

ENTRE LA DUDA Y LA ESPERANZA

(Una exploración del universo metafórico de Antonio Machado)

Juan MAYOR
Universidad Complutense

Desde que conocí a Alonso Zamora Vicente en la Universidad de Salamanca, allá por los años 50, ha ido creciendo cada vez más, tanto mi admiración, como mi afecto por él. Quiero en este momento brindarle, como homenaje, algunas reflexiones sobre el inextricable abrazo entre la duda y la esperanza que tantas veces nos ha atenazado a ambos.

En una reseña¹ de hace 43 años se dice de uno de sus libros que es «una fuente de meditación y crítica, una ventana para asomarse a la luz de la casi radicalmente desconocida realidad, un intento de ver más claro, un ensayo de serena comunión con lo increíble y con el dolor», pero también se afirma que, quizá a pesar del propio autor, «la esperanza se asienta en su obra a través de cierta tranquila aceptación».

Un ejemplo de intensa oscilación entre el más radical escepticismo y la más irreductible esperanza lo tenemos en la vida y en la obra de Antonio Machado. Aquí vamos a ilustrar cómo se refleja esta tensión en el poema «¿Mi corazón se ha dormido?», publicado por primera vez en las *Poesías Completas* editadas en 1917², inserto como poema LX en el libro *Soledades. Galerías. Otros poemas*, dentro del epígrafe «Los grandes inventos», incluido en «Humorismos, fantasías, apuntes», libro que se había editado por primera vez, sin este poema, en 1907. Dice así:

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

1 Mayor, Juan, «Smith y Ramírez, S.A. por Alonso Zamora Vicente», *Indice*, marzo, 1959, nº 139, pág. 21.

2 Machado, Antonio, *Poesías Completas (1899-1917)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1917. Las citas que haremos en las notas de las obras de Machado llevan la numeración que aparece en Machado, Antonio, *Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 34 (Edición Manuel Alvar).

Está despierto, despierto.
 Ni duerme ni sueña, mira,
 los claros ojos abiertos,
 señas lejanas y escucha
 a orillas del gran silencio»

Disponemos de cuatro borradores de este poema que permiten observar el proceso de creación del mismo y el progresivo acercamiento a su forma definitiva, que es la publicada en 1917³. Sobre la fecha de publicación no existen datos definitivos: Sánchez Barbudo⁴ cree que

3 Machado, Antonio, *Poesía y Prosa* (4 vol.), Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989 (Editada por Oreste Macrí y traducida por Giuseppe Chiappini, cuya 1ª edición —incompleta— en italiano se había publicado en 1959, la 2ª —completa— en 1962 y la 3ª —corregida— en 1969). En esta edición, II, págs. 867-68 se incluyen los cuatro textos siguientes que constituyen borradores del poema LX:

A/ «Sólo es claro el grave (gran) enigma,
 que alumbre (luz en sueños) una luz en sueños
 no más que un lazo en la sombra,
 un lazo en la sombra vemos,
 mientras que una seca noria
 llena de sombra y de viento».

B/ «Mientras que la seca noria
 voltea, el pensamiento,
 los arcaduces vacíos
 de viento o de sombra llenos
 liban flores y fabrican
 miel las abejas del sueño».

C/ «Seqüfa del alma, seca
 noria de mi pensamiento
 los arcaduces vacíos
 girando de sombra llenos.
 ¿Mi corazón se ha dormido?
 Colmenares de mis sueños
 están vacíos. La seca (Abejas)
 noria de mi pensamiento
 los arcaduces vacíos
 girando, de sombra llenos».

D/ «¿Mi corazón se ha dormido?
 Colmenares de mis sueños
 ya no labráis (estáis vacíos),
 ¿Y está seca (la seca,
 noria del (de mi) pensamiento,
 los arcaduces vacíos
 girando de sombra llenos?
 No, mi corazón no duerme (está despierto, despierto)
 está despierto, despierto (tiene los ojos abiertos,
 ni duerme, ni sueña, mira
 los (ojos) claros ojos abiertos,
 piensa o medita, y escucha
 orillas del gran silencio (mar inmenso,).».

(Los textos entre paréntesis están tachados en el manuscrito, lo que nos indica las vacilaciones y correcciones en el proceso creador).

4 Sánchez Barbudo, Antonio, *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Ed. Lumen, 1989.

«probablemente es de 1907 o poco después» (pág. 76); Lapesa⁵, comentando los símbolos de la noria y de la sombra en el poema XLVI, añade: «pero Machado mismo dio otro (sentido) muy distinto a la imagen de la noria en una composición escrita entre 1912 y 1917, para cuya comprensión deben tenerse en cuenta sus borradores, felizmente conservados» (pág. 410), es decir, nuestro poema LX; nosotros nos inclinamos también por situarlo entre 1912 y 1917, porque no aparece publicado ni en 1907 (*Soledades. Galerías. Otros poemas*) ni en 1912 (*Campos de Castilla*), pero, sobre todo, porque la utilización de los símbolos y el talante y las preocupaciones subyacentes en este poema reflejan claramente, como veremos más tarde, la evolución de la mentalidad y del estilo de Machado que se gesta durante la crisis de 1912 a 1917.

Se trata de un poema breve, pero intenso, resultado de una sorprendente condensación de recursos retóricos y de significados connotativos en el sencillo fluir de una expresión aparentemente cristalina y transparente. Consta de 12 versos octosílabos asonantados en e-o, de 50 unidades léxicas, de seis enunciados (tres interrogativos y tres aseverativos —afirmativos y negativos—) y seis metáforas básicas.

Del léxico sólo diremos que es de alta frecuencia y, por tanto, sencillo y elemental⁶. Pero es sabido que la grandeza del lenguaje poético logrado, y del de Machado en particular, reside en que, cuando se combinan esas unidades léxicas tan frecuentes, tan llanas y tan usuales, se multiplican y potencian sus significados, sus connotaciones y sus implicaciones hasta configurar un universo implícito de posibilidades ilimitadas. Esa transformación es precisamente la que trataremos de mostrar aquí.

Intentaremos, en primer lugar, descubrir las unidades textuales que corresponden a diferentes niveles de análisis (unidades léxicas, sintagmas que constituyen los temas o los remas de los enunciados, enunciados, articulaciones de enunciados dotadas de unidad, macroproposiciones) para hacer evidente la multiplicidad de relaciones entre ellas; en segundo lugar, analizaremos la estructura y el significado de los seis enunciados en los que se condensa la constelación metafórica de este poema y haremos (en las notas) algunas referencias al universo metafórico en la obra de Antonio Machado; en tercer y último lugar, reconstruiremos la estructura global del poema, lo que nos permitirá adentrarnos en el núcleo de su significado más profundo.

1) Si a la secuencia lineal del texto le aplicamos la técnica de la segmentación sucesiva dicotómica⁷, aparece de inmediato una estructura arborescente, tal como se representa en el diagrama de la Fig. 1, que nos permite descubrir las unidades textuales básicas en sus diversos niveles de ramificación. Por ejemplo, las ramas 1.1.1., 1.1.2., 1.2., 2.1.2., 2.2.1., y 2.2.2. representan los seis enunciados metafóricos que constituyen la constelación simbólica de este poema, constelación que se multiplica y complementa a través de varias constelaciones simbólicas que se forman con los elementos implícitos que proporcionan la polisemia, las resonancias connotativas, los procesos inferenciales y las modulaciones contextuales que suscitan los términos literales, así como la estructura y el carácter de dichas metáforas.

5 Lapesa, Rafael, «Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-307, octubre 1975-enero 1976, págs. 386-431.

6 A las 13 palabras sinsemánticas (funcionales) —4 pronombres, 3 artículos, 5 proposiciones y 1 conjunción (6 de ellas repetidas)— se contraponen las 37 palabras autosemánticas (de contenido) —12 sustantivos, 9 adjetivos, 10 verbos y 6 adverbios (8 de ellas repetidas)—. Las palabras sinsemánticas están situadas entre las 5 palabras más frecuentes del español (solo 3 ocupan el rango de frecuencia 45), lo cual podría ser normal. Pero ya no es tan normal que, de las 37 palabras autosemánticas, 9 estén entre las 100 palabras más frecuentes, 18 entre las 100 y las 1000, 5 entre las 1000 y las 2000, y solo 5 estén por encima de las 2000 (colmenares, cangilones, señas, labráis, girando).

7 Mayor, Juan, «Hacia una estrategia de búsqueda exhaustiva para la comprensión profunda de textos escritos», En Jesús Beltrán et al., *Intervención psicopedagógica*, Madrid, Pirámide, 1993, 66-87.

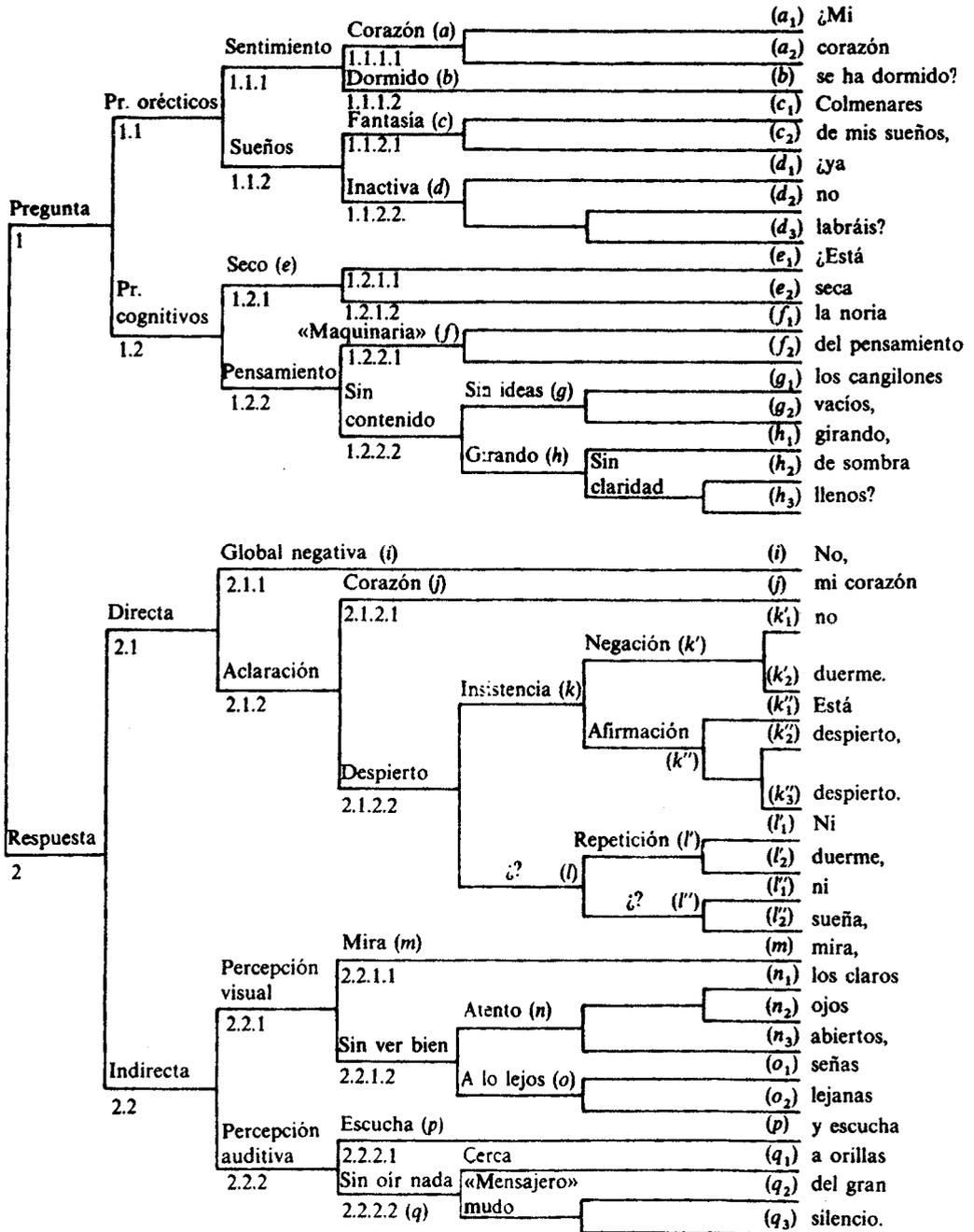


FIGURA 1. Segmentación binaria sucesiva de «¿Mi corazón se ha dormido?».

Decimos que estas metáforas se constituyen en una constelación simbólica porque entre ellas, en su conjunto, y entre muchos de sus términos existen múltiples relaciones que proporcionan una fuerte trabazón y una compleja interdependencia. Veamos algunos ejemplos.

A) Encontramos una relación de *paralelismo* (de *identidad* —repetición— de *semejanza* o de *analogía*) en la rama 1. del poema: en los tres enunciados metafóricos (1.1.1., 1.1.2., y 1.2.), que son los tres interrogativos; en los tres temas de estos enunciados (corazón, colmenares de mis sueños y noria del pensamiento), que se refieren a modalidades de la actividad mental o a procesos psicológicos del propio poeta (mí, mís) y en los tres remas (dormido, no labráis, seca), pues los tres se asemejan en el rasgo de inactividad; en la rama 2. se repiten 4 negaciones (no, no, ni, ni), dos verbos (duerme, duerme), 2 adjetivos (despierto, despierto) y se incluyen dos enunciados metafóricos afirmativos cuyos remas son paralelos, tanto en la acción de mirar y de escuchar, como en la dificultad o imposibilidad de lograr el objetivo de esa acción, dado que lo que se mira son señas lejanas y lo que se escucha es el silencio.

B) Relaciones de *oposición* se dan: entre la rama 1. y 2. (Pregunta vs respuesta; duda clara vs certidumbre aparente); entre la 2.1. y la 2.2. (respuesta directa y negativa a las interrogaciones de 1. vs respuesta indirecta y positiva; certidumbre clara vs duda aparente); entre los temas y los remas de las ramas 1.1.1., 1.1.2. y 1.2. (corazón vs dormido, ya que el corazón no duerme —y no hay actividad mental sin sentimiento—, colmenares de mis sueños vs no labráis, ya que los colmenares laboran incesantemente y —el ensueño, las expectativas y las ilusiones son inevitables—; noria del pensamiento vs seca, ya que la función de la noria es sacar agua —y la actividad de pensar es continua y reiterativa—); entre lo que representa el conjunto de estos tres temas (vida activa —vida— y lo que representa el conjunto de los tres remas (vida inactiva —muerte—); entre las acciones de las ramas 2.2.1. y 2.2.2. y los objetos de esas acciones (mirar vs señas lejanas, porque las señas son indicios de objetos, no objetos, y además están alejadas dificultando la percepción; escuchar vs silencio, porque el silencio no puede escucharse).

C) Hay relaciones de *gradación* (de *orden*): en 1.1.1., 1.1.2. y 1.2. (en corazón, sueños, pensamiento —de la tonalidad más cálida a la más fría, de la más emocional a la más cognitiva—, lo mismo que en dormido, no labráis (inactivo) y seco; igualmente en la complejidad de las metáforas: A en lugar de B —1.1.1.—, A de B —1.1.2.— y A de B prolongada en forma de minialegoría, —1.2.2.—); hay gradación también en la intensidad de las acciones o estados mencionados en la rama 2. (no duerme / está despierto / ni duerme, ni sueña / mira y escucha); en el poema se presenta la mente del poeta —su yo entero— en cuatro momentos sucesivos y de complejidad creciente: a) en 1. se duda de si la mente del poeta está dormida, inactiva y seca (muerta), b) en la primera parte de 2.1. se afirma que está despierta (viva), c) en la segunda parte de 2.1. se introduce una cierta ambigüedad (no duerme, pero tampoco sueña —se sobreentiende que no sueña despierto—) y d) en 2.2. se lleva la ambigüedad y borrosidad al límite —aunque en gradación entre 2.2.1. y 2.2.2. (mira, pero sólo ve indicios lejanos, escucha, pero a orillas del gran silencio)—, ya que está despierto, alerta, atento ante el otro, el mundo o Dios, pero no obtiene información clara, no descubre nada, no recibe respuesta.

D) Encontramos también relaciones *taxonómicas* y *partonómicas*: «el corazón», «los sueños» y «el pensamiento» son actividades mentales que constituyen subconjuntos del conjunto «actividad mental central», mientras que «la percepción visual» (mirar) y «la percepción auditiva» (escuchar) son subconjuntos del conjunto «actividad mental periférica», y ambos conjuntos son, a la vez, subconjuntos del conjunto «actividad mental» («la mente», «el yo»); «dormido», «no labráis» y «seco» pueden definirse como rasgos que constituyen subconjuntos de un rasgo como «la inactividad», que funciona como conjunto respecto de aquéllos; lo mismo ocurre con los sintagmas «señas lejanas» y «gran silencio», que pueden definirse como rasgos que son

subconjuntos de un rasgo como «ausencia de información», que funcionaría como conjunto. Las primeras relaciones taxonómicas mencionadas pueden ser consideradas como partonómicas si tomamos «la mente» (o «el yo») como un todo, y al «corazón», a «los sueños» y al «pensamiento» como partes de ese todo.

E) Las relaciones de *causalidad* y de *finalidad* se dan entre unidades explícitas, pero, sobre todo, entre elementos explícitos e implícitos; así, las tres interrogaciones constituyen tres consecuentes explícitos que se relacionan con uno o varios antecedentes implícitos —convergentes o encadenados— (las preguntas tienen como antecedente la perplejidad del poeta acerca de su actividad sentimental, desiderativa y cognitiva y esta perplejidad, incertidumbre o duda, tiene, a su vez, como antecedente, sus vivencias de dolor, abatimiento, angustia, insatisfacción o melancolía y su percepción de lo absurdo de la vida o de la esterilidad de sus intentos por crear o vivir de acuerdo con un patrón ideal o intensamente buscado); la duda que se hace patente en la rama 1. es el antecedente del rotundo rechazo de esa duda en la rama 2.1., que resulta ser el consecuente; estar despierto, no dormir, ni soñar son antecedentes del mirar y escuchar (es decir, mira y escucha porque está despierto, ni duerme, ni sueña); las relaciones finales entre elementos explícitos (e implícitos) refuerzan las relaciones causales al utilizar el recurso de la simetría invertida (las interrogaciones tienen como finalidad provocar el rechazo rotundo de la duda y éste, a su vez, persigue la finalidad de asegurarnos con certeza qué es lo que hace el poeta, para al final introducirnos en la incertidumbre que produce la borrosidad y el silencio del ser, de Dios, de la nada, de la muerte, del otro, del misterio).

F) Las relaciones de *agencia* o de *caso* (dejando a un lado dos enunciados con verbo de estado) se reducen básicamente a relaciones agente-acción (en seis ocasiones) y solo en dos casos (ramas 2.2.1. y 2.2.2.) aparecen relaciones algo más complejas (agente-acción, agente-objeto, agente-instrumento, agente-circunstancias).

2) Una vez encontradas las diversas unidades textuales del poema y explorada la compleja red de relaciones semánticas entre ellas, nos concentraremos en el análisis de los seis enunciados que contienen las seis metáforas básicas para descubrir la polisemia del lenguaje poético utilizado aquí por Machado, la ambigüedad y la multiplicidad de sus significados connotativos, sus presupuestos e implicaciones (implícitos) a partir de los elementos lingüísticos explícitos, la polivalencia de su intertextualidad y su resonancia contextual.

A) ¿MI CORAZÓN SE HA DORMIDO?

Metáfora compuesta, en la que tanto el tema como el rema del enunciado son metáforas del tipo *A en lugar de B* (metáfora *in absentia*). El vehículo de la primera es el *corazón* (órgano impulsor de la sangre) y el tópicus es el *sentimiento*, la sensibilidad, el centro o interior del yo, las entrañas, el amor, el valor, el ánimo; se trata de una metáfora lexicalizada de uso casi universal que en la obra de Machado abunda especialmente⁸; el vehículo de la segunda es *se ha*

8 «Corazón» equivale en Machado a sentimiento, a sensibilidad, pero, más aún, al centro del yo, a las «entrañas del alma», a la mente y al organismo entero que siente y que padece, que ríe y que llora, que sufre y que goza, que espera y desespera, que es presa de la angustia y se entrega a la melancolía; por eso el corazón se antropomorfiza en la obra entera del poeta y así «ardía», «sangraba», «bosteza», «pesa y duele», «espera», «se abreva», «os lleva», «te aguarda», o bien lo califica de «sombrión», «dolido», «florido», «maduro de sombra y de ciencia», o bien asevera que «la angustia hace el corazón pesado», «ya no siento el corazón», «mi corazón está vagando en sueños» o «ya estamos solos mi corazón y el mar». El dormir, en cambio, es utilizado en su acepción de estado del organismo, pero connota, unas veces, el reposo y la quietud, otras, la reparación de un cansancio previo, con frecuencia, la condición que permite soñar, y, alguna vez, la analogía con la muerte. Aquí connota cansancio, insensibilidad, proximidad a la no existencia. El sentimiento es uno de los ejes de la obra y la vida de Machado, por eso la duda acerca de si tiene todavía capacidad para

dormido (está en reposo, en la inacción, suspendidos los sentidos y los movimientos voluntarios) y el tópico es yacer, reposar, descuidarse, entumecerse, *ser o estar insensible*, inmóvil, paralizado, yerto, aletargado, agarrotado (los significados del vehículo y del tópico son prácticamente sinónimos, pero ni uno ni otro pueden aplicarse literalmente al corazón vivo, como tampoco son apropiados en su sentido literal al sentimiento, aunque es usual referirse a los sentimientos utilizando términos en su sentido figurado, dada la dificultad de caracterizarlos con precisión). Los sentimientos movilizan la actividad mental y corporal y, a la vez, son respuestas a las vivencias del yo y a la interpretación de los aconteceres del mundo exterior; ésto es lo que ocurre normalmente y siempre; pero, si ésto se pone en duda, entonces cabe pensar que quizá la mente y el organismo estén muertos, en coma, en una situación patológica extrema; Machado quiere insinuarlo, pero no llega a tanto; por eso utiliza el dormir, como próximo y semejante al morir, como un estado en el que está ausente la conciencia (ya no siente el corazón, ya no tiene conciencia de sus sentimientos), como recurso al que se acude cansado de la vida, del dolor y el desengaño, de la tristeza y la melancolía.

B) COLMENARES DE MIS SUEÑOS ¿YA NO LO LABRÁIS?

Metáfora compuesta, en la que la primera metáfora es del tipo *A de B* (metáfora *in presentia* en forma determinativa) y la segunda es del tipo *A en lugar de B*. El vehículo de la primera es *colmenares* (lugar donde están las colmenas, habitación de las abejas) y el tópico es *mis sueños*, fantasías, ilusiones, ensueños, anhelos, ficciones, quimeras, deseos, esperanzas, proyectos, expectativas, todo ello estando el sujeto despierto; aunque, por extensión, cabría incluir a los sueños que se producen mientras se duerme. La segunda metáfora es del tipo *A en lugar de B*, con un vehículo que es *¿ya no labráis?* (aráis, trabajáis en un oficio o una materia) y un tópico que es *¿ya no producís*, forjáis, promovéis, preparáis, desarrolláis, construís, fabricáis? (Los significados del vehículo y del tópico son muy semejantes, aunque el significado más literal del vehículo no se puede aplicar literalmente a los sueños). Los sueños, fantasías, ilusiones, ensue-

mantener vivos sus sentimientos es tan relevante, sobre todo cuando en el prólogo a *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja, 1917, pensaba «que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo»... y «que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento», puesto que la tarea del poeta es expresar, a través del lenguaje, esos universales del sentimiento, a pesar de las dificultades que presenta, como puede verse en Davitz, Joel R., *The language of Emotion*, New York, Academic Press. 1969.

9 «La colmena» y «las abejas» son símbolos utilizados por Machado; por ej., en el poema LIX «soñe, ¡bendita ilusión!, / que una colmena tenía / dentro de mi corazón», en el XLVIII, referido a las moscas, «ni labráis como abejas», en el LXI «...el poeta sabe / el laborar eterno /...de las doradas / abejas de los sueños». Respecto a los «sueños», constituye uno de los términos clave para entender la obra y la vida de Machado; sueño significa, a veces, acto de dormir; otras veces, más numerosas, significa representaciones oníricas mientras se está dormido; pero, en la mayor parte de los casos, sueños son representaciones de personas, objetos o sucesos que giran en torno a deseos, esperanzas y proyectos y, a veces, en torno a recuerdos que se quieren revivir en la mente; este transformar, alejarse de o sustituir la realidad por la simple representación mental construída virtualmente es un rasgo que define en gran medida la obra del poeta y probablemente su propia vida. Es sabido que él mismo se define como «pobre hombre en sueños / siempre buscando a Dios entre la niebla», pero es que, además, en lugar de recordar, percibir o pensar, su actividad preferida, tal como aparece a lo largo de su obra, es soñar («soñando caminos», «cuando yo era niño soñaba la muerte», «soñando amarguras», «el retablo de mis sueños», «tu sueño adamantino», «te busqué en tu sueño», «caminos tiene el sueño», «yo no conozco el hada de mis sueños», los mágicos cristales de mi sueño, el lino de tus sueños, hilando los sueños...) e, incluso, este soñar es actividad propia del universo entero («el agua sueña», «sueña la tarde», «el humo verde que a lo lejos sueña», «la tierra de tus sueños», «las campanas sueñan», «las rocas sueñan», «treme el campo en sueños», «el mar es un sueño sonoro», «la vela sueña», «soñaba la mula», «y los niños vierten en coro sus almas que sueñan», «Castilla ¿espera, duerme o sueña?...»); para concluir, citemos dos ejemplos significativos: «De toda la memoria, solo vale / el don preclaro de evocar los sueños» (LXXXIX); «...sempiterno piano / que yo de niño escuchaba / soñando... no sé con qué / con algo que no llegaba, todo lo que ya se fue» (XLIII).

ños, etc. constituyen una actividad mental normal y frecuente, de tal forma que su ausencia es síntoma de falta de actividad mental o de una grave patología (y eso que una gran parte de la actividad mental patológica se caracteriza por la abundancia y, a veces, exclusividad de estas representaciones virtuales, lo que nos sitúa en esa zona borrosa y ambigua en que, con frecuencia, se instala Machado); si esta actividad ensoñadora se pone en duda, se cuestiona la propia actividad mental, es decir, se sospecha que la mente está inactiva, que no funciona, que no desea, ni proyecta, ni espera. La articulación retórica que el poeta da a estas dos metáforas evoca otros elementos implícitos a partir de los colmenares, como son la existencia de panales contruidos con cera para dar cabida a la miel producidos por las abejas, por el enjambre de abejas, y todos estos elementos, dentro de la órbita del vehículo, evocan, a su vez, otros elementos implícitos en el tópico, es decir, en los sueños, ya que éstos implican una determinada estructura de la mente, con base orgánica y valor funcional y cuyo producto es la representación mental de fantasías, ilusiones, recuerdos y proyectos, teñido todo ello por un halo emocional que incorpora matices de placer o de dolor y, con más frecuencia, de melancolía y de esperanza, que se entremezclan formando una red tan necesaria para la vida como evanescente y borrosa. La duda sobre la actual —«ya no»— falta de producción de sueños se tiñe de las connotaciones que evocan los colmenares: muchedumbre de sueños, actividad incesante —aparentemente caótica, pero funcionalmente ordenada—, tonalidad placentera del producto fabricado —miel/ilusión—, vaga resonancia panteísta...

C) ¿ESTÁ SECA / LA NORIA DEL PENSAMIENTO/, LOS CANGILONES VACÍOS,/GIRANDO, DE SOMBRA LLENOS?

Este enunciado interrogativo contiene dos metáforas, la segunda de las cuales se extiende a través de varios elementos, constituyendo uno de ellos una tercera metáfora. Quizá se interpretaría mejor el enunciado como una pequeña alegoría (metáfora continuada). Los sintagmas *los cangilones vacíos, girando, de sombra llenos* pueden adjuntarse al tema del enunciado (*la noria del pensamiento*) o al rema (*está seca*) añadiéndole un implícito «con». La metáfora *la noria del pensamiento* es *in presentia*, del tipo *A de B* (en forma determinativa), cuyo vehículo es la *noria* (máquina con ruedas para sacar agua de un pozo) y cuyo tópico es el *pensamiento*, la inteligencia, la reflexión, la meditación, el razonamiento, la introspección, la mente, la especulación, el discurrir, el rumiar mentalmente, el preocuparse... La metáfora *está seca* tiene, como vehículo, *seca* (falta de agua, carente de humedad, de jugo, de verdor, de lozanía, muerta, sin vida, flaca) y, como tópico, *estéril*, rígida, consumida, marchita, escéptica, agnóstica, fría, infértil. (Aunque los significados del vehículo y del tópico son muy semejantes, el significado literal del vehículo puede aplicarse a la noria, pero no, en sentido estricto, al pensamiento, mientras que sí son aplicables a éste los significados del tópico). La metáfora *de sombra llenos* es del tipo *A en lugar de B* y, referida a los cangilones de la noria, funciona como tal, mientras que referida al pensamiento funciona como metáfora de segundo grado; el vehículo es *sombra* (oscuridad, falta de luz, proyección de un cuerpo, espectro o aparición), mientras que el tópico es *ausencia*, *carencia*, vacío, nada, todo ello referido a los cangilones de la noria (se repite pues el significado de vacíos, sin agua, secos, sin nada, llenos de carencia, y se intensifica la expresión con las antítesis vacíos-llenos y llenos-de sombra; referida esta expresión al pensamiento, el vehículo *sombra* sigue siendo el mismo, pero el tópico *ausencia de algo*, amplía el ámbito de su significación hasta integrar en él la ausencia de luz, la oscuridad, la opacidad, la falta de claridad, el secreto, la preocupación, la inquietud, el pesimismo y la negrura. Considerando el enunciado entero como una minialegoría, efectivamente podemos contraponer los elementos

explícitos e implícitos del vehículo (*noria*) y los implícitos del tópico (*pensamiento*); si utilizamos *la noria* para representar el pensamiento, *los cangilones* podrían ser las palabras, expresiones, proposiciones o imágenes; igualmente, el estar los cangilones *vacíos* (sin agua) significaría que el pensamiento está hueco, agotado, carente de sentido (sin ideas, sin conceptos, sin representaciones de la realidad); *girando* significaría dar vueltas, circulando, moviéndose continuamente (W. James hablaba del torrente del pensamiento); *de sombra llenos* querría decir colmado, rebotante de oscuridad, de preocupaciones, de pesimismo o bien ausencia de luz y de claridad; la noria, por otra parte, cumple su función sacando agua del subsuelo (de un pozo) para llevarla a la superficie y poder regar, fertilizar el campo o usarla para beber; así, el pensamiento extrae sus representaciones (ideas o conceptos) de la memoria (o del inconsciente) para llevarlas a la conciencia y poder iluminar y descubrir la realidad, fertilizar el conocimiento, razonar, tomar decisiones, resolver problemas e, incluso, actuar. Las connotaciones de la noria se transvasan al pensamiento tiñéndolo de lentitud, reiteración y, por tanto, monotonía, rasgos propios de una tarea incesante e inagotable —eterna rueda—, pero, sobre todo, inútil y vacía, si está seca. Las rumiaciones características de la preocupación, la indagación sobre el mundo o sobre sí mismo que resulta estéril y oscura, el descubrimiento del sin sentido del ser y/o de la nada —de lo absurdo de la vida— son procesos de pensamiento cargados con las connotaciones de los cangilones vacíos y de sombra llenos. Una noria sin agua es como un pensamiento sin claridad. Si uno duda sobre esto, nada tiene sentido, ni siquiera la propia duda, con lo que el poeta nos prepara para el rotundo rechazo que manifestará a continuación de esta autopregunta¹⁰.

D) Las metáforas contenidas en la rama 2.1. son repeticiones de la metáfora de la rama 1.1.1., pero quizá merezca la pena decir algo de (*mi corazón...*) *Está despierto, despierto* y, sobre todo, de (*mi corazón...*) *ni duerme, ni sueña*. Respecto de la primera, el vehículo es *despierto* (cortar el sueño, dejar de dormir) y el tópico es *consciente*, atento, vigilante, avisado, vivo, advertido, despabilado, alerta, sutil, avisado, animado, estimulado, avivado, activo, eficaz, abierto al mundo. Respecto de la segunda, existe una cierta ambigüedad: si se trata de una respuesta negativa a las interrogaciones de la rama 1.1., nos encontramos con un *lapsus* del poeta, dado que el rechazo de una interrogativa negativa, *colmenares de mis sueños ¿ya no*

10 El símbolo de la «noria» por un lado, los términos «cangilones», «vacíos» y la metáfora —y antítesis— «de sombra llenos» han poblado significativamente, pero con desigual frecuencia, el universo simbólico en el que se mueve Machado. A la noria le dedica el poema XLVI, en donde «el agua cantaba /.../ en los cangilones / de la noria lenta»; en el poema XIII, a «los cangilones de la noria soñolienta» los hace girar en un momento y sonar en otro; la noria es la metáfora germinal del poema LX que comentamos, pues aparece en el 1er borrador, convirtiéndose en los siguientes en «la noria del pensamiento», en los cuales aparecen también «los arcaduces vacíos» y «de sombra llenos», incorporándose «girando» en los dos últimos, manteniéndose en todos ellos el calificativo o atributo «seca». El pensar y «el pensamiento» constituyen uno de los ejes del quehacer poético y de la reflexión filosófica de Machado en torno al cual se pone de manifiesto su talante escéptico y dubitativo, aunque casi nunca se despeña hacia el nihilismo, sostenido por el poderoso, si bien intermitente, viento de la esperanza; «confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos» (CLXVIII, *De un cancionero apócrifo*); en el soneto *Al gran cero* dice: «Fiat umbra! Brotó el pensar humano»; en *Juan de Mairena*, «cuando pienso que la verdad no existe, pienso, además, que pudiera existir, precisamente por haber pensado lo contrario, puesto que no hay razón suficiente para que sea verdad lo que yo pienso, aunque tampoco demasiada para que deje de serlo», «Aprende a dudar, hijo, y acabarás dudando de tu propia duda. De este modo premia Dios al escéptico y confunde al creyente», «Pero yo no os aconsejo la duda a la manera de los filósofos, ni siquiera de los escépticos propiamente dichos, sino la duda poética, que es duda humana, de hombre solitario y descaminado, entre caminos. Entre caminos que no conducen a ninguna parte»; «¿Cómo pensar lo que sé, si no lo pienso de otra manera? No se piensa sino la duda»; para terminar, «Muéstrame; oh Dios! La portentosa mano / que hizo la sombra: la pizarra oscura / donde se escribe el pensamiento humano» (OPR, 323), y «Pensar el mundo es como hacerlo nuevo / de la sombra o la nada, desustanciado y frío / Bueno es pensar, decolorir el-huevo / universal, sorberlo hasta el vacío». (XXVII S).

labráis? (es decir, ¿ya no sueño?), tendría que ser una respuesta afirmativa como, por ejemplo, *todavía labran los colmenares de mis sueños* (condensándolo, como exige la retórica y la métrica, *mas sueña*); ahora bien, si el poeta se desentiende de responder punto por punto a las tres interrogaciones y utiliza un tema —*mi corazón*— para referirse a la suma de los tres (sinécdoque) y el rema resulta ser cuatripartito: *ni duerme, ni sueña, mira... y escucha...*, entonces hay que buscar una interpretación contextual, según la cual los dos primeros remas negativos contraponen el dormir y el soñar, dejando abierta la puerta a una tercera alternativa, que es el despertar¹¹, el estar atento, vigilante, expectante (el mirar y el escuchar). Las abundantes repeticiones y el uso de recursos sintácticos y semánticos para decir lo mismo tienen un significado evidente: dotar a la respuesta del énfasis y la seguridad que pretende darle; autoafirmarse como persona que vive intensamente sintiendo, soñando y pensando con plena conciencia; rechazar rotundamente la afirmación implícita en las tres preguntas retóricas de la primera parte; evocar, a través del tono reiterativo, el dinamismo, el laborar incesante, el bullicioso fluir del torrente del pensamiento, tan alejados del reposo, la inactividad y la vaciedad y oscuridad que se insinúan en las interrogaciones.

E) ...MIRA,/LOS CLAROS OJOS ABIERTOS,/SEÑAS LEJANAS

El tema (tácito, antepuesto) de este enunciado es *mi corazón*, el rema es la metáfora que aparece explícita aquí. En la metáfora del tema el vehículo, *mi corazón*, tiene como tópico el alma, el yo, *la persona*, el sujeto, el centro de todo ello, las entrañas, incluyendo, naturalmente los sentimientos, la sensibilidad, etc. En la metáfora del rema, el vehículo es *mira, los claros ojos abiertos, señas lejanas*, del que tenemos que constatar que se refiere literalmente al tópico del tema y no al vehículo (en efecto, quien puede mirar con sus ojos es la persona, el yo, pero no el corazón), siendo el tópico, *contemplar* (discriminar, informarse, descubrir, registrar, observar, divisar, advertir, inquirir, indagar, reconocer, buscar, abrirse al mundo, examinar, distinguir, vislumbrar, reparar, considerar, pensar, juzgar, averiguar, reconocer...), con *limpios* (despejados, vivos, transparentes, francos, penetrantes, sagaces, precisos, espontáneos, cristalinos, puros...) y *atentos* (francos, libres, sinceros, con plenitud de visión...) *sistemas receptores de la mente, indicios* (signos, señas, manifestaciones, gestos, expresiones, detalles, guiños, indicaciones, vestigios...) *remotos* (pasados y/o futuros, alejados, poco informativos, apartados, retirados, distantes...). En resumen, el yo del poeta trata de descubrir, con toda atención, esfuerzo y precisión, algo del misterio (el otro, el universo, el ser, Dios, la nada...) que le rodea, pero sólo recibe indicios alejados y poco informativos; dicho de otra forma, mira atentamente, pero, sólo descubre, sólo alcanza a ver, la borrosidad del ser¹².

11 Recuérdese en CLXI, el proverbio y cantar V, «Entre el vivir y el soñar / hay una tercera cosa./ Adivínala», que se complementa con el LIII, «Tras el vivir y el soñar,/ está lo que mas importa:/ despertar.» y el LXXXI, «Si vivir es bueno / es mejor soñar,/ y mejor que todo,/ madre, despertar». En el poema que comentamos se sustituye el vivir por el dormir, dándole un más profundo significado al despertar.

12 Términos —ojos, claros, abiertos, lejanas— usados frecuentemente por Machado. Recordemos solamente algunas referencias a los ojos. En *Proverbios y cantares* (CXXXVI), el XII dice así: «¿Ojos que a la luz se abrieron / un día para, después,/ ciegos tornar a la tierra,/ hartos de mirar sin ver». En CLXI, el I dice «El ojo que ves no es / ojo porque tu lo veas;/ es ojo porque te ve»; pero en *Soledades y galerías* estas referencias tenían otras connotaciones: «No te verán mis ojos;/ ¿Mi corazón te aguarda!» es el estribillo del poema XII dedicado a la amada y en el LXVII, si fuera poeta «cantaría / a vuestros ojos un cantar tan puro»... «ya sé que no responden a mis ojos,/ que ven y no preguntan cuando miran,/ los vuestros claros»...; de entre las muchas, solo dos referencias a la lejanía: «¿Te recuerda, hermano,/ un sueño lejano mi canto presente?»... «No recuerdo, hermana,/ mas sé que tu copla presente es lejana» (VI): «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio./ Solo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto» (LXI).

F) ...ESCUCHA A ORILLAS DEL GRAN SILENCIO

Lo dicho al comienzo del análisis de la metáfora anterior vale para ésta, en lo que se refiere al tema. En la metáfora del rema de este enunciado también encontramos una inversión del vehículo y el tópico respecto de los correspondientes al tema. El vehículo es *escucha a orillas del gran silencio* y el tópico es *atender* (enterarse, disponerse o esforzarse por recibir información, captar la respuesta...) *cerca de* (en el borde, en la ribera, en el límite, en el margen...) *el más grande* (principal o primero en la jerarquía), *misterio* (secreto, enigma, arcano; lo oculto, desconocido, inescrutable, indescifrable, impenetrable, incognoscible; quietud, paz, sosiego, reposo...). *Escucha a orillas del gran silencio* significa que el poeta, despierto y atento, se acerca lo más posible a la realidad más silenciosa —que no ofrece respuestas—, a lo radicalmente otro, a Dios, a la nada, al olvido o a la muerte. La soledad, el silencio del otro, constituye la realidad básica del hombre, ya que «en el camino de la conciencia integral o autoconciencia, este momento de soledad y angustia es inevitable» y si «la conciencia existe, como actividad reflexiva, (es) porque vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma como tensión erótica, impulso hacia lo otro inasequible», por eso, «siempre que nos vemos / es cita para mañana. / Nunca nos encontraremos» (cancionero apócrifo de Abel Martín); por otra parte, el silencio del olvido nos arranca de cuajo, no solo nuestro pasado, sino el don preclaro de evocar los sueños, por lo que es necesario escuchar atentamente para salvarnos y rescatar nuestra capacidad de autopoiesis; la equiparación de la muerte al silencio está perfectamente definida en el poema XXI («¡Mi hora! —grité—... El silencio / me respondió...»), pero el eco de ese silencio se repite en todos los rincones de su obra, por ej., cuando dice en *Juan de Mairena* «una filosofía que pretende saltarse el gran barranco o construir a su borde, tiene algo de artificial y pedante, de insincero, de inhumano, y, me atreveré a decir: de antifilosófico. Por miedo a la muerte, huye el pensamiento metafísico de su punto de mira: el existir humano, lejos del cual toda revelación del ser es imposible»; también Dios constituye para Machado un objeto de permanente búsqueda, sin llegar verdaderamente a descubrirlo, porque siempre se esconde entre la niebla, y por eso lo busca o pelea con él en sueños («El Dios que todos llevamos,/ el Dios que todos hacemos,/ el Dios que todos buscamos / y que nunca encontraremos./ Tres dioses o tres personas / de un solo Dios verdadero»), sin recibir respuesta («Ayer soñé que veía / a Dios y que a Dios hablaba;/ y soñé que Dios me oía.../ Después soñé que soñaba.»); por último, el silencio simboliza, tanto la nada, como el ser, tanto el *gran cero* (creación específicamente humana y, a la vez, creación divina), como la esencial heterogeneidad del ser, de ninguno de los cuales podemos recibir respuesta, respuesta que esperamos siempre...en vano¹³.

13 Podríamos decir que Machado es un poeta, un hombre que está siempre a la escucha; en sus primeros tiempos escucha en sueños, escucha la naturaleza y escucha los cantares («y siempre que te escucha el caminante / sueña escuchar un aire de su tierra», LXXXIII), pero poco a poco empieza a escucharse a sí mismo, a escuchar a los otros, a escuchar simplemente sin saber si oírá el mensaje, reduciendo la escucha a anhelante expectativa, como ocurre en el poema que comentamos. Mirar y escuchar es estar a la espera de ver y oír; esa espera, esa esperanza constituye otro de los ejes de la obra y la vida de Machado; él mismo proclamó. «creo en la libertad y la esperanza»; en *Juan de Mairena* insiste: «vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando»; pero duda: «¿Conoces los invisibles hiladores de los sueños? / son dos. La verde esperanza / y el torvo miedo»; aunque siempre, al final, espera: «Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida./ otro milagro de la primavera». Algo parecido ocurre con el silencio; en los primeros momentos el silencio es un rasgo de las cosas, del paisaje, una ausencia de ruido que evoca la quietud, la contemplación melancólica del mundo (al cerrarse la puerta del parque «golpeó el silencio de la tarde muerta» y luego más tarde, en lugar de golpeó, simplemente sonó —VI—; «y al reposar sonó con recio golpe./ solemne, en el silencio» —VI—; «¡Mi hora! —grité—... El silencio / me respondió:...» —XXI—...), pero a partir de la crisis del 1912-1917, el silencio adquiere una dimensión antropológica y metafísica. El

3) Una vez analizados los significados de estos seis enunciados metafóricos, estamos en condiciones de intentar extraer el significado global del poema. Por un lado, resumiremos el texto buscando las macroproposiciones que nos conduzcan a una representación global y sintética del poema, y, por otro lado, describiremos los principios organizativos de su estructura para intentar descubrir, a través de ella y de la representación global, el sentido último del poema.

Utilizando, no los vehículos que están explícitos en el poema, sino los tópicos explícitos e implícitos de estas metáforas, podríamos traducirlo, despojado de la magia del lenguaje poético, en estos términos: «¿Mis sentimientos están insensibles? / Fábrica de mis sueños / ¿ya no producís? ¿Está estéril / la maquinaria del pensamiento, / las palabras sin ideas / dando vueltas rebosantes de oscuridad? / No, mi mente (mi yo) no está inactiva, está consciente (vigilante), / ni está inactiva, ni soñando, percibe / los limpios ojos atentos / indicios distantes y quiere saber / de cerca qué le dice el más insondable de los misterios». Simplificando, «¿Mi mente (mi persona entera) está inactiva (muerta)? No, está activa (viva); atentamente explora a lo lejos (indicios borrosos) y se acerca al silencio (no recibe respuesta del misterio del otro, de Dios, del ser, de la nada o de la muerte)». Dicho de otro modo: «Duda de su propia vida, se afirma con fuerza y espera en la más profunda incertidumbre». O, en otros términos, «¿existe verdaderamente mi yo? Sin duda. Se abre al no yo, a la heterogeneidad del ser, a lo radicalmente otro, pero sólo descubre indicios y silencio».

La estructura del poema desarrolla este esquema conceptual utilizando el entramado metafórico que hemos analizado —y otros recursos retóricos que no hemos mencionado—, así como la compleja red de relaciones entre los diversos niveles de unidades textuales. En las relaciones paralelísticas y taxonómicas se basa la solidez arquitectónica del poema; en las relaciones de oposición, de causalidad y de agencia se fundamenta su dinamismo y flexibilidad dialógica; en las relaciones de gradación y de finalidad se halla el hilo conductor y la forma del conjunto. Así, la estructura, el modelo global del poema se organiza, a la vez, lineal y circularmente.

El encadenamiento lineal está marcado por la pregunta —la serie de tres interrogaciones—, que vehicula la duda del poeta, y la respuesta, en primer lugar, a través de una serie de negaciones, que expresan paradójicamente su autoafirmación, y, en segundo lugar, a través de dos enunciados afirmativos, que nos introducen en la ambigüedad entre la duda y la esperanza; el encadenamiento lineal significa progreso hacia delante, apertura y, por tanto, se puede intuir que está dominado por el impulso de la búsqueda incesante, dinámicamente orientado hacia el descubrimiento y sacudido por el temblor de la esperanza.

La estructura circular organiza el trasfondo del diálogo, que se expresa en forma de monólogo interior, y, sobre todo, el hilo conductor de sus estados de ánimo y de la percepción de su situación vital respecto de sí mismo (del yo) y de su relación con el mundo (el no yo); podría representarse a través de los cuatro cuadrantes de un círculo: a) las coordenadas básicas de su yo (sentimientos, sueños, pensamiento); b) la duda acerca de si están vivos, activos, en plenitud; c) la autoafirmación rotunda de que, en efecto, siente, sueña y piensa; d) la explicación acerca de lo que realmente siente, sueña y piensa, es decir, que está tenso, atento, expectante para descubrir que es lo que hay en sí mismo y más allá de sí mismo, y que las únicas respuestas a

silencio es la respuesta a nuestras preguntas cuando indagamos acerca del conocimiento, del ser, de la nada, de Dios y también es la respuesta a nuestra apertura hacia el otro («Honremos al Señor /... / que ha dictado el silencio en el clamor» —CLXX—; «... paz te pido, / mi tregua de temor y de esperanza, / un grano de alegría, un mar de olvido» —CLXIX—; «Sólo el silencio y Dios cantan sin fin» —CLXXII, VIII—; «brinda, poeta, un canto de frontera / a la muerte, al silencio y al olvido» —CLXVII, *Al gran cero*—; «El silencio, que es, como decía mi maestro, el aspecto sonoro de la nada», *Juan de Mairena*, OPP, 526).

esa anhelante espera son indicios indescifrables y el más grande de los silencios, con lo que se cierra el círculo de la duda sin abandonar del todo la esperanza; la organización circular —potenciada por las imágenes del ir y venir de los enjambres de los colmenares y del girar constante de la noria y del pensamiento— significa el eterno retorno, el incesante volver atrás y volver a empezar, y por tanto, una actividad que se cierra sobre sí misma, solipsista, escéptica, que lleva a la duda y acaba dudando de la propia duda, actividad a través de la cual los intentos de autoafirmación y la expectativa anhelante —la esperanza— se ven envueltos por la densa niebla del temor y por el muro infranqueable del silencio.

Si combinamos la estructura lineal y la circular, descubrimos el proceso básico que articula todos los elementos y momentos del poema y que no es otro que un proceso oscilatorio¹⁴. Así, la oscilación va de interrogaciones a aseveraciones y de aseveraciones en forma negativa (con contenido positivo) a aseveraciones en forma afirmativa (con contenido negativo-ambiguo). Hay oscilación e incertidumbre, también, en la interrogación retórica (que va de la duda objetiva a la expectativa subjetiva de carácter afirmativo), en las negaciones —ni duerme, ni sueña— con las que se responde a las dos primeras interrogaciones (negación de la primera, afirmación de la segunda), en las dos últimas afirmaciones (a través de las que se pasa del mirar al no ver, y del escuchar al no oír), en los temas (o actantes) de la rama 2. (que oscila entre la parte —mi corazón— y el todo —mi alma, mi mente, mi yo—), en los procesos psicológicos mencionados en la primera y en la segunda parte (centrales en 1., periféricos en 2.), en la articulación de los temas y los remas en 1. (los temas implican actividad, la vida plena, y los remas predicán la inactividad, la muerte); en las acciones y los objetos de esas acciones (las acciones están orientadas a descubrir objetos, pero los objetos resultan elusivos, inalcanzables).

En todos y cada uno de esos movimientos oscilatorios el poeta se ve a sí mismo y se siente arrastrado por las olas de la duda (del escepticismo) y por las mareas, que no son unidireccionales —hacia la incertidumbre y la autoafirmación—, sino que lo acercan y lo alejan de la orilla sin alcanzarla nunca —oscilando entre la certidumbre y la duda— movidas por la fuerza cósmica de la esperanza. Ahora bien, en lo más profundo de la duda se oscila también entre el sí y el no, el ser y el no ser; y en lo más profundo de la esperanza se oscila igualmente entre la ausencia actual del ser, del yo, de lo afirmativo y la presencia futura de ese ser, ese yo, esa afirmación. Así, en la duda anida la esperanza, lo mismo que en la esperanza anida la duda. Y esta eterna e inmensa oscilación —entre la duda y la esperanza— es la que recorre la vida entera de Antonio Machado, que acertó a expresarla a través de la inacabable oscilación del sencillo y profundo lenguaje poético con el que tejó este poema.

14 Incluso la interpretación de la metáfora puede ser entendida como un proceso oscilatorio; en Mayor, Juan, «Metáfora y conocimiento», en Juan Mayor (ed.), *Actividad humana y procesos cognitivos*, Madrid, Alambra, 1985, 233-265, sosteníamos que «la mejor interpretación de la metáfora es la que se puede lograr concibiéndola como un proceso oscilatorio que se mueve entre lo dado y lo nuevo, entre la representación icónica y la lingüística, entre la equiparación y la transformación semántica, entre el manejo de rasgos semánticos y de *Gestalten*, entre similitudes y diferencias, entre la reducción tensional y la apertura a lo indeterminado, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el mecanismo asociativo y el dinamismo constructivista» (pág. 257).