

I *Afirmación del "yo"*; primera persona del singular (*Soledades, galerías, y otros poemas*):

> galerías del alma, retablo de los sueños,
> lienzos del recuerdo, tiempo interior, prehistoria personal.

II *Negación del "yo"*; tercera persona (*Campos de Castilla*):

[16] El siguiente esquema coincide de modo significativo —la coincidencia no fue deliberada— con las tres vertientes del canto temporal de Antonio Machado que José Olivio Jiménez señala en el libro *Cinco poetas del tiempo*, 2a. edición. Insula, Madrid, 1972, p. 18-19.

afirmación de la naturaleza y de los otros; tiempo exterior, Historia, auto-biografía.

III *Síntesis*; primera persona del plural (*Nuevas canciones, De un cancionero apócrifo*):

Antonio Machado, Juan de Mairena, Abel Martín; el folklore, la voz —tono, formas, temas, mitos— del pueblo; historias personales, Historia.

El empleo del "nosotros" en el último Machado no es, pues, una manera de hablar, una licencia poética; no se trata del plural mayestático —inconcebible en él—, ni siquiera del plural *de modestia*, tal y como otras veces lo había utilizado. En ese momento, la primera persona del plural es la expresión natural, justa y necesaria que mejor conviene a lo que nombra, denota con fidelidad al personaje efectivamente colectivo que oímos en los versos escritos a partir de *Nuevas canciones*.

Al discurrir dialéctico de Machado hay que atribuir el hecho de que su obra se revele, en su diversidad, como un conjunto de extraordinaria coherencia. Cada etapa de su evolución se enriquece por contacto con las que le anteceden y preceden; considerarlas estáticamente, aisladamente, es empobrecerlas, destruir un conjunto armonioso, imposible de desmontar sin lesionarlo. Sólo si la contemplamos dentro del proceso dinámico en el que se manifiesta, la poesía de Machado puede ser percibida en toda su complejidad. Es

verdad que el poeta rectifica en ciertos momentos sus actitudes básicas, pero no invalida las anteriores. También en ese comportamiento se diferencia de sus contemporáneos. Juan Ramón Jiménez habló de "borradores silvestres" para referirse a sus ¡doce o catorce *primeros* libros! Unamuno se pasó gran parte de su vida tratando de enterrar algunos de los muchos "ex-futuros" que fue abandonando en el curso de su ancha y larga carrera de escritor. De "arrepentidos tardíos" (o madrugadores) está llena la Generación del 98. Machado, por su peculiar manera afirmativa de negar, no tuvo necesidad de arrepentirse de nada. Sus títulos nunca fueron borradores. Su primer libro, el único *primer libro* que publicó, sigue siendo un libro fundamental mucho tiempo después de haber sido escrito.

Aparición y transformación de las "galerías del Alma" en el proceso creativo de Antonio Machado

Para comprobar los efectos del juego de afirmaciones y negaciones a que Machado somete sus temas centrales y —puesto que la negación nunca supone en él, a la larga, la anulación de lo negado— constantes, voy a dedicar especial atención a las "galerías del alma", imagen fundamental en la que se centran algunas de las preocupaciones que el poeta nunca abandonaría: la operación de transformar los recuerdos en sueños —y viceversa—. Al elegir ese tema no he tenido únicamente en cuenta su prolongado carácter de *leit-motiv*, sino, sobre todo, el hecho de su referencia a las actitudes intimistas e individualistas de las que Machado intentará desprenderse a partir de *Campos de Castilla*. Me parece que las "galerías del alma" son la mejor piedra de toque para mostrar cómo, aún tratándose de un asunto aparentemente tan alejado de sus últimas preocupaciones, la negación de Machado es siempre dialéctica, desemboca en una síntesis en la que lo negado aparece nuevamente afirmado de un modo diferente que deja en pie, al mismo tiempo, su negación. Veremos pues lo que significan las "galerías del alma" en la primera parte de su obra, comprobaremos su desvanecimiento en *Campos de Castilla* —lo cual no quiere decir que Machado renuncie al acto de recordar ni a la operación de soñar—, y advertiremos finalmente cómo, a partir de *Nuevas Canciones*, reaparecen las galerías con un sentido completamente distinto; reaparición que supone, en cierto modo, su invalidación.

El primer texto en el que voy a detenerme es el poema LXI, perteneciente a *Soledades, galerías y otros poemas*, que reproduzco a continuación:

GALERIAS
LXI
Introducción

I Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
5 que una verdad divina
temblando está de miedo
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.
El alma del poeta
10 se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.
15 En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo
el traje de una fiesta
20 apolillado y viejo,
allí el poeta sabe
el laborar eterno

mirar de las doradas
abejas de los sueños.
25 Poetas, con el alma
atenta al hondo cielo,
en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,
la nueva miel labramos
30 con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos,
y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de hierro.
35 El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.
Sentimos una ola
40 de sangre, en nuestro pecho,
que pasa... y sonreímos
y a laborar volvemos.

El poema se inicia con dos versos de valor primordialmente realista y enunciativo (aunque la adjetivación les dé un fuerte carácter literario): "Leyendo un claro día mis bien amados versos..." A partir de esa entrada tan directa, casi ninguna de las palabras importantes señala a lo que literalmente significa: *espejo, flor, sol, galerías, traje de fiesta, abejas, cielo, cruel batalla, huerto, miel, veste, arnés,* son nociones en sí mismas muy concretas, pero vaciadas de su habitual contenido por el especial

uso que de ellas hace el poeta, que las relaciona con otras realidades de manera semánticamente inadecuada: las galerías son *galerías del alma*, el espejo es un *espejo de sueños*, la flor es una *verdad divina*, etc. Para el lector está claro que esas palabras aluden a algo diferente, que queda así misteriosamente representado, iluminado por una luz turbia y mágica, como entrevisto en imprecisa lejanía. La fórmula expresiva intensifica de ese modo con especial eficacia lo que comunican los versos 9 a 14 del poema, que comienzan con una declaración o definición central, en torno a la cual todo el texto se mueve en aproximaciones que insinúan y refuerzan, sin llegar a formularlo nunca decididamente —"como una flor que quiere / echar su aroma al viento"—, lo que afirman (otra vez de manera excepcionalmente directa) los versos 9 y 10: "el alma del poeta se orienta hacia el misterio".

Antonio Machado se ha limitado a disponer en el poema una serie de símbolos que de una manera aproximada e incompleta ilustran, ensanchan y a la vez desdibujan tan descarnada, genérica y —por tópica— trivial afirmación. La coherencia de los símbolos se debe, más que a un soporte lógico ordenador[17], a su reiteración: y aquí hemos tropezado una vez más con una de las constantes estilísticas más caracterizadoras de la expresión de Machado. Esas nociones insinuadas por símbolos aparentemente deslavazados e incluso contradictorios, se presentan y re-

[17] Completamente desvanecido, si existe, por la vaguedad y el carácter parcial y mudable de las alusiones: la miel, por ejemplo, es labrada alternativamente por las abejas y por el propio poeta.

presentan, o encuentran réplica fiel en otros conceptos (afines a veces por simple metonimia). Consideremos las relaciones entre algunos de esos símbolos, los más destacados, que aparecen acumulados en los versos 29 a 34. La "nueva miel labrada con los dolores viejos" debe referirse al "laborar eterno de las doradas abejas de los sueños" (versos 22 a 24), al "tranquilo huerto" (verso 28) y quizá —¿por qué no?— a "la flor que quiere echar su aroma al viento" de los versos 7 y 8. La "veste blanca y pura" es réplica al "traje de una fiesta apolillado y viejo" (verso 19 y 20), y puede relacionarse también, por su carácter de ropaje angélico, con el "hondo cielo" del verso 26. El "fuerte arnés de hierro" parece un elemento insólito y perturbador, pero corresponde con rigor a la "cruel batalla" que aparece en el verso 27. Todos esos símbolos, expuestos como cosas que los poetas trabajan ("labran", "hacen" y "bruñen") en su alma resuenan otra vez, unificados, en las palabras finales del poema: "...y a laborar volvemos".

Consecuente con su comportamiento dialéctico, Antonio Machado contrasta en este texto dos sustancias: una entidad primera, el *alma,* y su consecuencia, los *versos,* que se oponen en dos planos enfrentados como un objeto y su imagen reflejada en un espejo. La oposición se resuelve en identidad, ya que los dos términos contrastados contienen lo mismo —sueños— y se comportan del mismo modo, puesto que el alma, igual que los versos-espejo, recoge lo que está fuera de ella, *lejos* (verso 12). También están implícitamente contrastados en el poema los sueños y la vida, aunque ambos puedan considerarse, una vez más, como idénticos en algún sentido, puesto que

los sueños actualizan en el alma lo que está lejos, los recuerdos, lo pasado, lo *vivido*.

Así, el poeta se presenta a sí mismo tal como la noche lo ve en el poema XXXVII: "vagando en un borroso laberinto de espejos". Pero en la "Introducción" a *Galerías* no se apunta a los efectos disolventes de la entidad real del hombre que escribe, sino que, por el contrario, se insinúa la posibilidad de que los espejos y las imágenes revelen una verdad divina, sean capaces de clarificar el misterio hacia el que se orientan las almas líricas. Los símbolos definen el trabajo del poeta como una operación de alquimia que subvierte profundamente todas las substancias: la vida se convierte en recuerdos, los recuerdos en sueños, los sueños en versos, y los versos están a punto de alumbrar "una verdad divina". El poeta no dice que esta última metamorfosis se haya conseguido; lo único que afirma es que en los versos, espejo de los sueños, hay una verdad que quiere revelarse. Su confianza en obtener esta destilación final a partir de los versos, último subproducto logrado en "los crisoles del alma", se desprende de la alegría esperanzada con que el poeta-alquimista reanuda su tarea: "... y sonreímos, y a laborar volvemos".

Pero no siempre es así en *Galerías*; a veces, anticipando su actitud final, Antonio Machado duda de la eficacia de su método. Un sentimiento pesimista parece dictar la larga interrogación sin respuesta que llena el poema LXXVIII, que termina planteando una inquietante posibilidad: "¿Los yunques y crisoles de tu alma/trabajan para el polvo y para el viento?". Sin embargo, en el poema comentado vemos a un Machado que se dispone a recorrer las galerías del alma

con la ilusión de encontrar en ellas algo lejano y verdadero. El título del poema —"Introducción"— le da a su contenido el valor de una declaración programática previa. Parece claro que, cuando escribía *Galerías*, Machado se sentía inclinado a creer que la poesía es un medio para darle a la vida un último sentido de carácter vagamente religioso —la verdad posiblemente revelada está calificada de "divina"—, únicamente alcanzada en los más hondos estratos de su espíritu; también dijo lo mismo en prosa. Pero en su exploración por las galerías del alma va a encontrar cosas muy vagas, muy inconcretas, indefinibles o inefables acaso porque no existen. Y eso es lo que motiva su paso de la duda esperanzada a la duda pesimista.

En la primera edición de *Campos de Castilla* se advierte el más radical cambio en la dirección de la mirada del poeta: de su propio corazón hacia lo otro y los otros. Machado logró encontrar la puerta de salida del confuso laberinto interior por el que se movía. Pero hay un dato que permite adivinar su intención de regresar a los recodos de su espíritu: el poeta se dedica a acumular lo contemplado en las profundidades del alma: "Oh sí, conmigo vais, campos de Soria...". "¡Conmigo vais, mi corazón os lleva!", dice varias veces en el poema CXIII. Las galerías del alma se han convertido en almacenes. Y a ellos irá el poeta a buscar las realidades que ama, cuando esas realidades se desvanezcan para él.

Alejado definitivamente de Soria, y muerta Leonor, Machado reanuda la operación de soñar mediante la reconstrucción de los recuerdos. Recordemos el poema CXXI:

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

En esta ocasión es evidente que el deambular de Machado por un mundo no actual discurre fuera de los borrosos límites de las viejas galerías. Su corazón está vagando en sueños, sí, pero "allá en las tierras altas por donde traza el Duero su curva de ballesta en torno a Soria". Ese *allá* directa, casi precipitadamente definido, es un espacio abierto y extenso, reconocible en sus certeras precisiones geográficas, poblado por seres con rostro propio: Leonor y Antonio, que se comportan con gestos y palabras naturales y cotidianos: "¿No ves, Leonor, los álamos...?" "Mira el Moncayo". "Paseemos".

En las tortuosas galerías no había sitio para tan vasta realidad material; las "galerías del alma" estaban, más que habitadas, decoradas por turbios lienzos, por re-

tablos, y figurillas, y juguetes melancólicos: eso es lo único que cabía en sus estrechos, aunque hondos límites. La ensoñación, que acabará ocupando un espacio importante en la segunda y definitiva edición de *Campos de Castilla*, no parte como antes del intento de recuperar lo olvidado y misterioso, sino de un recto ejercicio memorístico, del recuerdo de algo inolvidable que fue real en algún momento próximo —Leonor— o lo es todavía en otro lugar —el paisaje de Soria—. En *Soledades, Galerías y otros poemas* el ensueño reflejaba deseos indefinibles, sueños; en *Campos de Castilla* recoge memorias de realidades concretas y cercanas. Pero hay otra diferencia más importante, que destaca mejor los efectos del desplazamiento dialéctico del tema de los sueños. Al contrario de lo que sucedía en *Soledades*, el poeta no se queda en *Campos de Castilla* perdido en el escenario de la ensoñación, sino que regresa a su sitio, vuelve al mundo para contrastar el divagar ilusorio con la realidad actual, negadora implacable de los sueños. Sin transición, sin explicación, tras su recorrido ideal con Leonor por las tierras altas de Soria, el poeta se sitúa en el lugar donde *en verdad* está:

Por estos campos de la tierra mía
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

Así es la realidad, honestamente reconocida. Es evidente que Antonio Machado ya no piensa a esas alturas

que todo en la vida es sueño, ni afirma que la operación de soñar pueda conducir a la revelación de una verdad profunda, ni vive tampoco únicamente de cara al pasado. No hay esperanza durable en el ensueño: sólo consuelo muy fugaz que deja paso a la constatación dolorosa de una amarga verdad insoslayable. En la segunda edición de *Campos de Castilla* la esperanza volverá a insinuarse en una actividad afín al ensueño: el acto onírico, los sueños del dormir, que el poeta comienza a considerar con más atención que en sus libros anteriores.

Así, pues, la operación de soñar, desarrollada en la memorización de grandes escenarios abiertos y reales o confinada en las fronteras del sueño fisiológico, supone en *Campos de Castilla* una manera de negar las "galerías del alma", ya desvanecidas o clausuradas por inservibles.

En cambio *Nuevas canciones*, por su carácter de síntesis de las dos actitudes contrarias, representa *la negación de la negación* de las galerías, o —dicho más claramente— su reafirmación. Naturalmente, las galerías no serán en la síntesis lo que fueron en la primera afirmación: el poeta vuelve a ellas para recorrerlas nostálgicamente y constatar, al concluir tan melancólico paseo, su inutilidad.

Este regreso al escenario de sus primeros sueños corrobora la coherencia del desarrollo de la obra de Antonio Machado; a la parte del libro *Soledades, Galerías y otros poemas* titulada *Galerías*, corresponde en *Nuevas canciones* una serie poemática más breve —pero no menos

intensa y bella— amparada de modo significativo en el ya conocido rótulo. Creo que tiene interés comparar la "Introducción a las Galerías" de 1907 con ese extenso poema (CLVI), que reproduzco a continuación:

Galerías

I

En el azul la banda
de unos pájaros negros
que chillan, aletean y se posan
en el álamo yerto.
...En el desnudo álamo,
las graves chovas quietas y en silencio,
cual negras, frías notas
escritas en la pauta de febrero.

II

El monte azul, el río, las erectas
varas cobrizas de los finos álamos,
y el blanco del almendro en la colina,
¡oh nieve en flor y mariposa en árbol!
Con el aroma del habar, el viento
corre en la alegre soledad del campo.

III

Una centella blanca
en la nube de plomo culebrea.

¡Los asombrados ojos
del niño, y juntas cejas
—está el salón oscuro— de la madre!...
¡Oh cerrado balcón a la tormenta!
El viento aborrascado y el granizo
en el limpio cristal repiquetean.

IV

El iris y el balcón.
Las siete cuerdas
de la lira del sol vibran en sueños.
Un tímpano infantil da siete golpes
—agua y cristal—.
Acacias con jilgueros.
Cigüeñas en las torres.
En la plaza,
lavó la lluvia el mirto polvoriento.
En el amplio rectángulo ¿quién puso
ese grupo de vírgenes risueño,
y arriba ¡hosanna! entre la rota nube,
la palma de oro y el azul sereno?

V

Entre montes de almagre y peñas grises
el tren devora su rail de acero.
La hilera de brillantes ventanillas
lleva un doble perfil de camafeo,
tras el cristal de plata, repetido...
¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?

VI

¿Quién puso entre las rocas de ceniza,
para la miel del sueño,
esas retamas de oro
y esas azules flores de romero?
La sierra de violeta
y, en el poniente, el azafrán del cielo,
¿quién ha pintado? ¡El abejar, la ermita,
el tajo sobre el río, el sempiterno
rodar del agua entre las hondas peñas,
y el rubio verde entre los campos nuevos,
y todo, hasta la tierra blanca y rosa
al pie de los almendros!

VII

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alalo.

Al contrario de lo que ocurría con las primitivas *Galerías,* éstas no llevan ninguna introducción. Asimismo, el lenguaje simbólico —que no falta— ha dejado un amplio espacio a otro primordialmente denotativo. El poema presenta un paisaje dinamizado, transformado

por la acción de una tempestad; se trata de una especie de resumen argumental de la *Séptima sinfonía* de Beethoven: del sol a los relámpagos; de los relámpagos al iris, y otra vez al sol. Los verbos, en presente de indicativo, le dan a la descripción una apariencia de actualidad, de inmediatez. Pero no nos confundamos: ese paisaje tan nítidamente configurado por unas pinceladas precisas y sucesivas que lo van ampliando y modificando, se abre en el interior del alma del poeta, a quien le basta ahora una sola palabra mágica colocada antes del texto —"galerías"— para revelar el alcance de su intuición. Tras esa orientación, los "asombrados ojos del niño" que contempla la tormenta cobran un sentido muy preciso, confirman que se trata de un recuerdo: no se describe lo que el poeta adulto está mirando, sino lo que el niño vio. Otra vez, el alma recoge "lo que está lejos". Es de notar que ahora, en esas galerías del alma reconvertidas en un momento dado en almacenes, Antonio Machado encuentra todos los viejos materiales que nutrieron su ya largo divagar lírico: álamos, montes azules, aromas, centellas, iris, balcones, plazas, vírgenes risueñas... El contenido de las galerías se ha enriquecido considerablemente con el paso del tiempo, aunque, lo mismo que ayer, todo esté dispuesto "para la miel del sueño".

Y efectivamente, el ensueño se produce y se refleja en su "profundo espejo": los versos. Pero ¿sigue habiendo "una verdad divina" en ellos? Veremos que no, aunque, en principio, todavía "el alma del poeta se orienta hacia el misterio", según se deduce de los urgentes interrogantes planteados en los fragmentos IV, V y VI del poema, in-

terrogantes que, si obtuvieran respuesta, desvelarían el sentido de todo lo que en el alma se evoca o conserva. "¿Quién puso ese grupo de vírgenes...?" —se pregunta Machado—. "¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?". "La sierra de violeta ¿quién ha pintado"? ¿Quién lo dispuso, en resumen, todo "para la miel del sueño"? Las preguntas quedan sin respuesta; lo único que el poeta afirma, al final del fragmento VI, no es el sentido, sino la presencia de las cosas recordadas, enumeradas simplemente entre signos admirativos que confirman su exaltación ante el mundo soñado o evocado; "¡El abejar, la ermita, el tajo sobre el río...!" Tenemos la impresión de que ese amplio repertorio de realidades desvanecidas se conserva allí, vibrante, vivo, pese a que no sepamos por qué ni para qué. Aunque no se conservará durante mucho tiempo.

El fragmento VII que cierra el extenso poema parece negar el sentido que antes atribuía Machado a su deambular por los pasillos de su espíritu. Los versos son ambiguos, pero no es difícil, si nos atenemos a alguna palabra clave, ver en ellos una réplica negativa a la esperanza que en otro tiempo albergaba el poeta al adentrarse en las galerías del alma, desprovistas ahora de su carácter de recinto mágico para quedar reducidas a la mínima dimensión de un juguete mecánico, divertido e inútil: un "estereoscopio vano" que no contiene ninguna "verdad divina", que en vez de revelar misterios, ciega. Porque lo recordado en el ensueño —o lo soñado en el recuerdo— no es vida, sino residuo seco de la vida: "cenizas del fuego heraclitano". Tras la contemplación del pasado, la incomunicación entre el

poeta y el mundo es absoluta, aunque pasajera: "el mundo es, un momento, transparente, vacío, ciego, alalo". Es decir, el mundo es algo —"transparente, vacío"— que el poeta no ve y que a su vez —"ciego, alalo"— ignora al poeta. Quiero recordar aquí que el término "alalo", erróneamente convertido en "alado" en casi todas las ediciones de Machado, es, según las oportunas precisiones de J. M. Valverde, un helenismo más o menos inventado por el poeta que significa "que no habla".

En resumen, la mutación coherente y dialéctica de la obra de Antonio Machado supone la consecuente transformación de todos los materiales que en su fluir arrastra. El centro de uno de los núcleos obsesivos que con más frecuencia muestra ese discurrir lírico, las *galerías del alma*, que implican la operación de soñar, la actualización del pasado y el acto de la escritura poética, es presentado primero como sustancia mítica, negado —o borrado— después, y reafirmado, aunque ya sin su carácter mítico —es decir, con su esencia radicalmente alterada— en la síntesis final.

Y cuando hablo de *mito*, quiero dar a la palabra el alcance que, en muchos aspectos, le otorga Mircea Eliade. Porque en las galerías del alma, el poeta "deja de existir en el mundo cotidiano y penetra en un transfigurado, amaneciente mundo impregnado con la presencia de lo sobrenatural". Allí conoce "las historias primordiales que lo constituyen existencialmente", le es posible "saber no sólo cómo las cosas llegan a cobrar existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando se han desvanecido". Las *galerías* del primer

Machado contienen una "revelación primordial", "le dan valor y significado a la vida", implican "una experiencia genuinamente religiosa" —recuérdese que la verdad que *tiembla* en sus versos es una verdad *divina*—. Todas las frases entrecomilladas, tan definidoras del primer Machado, las he traducido literalmente de la versión inglesa del libro de Eliade *Mito y realidad* (Cap. I, "The structure of Myth"), y son, según su autor, algunos de los rasgos fundamentales y configuradores del mito. En consecuencia, no parece inoportuno afirmar que el joven Machado vive las galerías del alma como un espacio mágico de carácter mítico.

En cambio, en *Campos de Castilla* los acontecimientos esenciales que el poeta evoca ya no están situados *ab origine*; son, por el contrario, recuerdos de una vida inmediata, sucesos históricos y personales que no generan mitos, sino nostalgia. "Sólo a través del conocimiento de la Historia" —dice Eliade— "el mito puede ser superado". Y ese conocimiento, que opera en Machado cuando se detiene en la segunda etapa de su itinerario dialéctico, es la causa de su primera negación.

Machado acaba negando las míticas galerías, las borra —la palabra "galerías" sólo aparece, en *Campos de Castilla*, en el poema dedicado a Xavier de Valcarce— para sustituirlas por el escenario que sostuvo y los datos que nutrieron su biografía adulta (todo memorizado o reinventado con ayuda de la memoria). Ya no se trata, en esta etapa (y vuelvo a emplear palabras de Eliade) "de un *regressus* por medios rituales (propios del mito), sino de un volver conseguido por el esfuerzo (desmitificador) del

pensamiento". La función que antes cumplían las galerías como núcleo aglutinante de la operación de soñar, del acto de la escritura y de la actualización de un vago pasado virginal, queda encomendada ahora a la memoria, concebida como ejercicio mental y voluntario dirigido a la reconstrucción de un tiempo perdido, sí, pero rigurosamente histórico y biográfico, y de un espacio para él lejano, pero geográficamente preciso y real.

Tras la afirmación y la negación, Machado presentará la síntesis de las dos actitudes en *Nuevas canciones*. El transcurso del tiempo ha empujado hacia atrás, acercándola a los oscuros orígenes primeros, la materia concreta de la biografía reconstruida y tratada como tal en *Campos de Castilla*. Los sucesos biográficos, en la lejanía, son vistos ya envueltos en la luz imprecisa que irradian las cosas que empiezan a olvidarse. (Y tengamos presente, a la hora de considerar esta propuesta, las frecuentes e ingeniosas observaciones de Machado acerca del papel fundamental que incluso en el amor desempeña el olvido). En *Nuevas canciones*, además, el poeta es otro o está a punto de ser otros (Mairena, Martín, Machado-pueblo) para los cuales la cronología y la biografía de Antonio Machado Ruiz son algo todavía más distante, anterior o posterior (depende de que nos fijemos en la fecha real en que surgen sus versos o en el periodo histórico que su creador les atribuye) a su existencia. De ese modo, lo que fue historia se aproxima nuevamente al mito, sólo cobra entidad en los profundos estratos del espíritu.

Esa mutación, ese acercamiento de la historia al mito, está inequívocamente expresada en el poema CLVIII:

"Se abrió la puerta que tiene / goznes en mi corazón / y otra vez *la galería / de mi historia* apareció". Lo que era historia próxima en *Campos de Castilla* pierde actualidad a la altura de *Nuevas canciones*, ha sufrido un proceso de desvanecimiento y únicamente puede encontrarse, una vez más, en las galerías del alma.

Machado vuelve así a afirmar lo que ha negado, pero esta afirmación no coincidirá nunca con la primera, a la que en cierto modo sigue negando. Si antes consiguió superar el mito a través del conocimiento de la historia, ahora una nueva forma de sabiduría le impedirá recaer plenamente en él. La meditación, el conocimiento reflexivo de la vida le llevan al escepticismo. Esa realidad anterior y desvanecida que el poeta —convertido ya en personaje, en histrión— evoca, aunque retrotraída *ad origine*, no es capaz de revelar verdad alguna, divina o humana. Lo que fue afirmado primero como mito y negado después como tal, aparece replanteado después como enigma. La realidad evocada, por estar situada fuera del mundo cotidiano e histórico del poeta (quien —insisto— a partir de *Nuevas canciones* es ya otro), podría ser considerada como sustancia mítica; pero al no servir para darle significado y valor a la vida, es inútil; no es mito.

Al detenerse en el tema de las galerías, los sueños y los recuerdos en los distintos libros de Antonio Machado no he pretendido llegar al fondo del asunto, ni —mucho menos— agotarlo; tengo la sospecha de que queda bastante por decir acerca de tan evanescente cuestión, tratada en general de modo parcial y mimético por la crítica, que se obstina —con las naturales y luminosas excepciones, que no

faltan, por fortuna— en aislarla dentro del primer libro del poeta. Lo único que he intentado es ilustrar, otra vez, la admirable coherencia de un proceso creativo eminentemente dialéctico, y someter a una especie de prueba elemental mi propuesta comprobando cómo, a través del juego sucesivo de la afirmación, la negación y la síntesis, la ensoñación machadiana —expresada a veces por medio de símbolos imprecisos, a veces por nociones de valor muy concreto— acaba aproximándose a y alejándose de la irrealidad y la realidad, el mito y la historia.

INDICE

I. Antonio Machado y la tradición romántica.. 9
Antonio Machado y el simbolismo..... 17
El romanticismo, tercera dimensión de Antonio Machado..... 23
Antonio Machado y la teoría romántica..... 27
Rasgos románticos en la teoría de Antonio Machado.....31
Antonio Machado, ¿poeta romántico?..... 35

II. Antonio Machado y el discurso dialéctico... 39
Identidad de contrarios..... 41
Imágenes-síntesis..... 47
Reiteración y devenir de las imágenes..... 51
Mutación de los símbolos..... 55
Destrucción del símbolo, reconstrucción de la palabra..... 59
Denotar, simbolizar, connotar..... 61
Connotación y símbolo disémico..... 67
Originalidad de Antonio Machado..... 71
Prosificación de un poema..... 75

III. El viajero: retrato del artista como viejo fotógrafo..... 81
Lenguaje denotativo y expresión de lo inefable..... 87
El viajero: un serio retrato..... 89
Efectos de la simetría..... 93
Oposiciones e identidades..... 95

Proceso del lector que deviene lectura..... 97
De lo vivo a lo pintado..... 101

IV. Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado... 105
Aparición y transformación de las "galerías del alma" en el proceso creativo de Antonio Machado..... 115

Este libro se Termino de
Imprimir en los Talleres-
Impresos Olea, S. A. el—
día 25 de Abril de 1982.
La edición Consta de
2,000