Claudio Rodríguez
El elemento descriptivo en la poesía de Antonio Machado

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

CATEDRA RAMIRO DE MAEZTU

LA POESÍA MODERNA DE LENGUA ESPAÑOLA

Invitación a la conferencia de

DON CLAUDIO RODRIGUEZ

sobre

"EL ELEMENTO DESCRIPTIVO EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO"

A las siete de la tarde, el miércoles 31 de enero, en el Salón de Actos del Instituto de Cultura Hispánica, Avda. de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria).

MADRID, 1968

Tarjeta de invitación a la conferencia de Claudio Rodrguez. Documento cedido por la Fundación Jorge Guillén

Me parece casi una osadía y un verdadero atrevimiento tratar sobre la poesía de Antonio Machado, después de cientos de estudios y artículos escritos sobre ella. Me he fijado en el aspecto descriptivo porque considero que en la descripción reside la base de la creación poética, si pensamos que la poesía nace de una participación que se establece entre las cosas y la experiencia poética de ellas a través del lenguaje. Así, la poesía, en el fondo, es una narración, algo que se cuenta, en el más amplio sentido de esta acepción. Y no solo eso, sino que narrar, contar, es un modo de conocer, aún más en el caso de un poeta como Antonio Machado, en cuya obra el relieve descriptivo es esencial. Hay que tener en cuenta, además, que en el poeta auténtico, el contemplar o, mejor dicho, el ver –y Machado poseía en sumo grado lo que Goethe llama «la disciplina del ojo»–, lleva consigo el crear. Su contemplación es configuradora, creadora.

Considero oportuno hacer algunas consideraciones previas. Se ha dicho con evidente vaguedad que Antonio Machado es un poeta de pensamiento. Pero, hablando de poesía, la eficacia del pensamiento reside, por decirlo así, en su presentación concreta. En efecto, en sus mejores poemas, el pensamiento de Machado está actuando, está descrito, inscrito en las cosas.

Una segunda advertencia: cuando me refiero al «elemento descriptivo», que da título a este comentario, no hay que entender estas palabras en el sentido de «Antonio Machado paisajista». Nada más lejos de este adjetivo, en su significación corriente, que los poemas de nuestro autor. Es cierto que, a lo largo de su obra, abundan las descripciones de paisajes, por otra parte de rica variedad, por ejemplo los grandes lienzos de las tierras de Soria y de Andalucía, junto con preciosas miniaturas de plazoletas o jardincillos, paisajes contemplados andando, lo que comentaremos enseguida, o desde su «vagón de tercera»; pero, como veremos, tales descripciones están modificadas profundamente por otros trazos y otras perspectivas. El mismo Machado, por boca de Juan de Mairena nos dice estas palabras fundamentales:

> Nuestro amor al campo –y nuestro poeta nos confiesa reiteradamente a lo largo de su obra el simple amor a la naturaleza (y es curioso porque Antonio Machado escribe «naturaleza» casi siempre con letras mayúsculas, y solo al final de su obra en prosa usa la minúscula)– supera infinitamente al del arte. Nuestro amor al campo –continúa– es una mera afición al paisaje, a la naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino, y si me apuráis, menos natural, que un paisajista. El campo, para el arte moderno, es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano y del terror creciente a las aglomeraciones humanas. Es la calma, la poca prisa del campo –subrayo estas palabras porque recuerdan ustedes uno de los poemas más conocidos de Antonio Machado, cuando habla de estas gentes, esas buenas gentes que "no conocen la prisa/ ni aun en los días de fiesta"– donde domina el elemento planetario de gran enseñanza para el poeta. Además –sigue diciendo– el campo le obliga a sentir las distancias, no a medirlas, y a buscarles una expresión temporal.

Y da como ejemplo dos versos muy curiosos de Góngora –que está en las antípodas de Machado–, que parecen escritos por el propio Machado: "El día dormido / de cerro en cerro y sombra en sombra yace."

«Sentir las distancias y buscarles una expresión temporal», he aquí las dos palabras clave: «distancia» (espacio) y «tiempo». No voy a insistir, porque ya se

ha hablado demasiado, más de lo imprescindible, en la radical importancia que el tiempo tiene en la obra machadiana, pero hay que pensar enseguida en que, como decía antes, la poesía es algo que se describe, que se cuenta, se cuenta en un tiempo: en el tiempo biográfico y también en el tiempo histórico, en el espacio histórico. Es una «historia animada», como le gustaba decir a Machado.

Dejemos las ideas –y frecuentemente en los autores existe una evidente contradicción entre sus teorías o su ideología y su práctica, y en el caso de Machado, a mi juicio, esta contradicción está bastante clara: una cosa es la ideología poética de Machado y otra, que contradice la ideología, es su obra poética–, y vayamos a la obra, vayamos a los poemas.

Es su primer libro, como todos ustedes saben, *Soledades*, que se edita en 1903, y que luego, muy refundido y con el título de *Soledades, galerías y otros poemas* –libro al que principalmente me voy a referir en este comentario– se publica más tarde, en 1907. Ahora bien, en realidad existen dos ediciones diferentes de *Soledades*. Existe una edición de 1904, que señala uno de los grandes conocedores de la poesía de Machado, el inglés Geoffrey Ribbans, y que apareció –lo digo como curiosidad– con cubierta diferente en 1904 y a mitad de precio que la primera; la primera edición valía dos pesetas –cuando no estaba devaluada, desde luego– y la segunda edición valía una peseta, prueba evidente de que no se vendió en absoluto la primera edición, como suele ocurrir con los poetas.

En los primeros poemas, poemas muy poco conocidos anteriores a 1903, que es la verdadera prehistoria de la obra de Machado, encontramos que lo preponderante es una plasticidad, por así decirlo, una descripción cromática externa, de una clara filiación modernista y hasta romántica. No olvidemos que Antonio Machado era un gran admirador de Espronceda y, sobre todo, de *El Estudiante de Salamanca*. Estos poemas son poemas en los cuales no se puede reconocer en absoluto lo que iba a ser de este poeta (lo mismo sucede en otros poetas importantes, por ejemplo en T.S. Eliot, cuyos primeros poemas no dan la medida de lo que iba ser su poesía posterior). En el caso de Machado, que es un poeta muy complejo, yo sospecho que haya una evidente unidad en su obra, más que, naturalmente, la unidad de la persona.

Estos primeros poemas, de los cuales les voy a poner algún ejemplo, no se van a parecer en nada al desarrollo posterior de su obra. Esta manera descriptiva, a la cual estoy aludiendo ahora, va a aparecer, sin embargo, algunas veces a ráfagas, incluso en algunos poemas de libros posteriores, por ejemplo en *Campos de Castilla*. Veamos algún fragmento que a mí me recuerda al peor Villaespesa.

¡Alma del moro, que la tierra verde,
florida, a sangre y hierro conquistó!
¡Alegre son de lililí moruno;

«Lililí moruno»: Machado algunas veces, y son defectos humanos, tiene bastante mal gusto en escoger sus expresiones y sus metáforas. Piensen ustedes en versos, ya al final de su obra, cuando dice «el plomizo balón de la tormenta» o, por ejemplo, cuando dice «el sol es un globo dorado».[1]

¡Alegre son de lililí moruno;
verde turbante, alfanje brillador!
¡Senda de limoneros y palmeras!
¡Soberanas lujurias bajo el sol!

O, por ejemplo, el poema número XLV de *Soledades, galerías y otros poemas*, poema que Machado escribió en abril de 1901 y que publicó en la revista *Electra*.

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
tórrido sueño en la hora de arrebol;
el río luminoso el aire surca;
esplende la montaña
la tarde es polvo y sol.
El sibilante caracol del viento
ronco dormita en el remoto alcor;
emerge el sueño ingrave en la palmera,
luego se enciende en el naranjo en flor.
La estúpida cigüeña
su garabato escribe en el sopor
del molino parado; el toro abate
sobre la hierba la testuz feroz.
La verde, quieta espuma del ramaje
efunde sobre el blanco paredón

El poema número XVII, titulado «Horizonte» es otro ejemplo de neta influencia rubeniana, que existe, evidentemente, en esta fase de la producción de Machado.

1 N. del E.: El verso de A. Machado que Claudio Rodríguez altera al citar de memoria es «El sol es un globo de fuego».

O no digamos, por ejemplo, el poema extenso, quizás el más extenso de *Soledades, galerías y otros poemas*, que se titula «Fantasía de una noche de abril», en el que hay versos como los siguientes.

> Dijéraislo, y pronto mi amor os diría
> el son de mi guzla y la algarabía
> más dulce que oyera ventana moruna.
> Mi guzla os dijera la noche de luna,
> la noche de cándida luna de abril.

Recordemos que abril es el mes preferido en esta fase de la producción machadiana.

> Los gayos, lascivos decires mejores,
> los árabes albos nocturnos soñares,
> las coplas mundanas, los salmos talares
> poned en mis labios;
> yo soy una sombra también del amor.

Este timbre descriptivo, dentro de una tradición que Machado iba enseguida a abandonar, contrasta de forma evidente con el tipo de descripción o de acceso hacia las cosas, por decirlo con más claridad, que va a alcanzar su cenit en *Campos de Castilla*, publicado en 1912 –aunque después hay también otra refundición–, y cuyo primer ejemplo, a mi juicio, lo hallamos en el poema escrito en 1907 que se titula «A orillas del Duero».

Pero sigamos comentando este texto: *Soledades*. Como se sabe, y como he dicho ya, el tema central es el tiempo, y no solo en la temática de los poemas, sino también la selección lingüística nos revela el propósito de Machado –propósito a mi juicio muy evidente, muy concreto– de marcar con precisión el transcurso del tiempo. Es muy abundante el vocabulario cronológico. Pensemos, por ejemplo, las veces que aparece la palabra «tarde». A mí no me gusta hacer estadísticas, aunque aquí tendré que hacerlas un poco más adelante, pero creo recordar, si mi memoria no falla, que en la primera edición de *Soledades* aparece cerca de veinte veces la palabra «tarde». «Tarde», «primavera», las horas del día, la monotonía del tiempo, el reloj...

Hay que tener en cuenta que estos relojes que aparecen en la obra de Machado son relojes de una presencia verdaderamente tremenda. Son relojes reales. Digo esto en comparación –lo digo como anécdota– con los relojes que utilizan otros poe-

tas o la descripción de los relojes que utilizan otros poetas posteriores, por ejemplo Guillén, Lorca o Salinas, donde el reloj aparece siempre como un elemento de tipo simbólico. Piensen ustedes cuando Jorge Guillén dice «Todo perfecto. Las doce en el reloj», naturalmente ese reloj no tiene una existencia real; es, simplemente la armonía, la perfección, la plenitud de la naturaleza, pero el reloj no existe. Del mismo modo cuando Salinas dice «¡Qué cruz en tu muñeca del tiempo contra el tiempo!», o sea «¡Qué cruz en tu muñeca», dice en un poema amoroso, del tiempo cronológico, el tiempo de mi reloj, con el tiempo verdadero, con el tiempo de la sangre. El reloj se transforma en algo simbólico. Lo mismo sucede, por ejemplo, con el célebre reloj de las «cinco de la tarde» del poema de Lorca. En efecto, al principio del poema, son las cinco de la tarde cuando comienzan las corridas, pero, al final, ese reloj se convierte en todos los relojes del mundo: «eran las cinco en todos los relojes». Ese reloj se convierte en una especie de enorme símbolo. Sin embargo, el «tic-tac» del reloj de Machado siempre está presente. Parece que estamos viendo uno de esos viejos relojes burgueses que todavía siguen existiendo en nuestras casas.

Todo este vocabulario cronológico invade totalmente este primer libro, pero creo interesante subrayar que dicha temporalidad –tiempo vital, tiempo de las cosas– afecta de modo decisivo a la contextura misma de los poemas machadianos. Se trata de poemas de caminante, de «peregrino»–palabra que él siempre va a utilizar, incluso en los últimos poemas suyos–, combinando en esta palabra la alusión religiosa, que siempre existirá en toda la terminología de Machado, con el hecho físico del paso. Son, por tanto, *poemas andados.* Recuerdo que hace unos años, comentando la poesía de entonces, se hablaba de «poemas hablados». Pues bien, los poemas de Machado son *poemas andados* a lo largo de nuestra geografía. Al ritmo del andar, y no lo digo como una broma –pues parece una exageración–, se debe el *tempo* lento, la lentitud evidente que existe y que es una característica fundamental de la poesía machadiana.

A este ritmo físico del paso, a este ritmo físico del caminante, se une otro elemento, menos perceptible a primera vista, que es el elemento de la aventura del que camina. Recuerdan ustedes que siempre Machado, reiterativamente, nos dice que «se hace el camino al andar»; no existen caminos, «se hace camino al andar». Luego el caminar es una aventura. Ya en el poema que él publica como segundo en *Soledades, galerías y otros poemas*, libro en el cual me voy a centrar, desde luego, leemos: «En todas partes he visto gentes que danzan o juegan». El juego, que está muy en contacto con la aventura, es otro de los temas de Machado y, desde luego, de su maestro Unamuno (el juego puede ser fuego, es el azar):

gentes que danzan o juegan,
cuando pueden, y laboran
sus cuatro palmos de tierra.

Digo esto del juego, que sería un tema muy interesante para tratar en la poesía machadiana, porque ustedes recordarán que en *Soledades* hay algunos poemas cuya temática es simplemente el contemplar los niños jugando en los parques, y este juego entra de lleno, desde luego, en la ideología machadiana de la vida y también en su poesía. Voy a seguir leyendo.

Y en todas partes he visto
gentes que danzan o juegan,
cuando pueden, y laboran
sus cuatro palmos de tierra.
Nunca, si llegan a un sitio,
preguntan a dónde llegan.

Son aventureros vagabundos. En el fondo, Machado tiene mucho de vagabundo, y le gusta. Fíjense ustedes que él aparece muchas veces en sus poemas no solo como caminante, sino como un caminante estrafalario, «triste, cansado, pensativo y viejo», malvestido, «solo, como un fantasma». Esta tendencia machadiana es muy característica: destartalado, «destartalada, como el alma mía». Por eso, uno de los animales favoritos, que aparece mucho en sus poesías es la cigüeña, precisamente. El «garabato de la cigüeña», la cigüeña destartalada. Y en otro poema, el más conocido, que ya citaremos después: «¿adónde el camino irá?». Son poemas *andados* y, al mismo tiempo, *aventurados*.

De esta consideración nace la impresión, la evidencia que el lector experimenta, de que las descripciones de Machado nos dan una sensación de duración. Es lo que Bergson, que es otro de los autores que más influyeron en Machado, llamaba *durée*. Es esta sensación de duración y, frecuentemente, de sorpresa. Vemos algún ejemplo en *Soledades*, en el poema XI, que es uno de los poemas más conocidos de Machado, donde asistimos a esta duración, a este paso cronológico del tiempo. El poema empieza a una hora y termina en otra, porque está narrado a través del caminar, del paso. Esto tiene una enorme importancia y es de una enorme originalidad en la descripción de Machado. Es el célebre poema que todos ustedes conocen.

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

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.

Estamos asistiendo a la contemplación del caminante. «Suena el viento...». Esto está continuamente a lo largo de todas las descripciones de Machado.

La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea
se enturbia y desaparece.

Ya ha pasado tiempo, el tiempo real del caminante. Y hay que tener en cuenta que Machado caminaba muchas horas durante el día. No se podría calcular –sería absurdo y una tarea un poco inútil– el tiempo que transcurre entre el comienzo del poema, cuando todavía las colinas están doradas, y cuando ya – dice – la tarde «se oscurece / y el camino que serpea / y débilmente blanquea / se enturbia y desaparece». Pero, desde luego, ha pasado un tiempo, el tiempo geográfico y el tiempo vital del contemplador.

Este comentario que les estoy haciendo ahora sobre los *poemas andados* es absolutamente numeroso en los poemas descriptivos de *Campos de Castilla.* Los ejemplos serían innumerables. Voy a poner uno de ellos. Se titula, precisamente, «Caminos».

De la ciudad moruna
tras las murallas viejas,
(Está escrito en Baeza; no en Soria)
yo contemplo la tarde silenciosa
a solas con mi sombra y con mi pena.
El río va corriendo
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza.
Tienen las vides pámpanos dorados
sobre las rojas cepas.
Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.
Lejos, los montes duermen
envueltos en la niebla,
niebla de otoño, maternal; descansan
las rudas moles de su ser de piedra
en esta tibia tarde de noviembre,
tarde piadosa, cárdena y violeta.
El viento ha sacudido
los mustios olmos de la carretera,
levantando en rosados torbellinos
el polvo de la tierra.
La luna está subiendo
amoratada, jadeante y llena.

Ya aparece la luna, por lo que se ve el tiempo que ha pasado desde el comienzo, cuando ya está cayendo la tarde, hasta que aparece la luna; es un tiempo muy perceptible.

Los caminitos blancos
se cruzan y se alejan,
buscando los dispersos caseríos
del valle de la sierra.
Caminos de los campos...
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

He leído con intención este poema porque, como ustedes habrán podido observar, existen unas numerosas referencias sensoriales. Hagamos una breve posada, como diría Antonio Machado, en este camino, y vamos a hablar sobre un tema que me parece de importancia. Su obra, según parece –y digo «según parece» porque me parece a mí una impresión falsa, pero que todos hemos experimentado, y yo el primero–, da una cierta impresión de opacidad, de algo opaco, de austeridad sensorial, por decirlo así. Machado era un gran pudoroso. Recuerden ustedes: «no hay que llorar, silencio». Esta sensación de austeridad sensorial, a mi juicio lejana de cualquier brillantez, yo creo que, leyendo críticamente el texto de Machado, es inexacta. Realmente, en su poesía, como antes les decía, es el ojo, ese *ojo metafísico* que va a aparecer después en *Nuevas canciones*, el órgano maestro en casi todos los poemas. Los otros sentidos no están lo suficientemente «adoctrinados», como diría Goethe. La «doctrina del ojo» es lo fundamental en la contemplación machadiana, pero, desde luego, tienen mayor importancia de la que se le suele asignar el sentido del olfato y el sentido del oído –el sentido táctil apenas aparece en su poesía–.

El sentido del olfato, que en otros autores, como en Baudelaire o en Gabriel Miró –por poner un ejemplo en español– era muy agudo, en Machado no tiene apenas matices, aunque existe, evidentemente en su poesía. Por ejemplo:

Tiene el manzano el olor
de su poma,
el eucalipto el aroma
de sus hojas, de su flor
el naranjo la fragancia.

«El olor», «el aroma», «la fragancia»...No tiene matiz el olfato de Antonio Machado. Sin embargo, las sensaciones auditivas, las sensaciones de ruido, son muy numerosas, y no se ha hecho suficiente hincapié en ellas, y son de una enorme variedad. Piensen ustedes, por ejemplo, en el sonido, en el ruido del río, del viento, de los insectos, sobre todo, de las aves –esas cornejas, esas cigüeñas–, del abejorro, de las moscas, del ruido que hacen las moscas al dar en los cristales de las ventanas, el aullido del lobo...En fin, existen muchas sensaciones auditivas; por ejemplo el sonido de los trenes, el de la puerta cuando se cierra, el de la llave, esa llave machadiana, que es una llave muy especial, esa «negra llave», que dice él, esa llave tremenda que abre el «aposento frío del tiempo», esas llaves de Machado que rechinan, y que son lo opuesto a «la cautelosa llave» de Lope de Vega: las llaves de Antonio Machado hacen ruido. En fin, las sensaciones auditivas son muy numerosas en su obra.

No soy partidario, les decía antes, de las estadísticas de palabras, pero me parece conveniente observar que, en la obra poética de Machado, el color que más abunda, por lo visto, es el blanco, y el que tiene más gamas es el color rojo, sobre todo en los libros de guerra –y no digo esto del «color rojo» con segunda intención–. El color rojo, en efecto, es el que tiene mayor amplitud de matices. Machado usa «rojo», «cobrizo», «grana», «azafranado», «flamígero», «almagre», «malva», «carmín», «rosa», «sangriento», «purpúreo», «arrebol», «bermejo»... En fin, la gama del color rojo, y no hablo de la del verde, que también es muy variada, es enormemente amplia en los poemas de Machado, y yo creo que, en este sentido, es muy difícil hallar un poeta español que tuviera esta sensibilidad cromática y que supiera, además, apreciar los diferentes matices de color; tendríamos que hablar, quizá, de Juan Ramón Jiménez. Este color rojo –lo digo como anécdota–, con su gran cantidad de matices, tiene, siguiendo con la estadística, aunque sea aburrida –lo siento–, doce términos más que el color gris. Y es curioso porque si a alguien se le pregunta qué color tiene la poesía de Machado, diría «gris» o diría «ocre», pero no diría «rojo».

A lo largo de su obra, la variedad o la agudeza sensorial se va desarrollando. Por ejemplo, del color amarillo, en *Soledades*, encontramos solo tres términos: «amarillo», «rubio» y «dorado», y en *Campos de Castilla* y en *Nuevas canciones* encontramos ya esta gama del amarillo con mayor amplitud, con matices como el color caramelo, flavo, jalde, limón... Digo esto porque Machado es un poeta muy complejo –decía antes– y engaña mucho al lector: vemos cómo se produce este fenómeno de cómo, utilizando Machado muchos elementos de gran relieve plástico, estos quedan, en sus poemas, oscurecidos. Nosotros los leemos sin darnos cuenta.

El barniz, por decirlo así, el revestimiento del tiempo, del recuerdo, del sueño, allí por las «galerías del alma» que él dice, por los pasillos del alma... Vean ustedes en qué se convierte una vieja tradición, en qué se va convirtiendo en nuestra literatura la caverna platónica, la caverna de Segismundo, «las cavernas del sentido». Esta interioridad, que es muy machadiana, desde luego, tiene una enorme tradición en nuestra literatura. «Las cavernas del sentido» de San Juan de la Cruz, «los desvanes del cerebro» de Bécquer. Ustedes saben que Bécquer es un poeta que influye decisivamente en Antonio Machado, y, sobre todo, muchas veces en la estructura de los poemas –no nos da tiempo, naturalmente, a seguir con este tema–. Las «minas del ser», de Rubén Darío, del Rubén Darío profundo, pues era un poeta de mucha profundidad. Estas «minas del ser», estos «desvanes del cerebro» se convierten en Antonio Machado en las «galerías del alma», en las galerías con «espejo».

Estas «galerías del alma», por donde camina Machado en sueños y va buscando el recuerdo, aparecen, al principio como galerías sombrías y después se convierten en galerías amigas. Hay una corrección en uno de sus poemas, muy conocido, que me parece fundamental.

Sobre la tierra amarga,
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;
criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen
—juguetes melancólicos de viejo—;
imágenes amigas,
a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino... lejos...

Este poema está muy corregido –Machado corregía mucho sus poemas– y antes de estas «imágenes amigas», había escrito primero «imágenes sombrías», y es después, en 1907, cuando corrige «sombrías» por «amigas». Digo esto como un detalle más de estas galerías por donde va caminando el poeta.

Ese revestimiento, del que yo hablaba, ese revestimiento del sueño, el recuerdo, la esperanza, etc. sobre la descripción de las cosas hace que en su primer libro, sobre todo, las descripciones tengan una apariencia que uno llamaría «de segundo grado». Carlos Bousoño, desde un punto de vista estilístico, lo ha expuesto, de manera definitiva, y él lo llama símbolo disémico, uno de los instrumentos fundamentales de la expresión machadiana. El elemento descriptivo, por lo tanto, sufre una modificación sustancial. La unión –invasión, algunas veces– del propio vivir con el paisaje, de lo subjetivo con lo objetivo, la armonía de ambas realidades, su unificación en la experiencia expresada, es una nota radical en los poemas mejores de Antonio Machado.

En otro texto, dice Mairena –Machado por boca de Mairena– estas palabras: «Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos». «Ver e imaginar despierto»... Antonio Machado, algunas veces, engaña al lector –en fin, engaña bondadosamente–, por ejemplo, cuando dice: «atento no más a mi quimera ya nada veía entorno mío». Esta visión de Machado como hombre despistado,

como hombre en sueños oculta que en él se dan ambas realidades: el soñar despierto, y Machado ha sido uno de los autores más despiertos, sin duda, de nuestra literatura.

En *Campos de Castilla*, libro que, a mi juicio, salvo en algunos poemas, me parece poéticamente fallido, aunque es clave en la evolución de Antonio Machado, asistimos a esta aspiración de objetividad: contar historias animadas. Comentando al pintor Velázquez, decía Antonio Machado: «Se olvida que la objetividad, en cualquier sentido que se tome, es el milagro que obra el espíritu humano». En Soria encuentra Machado la identificación anhelada, pero ahora el paisaje se impregna de fuerte crítica y de colores sombríos. Basta pensar, como uno de tantos ejemplos que se pueden poner, que aquellas pobres gentes que él canta en *Soledades*, «gentes que viven y sueñan...», se convierten en hospicianos, en locos, en los hijos de Alvargonzález. Fíjense ustedes en que el tono de Machado es absolutamente diferente, y su manera de describirlo, también. Poemas que ya ha señalado la crítica, poemas tremendos; por ejemplo «Por tierras de España»:

El hombre de estos campos que incendia los pinares
y su despojo aguarda como botín de guerra,
antaño hubo raído los negros encinares,
talado los robustos robledos de la sierra.
Hoy ve a sus pobres hijos huyendo de sus lares;
la tempestad llevarse los limos de la tierra
por los sagrados ríos hacia los anchos mares;
y en páramos malditos trabaja, sufre y yerra.
Es hijo de una estirpe de rudos caminantes,
pastores que conducen sus hordas de merinos
a Extremadura fértil, rebaños trashumantes
que mancha el polvo y dora el sol de los caminos.
Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto,
hundidos, recelosos, movibles; y trazadas
cual arco de ballesta, en el semblante enjuto
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas.

Hay un sector de la poesía de Machado al que yo no podré aludir más que en una breve nota. Es un tipo de descripción al que ya algún crítico –me parece que era Gil Novales, si no recuerdo mal– ha aludido, pero que no ha estudiado con extensión: la veta sombría, que nos recuerda algunas veces, en efecto, a Valle-Inclán. Piensen ustedes, por ejemplo, muchas veces en la forma de escribir:

Este donquijotesco
don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
lleva el arnés grotesco
y el irrisorio casco.

Esta manera de escribir, por lo menos a mí me recuerda a los poemas de Valle-Inclán en *La pipa de kif.*

Pero sigamos con el poema:

Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales.

Este ambiente lóbrego, atravesado tan solo por el amor del poeta hacia el paisaje soriano, nos conduce hacia una interpretación de las cosas y de las personas cada vez más moral, más pedagógica, por así decirlo. Quizás yo estoy hablando de Machado desde un punto de vista de lector personal, y cuando he dicho que *Campos de Castilla* es un libro fallido es porque esta especie de pedagogía del paisaje –no hablo de crítica, sino que hablo, absolutamente, de pedagogía del paisaje– es totalmente invasora. O sea, las cosas están un poco asfixiadas por la pedagogía, por el aspecto educativo. Y cuando estoy diciendo esto, no lo hago a humo de pajas, porque creo que una de las influencias decisivas en su formación es, sobre todo, la que ejerció su educación en la Institución Libre de Enseñanza. Ya hay alguna alusión en este sentido a la obra de Machado, pero, en efecto, esta manera suya de andar, de viajar en vagones de tercera, de apuntar en la cartera la gracia de la rama verdecida del olmo, de llevar un saco de cuero, de estar desnudo de equipaje... entra de lleno en los presupuestos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza. Recuerden la admiración que siempre sintió Machado por sus maestros, sobre todo por Giner. Y digo esto porque en 1897, por poner un ejemplo nada más, en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* publica Cossío un artículo que titula «El carácter de la pedagogía contemporánea» con un subtítulo que dice «El arte de saber ver». Y dice, entre otras cosas, en este folleto, en este artículo:

Si consideramos que las tres cuartas partes, y aún es poco, de lo que llega a saber el hombre culto no lo aprende en los libros, sino viendo las cosas, es decir, sabiendo verlas...

Una nota interesante y que a mi juicio, influye decisivamente en la constitución de Antonio Machado.

Esta pedagogía va siendo cada vez más invasora. Según vamos avanzando en el tiempo de la producción machadiana, creo que vamos asistiendo a una visión de las cosas y, desde luego, del paisaje casi como ejemplos. Hablaba antes de pedagogía y ahora podemos decir que los paisajes son muchas veces ejemplares. Recuerden ustedes en *Nuevas canciones*, publicado en 1924, cómo muchas de las ligerísimas canciones son fábulas, son sentencias, y las cosas ya cada vez van perdiendo más autonomía y se van convirtiendo en ejemplos, se van haciendo, en una palabra, *símbolo*.

En un proyecto de discurso en la Academia de la Lengua, Antonio Machado dice estas palabras, que parecen importantes en el sentido que estoy comentando ahora:

> Parece como si la poesía lírica se hubiera emancipado del tiempo. Los poetas están cada vez más lastrados de pensamiento conceptual. El poeta tiende a emanciparse del *hic et nunc*, del tiempo psíquico y del espacio concreto en que se produce su vida individual.

Antonio Machado, como Unamuno, aunque en menor proporción, en mi opinión, era una persona que tenía horizontes de gusto de cierta limitación. Por ejemplo, él no pudo nunca comprender lo que era el barroco español. Realmente, la técnica barroca de descripción es la opuesta, generalmente, a la de Machado: el barroco inmoviliza, destemporaliza las cosas. A esta exageración en la crítica de Machado hacia el barroco también se une su falta de comprensión de lo que era el surrealismo, del que decía «es un pozo en donde no hay agua». Tampoco llegó a comprender un fenómeno de la poesía joven que estaba apareciendo en su tiempo, y, a mi juicio, se equivoca: lo que está reprochando a los jóvenes poetas –y estas palabras se refieren, especialmente, a Jorge Guillén– se lo podríamos reprochar nosotros, precisamente, a él, pues su poesía se va haciendo cada vez más conceptual, más abstracta. Esas palabras para la Academia son la mejor crítica del tipo de poesía, combinado con otra, que hace Machado en su última época.

Habría otros comentarios que hacer, laterales, pero que me parecen oportunos. Por ejemplo, la negación de Machado hacia el cine, hacia la imagen en el cine. Las páginas que dedica a un fenómeno tan importante, aunque todavía no estuviera lo suficiente evolucionado, nos vienen a demostrar lo que les dije ya desde el principio, es decir, la consideración del tiempo como fundamental en la narra-

ción. Y es curioso comparar cómo, frente al cine –¡qué hubiera dicho Machado de la televisión actual!– él propugna lo que llama el «daguerrotipo». Muchas de las descripciones, sobre todo de personas, de figuras, son daguerrotipos, es decir, son imágenes en placas oscuras. Piensen ustedes que, en los paisajes castellanos, en los paisajes sorianos de Machado apenas aparece la figura humana y, cuando aparece, lo hace siempre en contraste con el cielo, con un telón de fondo. Pero estas son consideraciones de tipo lateral.

Pudiéramos, por tanto, terminar este comentario diciendo que el proceso de la descripción machadiana es un proceso hacia la conceptualización de las cosas, es decir, es un proceso que si, en un comienzo, en *Soledades*, asistimos a un intento de unificación de la propia experiencia, es decir, del tiempo vital o biográfico con el tiempo histórico y exterior, cada vez este tiempo se va haciendo más abstracto hasta que se va convirtiendo, un poco, en la nada, en el «gran cero», como él dice al final de su obra.

En fin, creo que ahora suena ya el *tic-tac*. No es que suene el *tic-tac* del reloj machadiano, pero veo en mis manecillas que ya es la hora y, por tanto, vamos a no perder *el tiempo*.

Muchas gracias.

(Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 31 de enero de 1968)

[Transcripción del archivo 5SON-3133(2) del fondo sonoro de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo]