

LOS POEMAS A GUIOMAR DE ANTONIO MACHADO EN *POESÍAS COMPLETAS*

F. MORALES LOMAS

Una vez que se inicia la relación sentimental y epistolar, Machado, poeta que vivía de publicar su obra y con necesidad de hacerse explícito en sus versos, tanteaba la contención del descubrimiento pero también la necesidad de dar rienda suelta a su pasión amorosa y, según Pérez Díaz¹, llegó a la siguiente reflexión:

Así que para poder dar salida a su vocación manteniendo a la vez el secreto a que estaba obligado debía utilizar un escondite. Y usó dos escondites superpuestos; el primero fue, según todos admiten, el cambiar en sus versos el nombre de Pilar por el de Guiomar, con la misma rima. El segundo fue incluir los versos a Guiomar en su Cancionero Apócrifo, es decir entre esos versos que él hacía como que inventaba para fingirles obra de otros poetas, simulando así que los sentimientos que expresaban esas poesías no eran reales de su propio corazón sino inventados para el corazón de ficción de su apócrifo Abel Martín.

El conjunto de poemas dedicados a Guiomar forman un cancionero de once poemas agrupado en los números CLXXIII (tres), CLXXIV (ocho) y CLXXIV bis (dos)²:

Con una ricchissima varietà strofica ("octosílabos de pie quebrado [...] sextillas [...] redondillas mistas [...] pareados [...] tres cuartetos-lira de rima alterna y una sexta rima" nelle *Canciones* e "soleares, pareados, terceto monorrimo, redondillas [...] endecasílabos y heptasílabos en serventesios [...] pareados [...] y sextetos" nelle *Otras canciones*

¹ Pérez Díaz, "Secretos", op. cit.,

² Seguimos la cuarta edición de *Poesías Completas* (con prólogo de Manuel Alvar) de Espasa-Calpe, 1978.

risolvendo sempre con successo il problema della quantità sillabica e del ritmo³.

El CLXXIII lleva por título "Canciones a Guiomar" y está formado por tres poemas. El segundo y el tercero en dos partes respectivamente. En ellos Machado duda sobre este amor y consulta a la amada qué le ofrece. Se pregunta si es "tiempo en fruto" o "tiempo vano". El sueño de amor se estremece en ese jardín de encuentros donde dos soledades son una. Y el poeta, en la lejanía, pensando en ella mientras el paisaje fluye en ese imaginario de libertad de amor y en la singladura de abril puede sentir ficticiamente su cuerpo y la nostalgia.

El CLXXIV tiene un título, "Otras canciones a Guiomar" y un subtítulo: "A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena". Son en total ocho poemas, de los que el primero tiene cinco partes. En ellos Machado admite que Guiomar inunda de claridad su vida si otrora noche oscura o cárcel fuera. Existe un antes y un después como reiteradamente afirma en las cartas a Pilar de Valderrama que luego veremos. Y también enciende la incertidumbre a través de las palabras destinadas a la interpretación en algunos de los versos que a determinados críticos les ha permitido incentivar la tesis de la invención literaria de la figura de Guiomar, su ficcionalidad o su irrealidad. Y sobre todo cuando se refiere a la temática de *inventio amoris* o *inventio amicae*, su aplicabilidad a lo fantástico y la pervivencia del amor incluso cuando la amada no tiene una existencia real: "Reo de haberte creado/ ya no te puedo olvidar"; o más adelante en el segundo poema: "Todo amor es fantasía;/ él inventa el año, el día,/ la hora y su melodía;/ inventa el amante y, más,/ la amada. No prueba nada,/ contra el amor, que la amada/ no haya existido". El juego del olvido y la presencia imaginaria engendra ese

³ Sánchez García, E.: "Antonio Machado, *Paesaggi d'amore. Poesía per Leonor e altre poesie*, a cura di Giovanni Battista de Cesare, Firenze, Passigli, 2010", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza*, LII (1-2). pp. 333-338, 2010, p. 335.

motivo literario en los versos siguientes. Siendo el VIII, críptico y negativo, como una especie de aldabonazo en el mes de mayo donde se instala el olvido.

Por último se incluye el añadido CLXXIV bis (dos poemas) como un complemento del cancionero guiomariano, aunque Machado nunca los insertó en libro. En el primero llega la imagen de la amada con el espino al mismo tiempo que con el espliego pero, sobre todo, con la flor de la melancolía presente. En el segundo, escrito cuando Guiomar se hallaba en Lisboa y él en Valencia, la recuerda con alejamiento y con dolor, como "flor imposible de la rama/ que ha sentido del hacha el corte frío".

CLXXIII. Canciones a Guiomar

Poema I

Se pregunta el poeta por la concepción de amor. Trata de definir simbólicamente ese "dorado ovillo" con el que es identificado en la boca de la amada, porque también la boca en su redondez de sonrisa e incertidumbre asocia las connotaciones del misterioso ovillo. La madeja de amor como símbolo de lo misterioso y oculto, acaso como la inconsistencia de la seguridad de amor, tan lejana del hecho amoroso. El amor siempre engendra dudas. En los amantes nunca hay seguridad. Existe como un miedo ancestral a dejar de ser centro de ese objeto amoroso. Y, Machado, quizá en estos comienzos duda. Y ante esa incertidumbre el poeta equilibra en su balanza de oscuridad dos términos: "limón amarillo" y "claro día". Una antítesis en cuyas representaciones confiere el sentido de lo negativo y lo positivo asociado a esta imagen pictórica del día (resolución de amor) o el amarillo del limón (muerte de amor).

Ante la duda, el poeta pregunta a la amada qué le ofrece. Pero no da tiempo a su respuesta porque de nuevo pregunta si la amada le va a ofrecer "tiempo en fruto", una bella metáfora del amor asociada

al tiempo, esa eterna dinámica en el cancionero de Machado desde su lectura de Manrique.

Y las preguntas se suceden con frenesí, porque el escepticismo es el manjar de los amantes. Y asociado a la semántica textual del tiempo engendra con el adjetivo vano un nuevo desiderátum del amor: ¿acaso en lugar de fruto, no pudiera ser este amor “tiempo vano de una bella tarde yerta”? Y en esa enumeración caótica producto de su alma dudosa se acumulan una serie de metáforas que configuran esa visión negativa: “dorada ausencia encantada” y “copia en el agua dormida”. El poeta se resiste, se pregunta si esa “alborada verdadera” que es el amor no irá de “monte en monte encendida” o si los escrúpulos del amor no se rompen en sus turbios espejos. Pero no es el amor, en realidad son los amantes los que andan prisioneros de esos escrúpulos de amor (sobre todo como en este caso pues Guiomar era una mujer casada) y ello conlleva que el espejo no refleje la verdad de su presencia sino la penumbra de su turbiedad y su duda.

Poema II

La imagen del jardín, aquel que visitaron con frecuencia por La Moncloa, a un kilómetro y medio aproximadamente de la casa de Pilar de Valderrama, puede ser el espacio para el origen de este poema. Pero lejos de ser un jardín cordial nace desde un “tiempo cerrado” y “verjas de hierro frío”. Se impone ese jardín que hay cerca de un río pero con la imagen yerta de un espacio insensible. En esa recreación no falta el ave que canta, acaso el propio poeta metamorfoseado en su propia tautología creadora y la invención del amor. Hay una conjunción de ambos en sus respectivas soledades, una dualidad alimentada por símbolos: él asociado al león (era de signo leo); ella asociada a la gacela (era de signo libra) son los animales que juntos tratan de beber su afecto mutuo pero la imposibilidad surge desde el principio: “No puede ser/ dos soledades

en una". Estas dudas del poema inicial, estas certezas de este nos conminan en una dirección en la que Machado se ve envuelto ya con seguridad: la imposibilidad (como así fue) de que su relación afectiva se consolide con el tiempo y/o "se normalice".

En ese ámbito en el que la naturaleza los acompaña, son parte de ella y en ella se reconocen inmersos, Machado va creando imágenes alusivas con la presencia del mar ("ensaya olas y espumas"), los colores del monte, el faisán ("de la aurora canto y plumas") o el búho (como símbolo de la inteligencia o Minerva):

El amor se mueve entre dos polos: la ficción, que apunta a la realidad y que no se satisface si no es con ésta, y la realidad que, desmintiendo la ficción, no aparece en plenitud como realidad amorosa si no es bajo el ropaje de aquella⁴.

Y para justificar esta percepción lo que, por modo jocoso, se expresa al principio del capítulo L del segundo volumen de Juan de Mairena:

*Reparad en esta copla popular:
Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.*

Poema III

A través de la narración configura la historia de una huida en la que el poeta se marcha con la amada: "Una diosa y su amante/ huyen juntos". El pensamiento inicial en ella le permite desde lejos crear esa huida con Guiomar en la sierra de encinares, en tanto en ese tren

⁴ Barjau, E.: "Antonio Machado. Entre la poesía y la filosofía", Conferencia Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico, abril 1971. Se puede encontrar también [en línea], dirección URL: <<http://www.raco.cat/index.php/convivium/article/viewFile/76410/98614>> (Consultado el día 11 de septiembre de 2012).

imaginario (que tantas veces empleó Machado para hacer la travesía de Segovia a Madrid todos los fines de semana) van pasando la retama, los campos yermos, el cielo alto, los montes de basalto o el río Guadarrama. Se sienten libres en su huida pero son conscientes de que esta huida está presidida por "el pecado". Por eso Dios aparece en esa imagen vengadora: "Aunque nos jure, violento,/ su venganza". Pero el amor acaba venciendo cualquier (triunfo Amoris) persecución y acaba siempre libre en su huida.

El poeta se sitúa en el imaginario tren ("celda de viajero") que tantas veces tomó para hacer su anodina ruta de Segovia a Madrid y viceversa y por un momento va describiendo ese paisaje que ante él se presenta: el aguacero, la tristeza del monte, la vieja torre, la tarde... Es el mes de abril y el poeta siente a la adolescente plena con la claridad de sus ojos y sus músculos morenos y el deseo se llena ante el imaginario erótico-sentimental de querer besar sus labios y apresar sus senos. Y en ese deambular temporal con el juego del ayer, del ahora y del todavía... se apodera de él una profunda nostalgia:

Las tres partes de este poema, así, resumen poéticamente la entera historia de la relación del poeta con su amada: esa amada real o imaginaria en la que proyecta la imagen de su ánimo inconsciente. De este modo Machado ha llegado al fin del "proceso de individuación": recobra el equilibrio de su propio ser y, por medio de este proceso intuitivo, vuelve a sentir la unión de su espíritu con el ser absoluto que es Dios⁵.

CLXXIV. Otras canciones a Guiomar. A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena

Poema I

⁵ Baker, "Ánima", op. cit., p. 88.

Crea el símil de la figura de Guiomar con una centella (claridad) en la oscuridad de la noche del poeta. Juego de antítesis permanente que no deja de ser, como veremos en las cartas, la permanente antítesis que configuró esta relación del quiero y no puedo.

Pero Guiomar no es solo esa diosa cargada de espiritualidad. La carne está presente y el erotismo cuando la siente como "rosa y morena" cerca del mar, donde la imagina asomada al malecón "que bate la mar de un sueño". En tanto la ausencia de la amada enerva sus ansias y agita su temperamento. La creación de la amada ha generado la emoción de la memoria y el recuerdo: "Reo de haberte creado,/ ya no te puedo olvidar". Una creación de la que se siente prisionero:

Para Machado, el olvido no tiene un perfil negativo, sino un valor creador, pues brota de la viva emoción del recuerdo. En las primeras *Canciones a Guiomar*, que se habían publicado ya en la *Revista de Occidente* (1929), el olvido va asociado a la creación ("reo de haberte creado, / ya no te puedo olvidar", termina el poema I). A su vez Juan de Mairena, por esos mismos años, defiende así el valor poético del olvido: "Merced al olvido puede el poeta -pensaba mi maestro- arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino -en apariencia, al menos- alumbrador de formas nuevas"⁶.

Poema II

Hay una definición del amor que tanto existe por creación como por negación del objeto amado. Este poema ha servido a algunos críticos para demostrar que Guiomar solo tiene una virtualidad literaria en Machado, que no tuvo existencia real. Machado efectivamente induce

⁶ López Castro, A.: "Antonio Machado: muerte y supervivencia", [en línea], dirección URL: <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/823/Armando.pdf?sequence=1>> (Consultado el día 12 de septiembre de 2012).

al error cuando afirma que el amor "inventa el amante y, más,/ la amada".

El poema se inicia con la identificación del amor y la fantasía, de modo que este se erige en actor de la situación imaginaria y es el inventor, el creador de todo, tanto del tiempo ("él inventa el día el año, el día,/ la hora"), como es el creador de su sonido (el sonido de amor identificado con la metáfora: "su melodía"), pero también en ese proceso de invención crea el resto: el amante y la amada. Sin embargo, de todo este proceso de invención, lo realmente importante no es la existencia de los amantes, sino la del propio amor, concluye Machado: "No prueba nada,/ contra el amor, que la amada/ no haya existido nunca". No dice que no haya existido sino que, su existencia o no, no anula la del propio amor. Hay un idealismo de corte platónico en esta elucubración amorosa del sentimiento que lo inventa todo. Y si analizamos a fondo esta idea, podremos observar que Machado tiene mucha razón en sus postulados. Efectivamente, en ocasiones la sensación de amor sobrepasa a los amantes hasta el punto de que este crea su propio mundo, ajeno a ellos. En otras ocasiones, existe la idealización de amor sobre alguien que no existe sino en nuestra imaginación. Con todo este proceso juega Machado. Hay, pues, en esta visión como una nostalgia de lo absoluto, una tensión hacia lo metaempírico, como una fuerza mediadora entre lo sensible y lo suprasensible:

Así es que la amada de Antonio Machado puede verse como la proyección de su ánimo inconsciente. Por eso, en los poemas donde el poeta habla de la amada, no parece describir una mujer real, sino la figura inaccesible de la mujer eterna, siempre deseada y siempre ausente⁷.

Poema III

⁷ Baker, "Ánima", op. cit., p. 88.

El amor versus el olvido que tanto juego tuvo en la literatura de Luis Cernuda surge sintéticamente en este poema a través del recurso imaginario del abanico que en su deambular advierte de esa relación de comunicaciones y silencios: "Te quiero para olvidarte/ para quererte te olvido".

Poema IV

Y también el olvido como protagonista en esta soleá en la que se simboliza en la sal del amor en tanto experimenta sobre los amantes la herida de su pérdida.

Poema V

El quietismo es una construcción nueva en el poema. Si en los versos anteriores proyectaba el olvido de amor, ahora es el quietismo que sería dejar al amor en un espacio muerto, en el fondo de un espejo, en la urna imaginaria de un daguerrotipo viejo. El amor como una imagen estable que permanece en tanto se detiene para ser contemplada. Está viva pero quieta. Una sensación que Machado debió tener en este amor que no avanzaba, que permanecía en una estabilidad casi mortuoria a veces porque para el amante, el amor debe ser siempre algo que crezca y nunca que se estanque. Aquí el amor está quieto y la quietud siempre es una contingencia irresoluble para los amantes que cercena los procesos amatorios.

Poema VI

A través de la síntesis estructural de la copla emerge la ironía de amor y la sublimación de la memoria. El poeta vive siempre en el recuerdo de lo abandonado y cuando este es hermoso el sentimiento acaba convirtiéndose en una desazón vital, por ello: "se canta lo que se pierde". Una regresión al pasado para recrearse en la propia historia sentimental:

La paradoja de la compañía en la ausencia y la soledad en la presencia penetra todo el Cancionero de Guiomar. La ausencia es precisamente lo que alimenta la imagen idealizada del otro, es el lugar de esta imagen. Por otra parte la realidad desmiente siempre al sueño: de ahí la soledad en la compañía. Y entiéndase bien que esta distancia entre el otro real y el otro imaginado no hay que entenderla como si la persona del otro hubiera decepcionado al poeta. El fenómeno no ocurre en el plano de lo anecdótico sino a un nivel mucho más profundo: la irreprimible necesidad de idealizarlo todo, la primacía de lo soñado sobre lo real⁸.

Poema VII

El poema, la palabra nace del amor que lo engendró. Su nacimiento solo se tiene existencia en la realidad si ese imaginario amoroso lo produce. Es el amor, su ascua, quien puede lanzar a la palabra y su creación. La voz del poeta no es nada si ese "ansia de amor que lo engendrara". Y si el amor ofrece su destello, triunfa el canto del poeta pero si este no tiene lugar es porque el amor quedó en el quietismo y la oscuridad. Así dirá el poeta: "Si amor da su destello, sola/la pura estrofa suena". No es necesario ni siquiera el poeta porque este es solo un instrumento para que la vibración interior una vez alcanzada salga a la superficie.

Si, por el contrario, en esa dicotomía y antítesis presente en el cancionero, triunfa el olvido y este se apodera del cúmulo de sensaciones, todo desaparece: "Ni tu nombre, ni el mío, el agua santa". Una sombra que desaparece cuando se produce el triunfo de amor que enciende el planeta y lo trueca en luz.

Poema VIII

La congoja del olvido, la pérdida de la memoria tiene el mismo efecto que la incertidumbre del amor. Y en ese paisaje que se crea en el momento en que el olvido se apodera del todo, las imágenes

⁸ Barjau, "Machado", op. cit.

oníricas desoladas hurtan los versos de Machado. El rosal está prisionero de la "carroña horrible"; la mariposa, con su simbología sutil y etérea, en realidad sale de la mortuoria fosa; germinan los lagartos fríos, las víboras enceladas, el absorto sapo...

Si tenemos en cuenta esa apertura del olvido, reiterada al principio y al final del poema ("olvido en flor" y "en la mano creadora del olvido"), nos damos cuenta que el "vuelo imprevisible" de esa "extraña mariposa", levantándose "de la carroña horrible", muestra una profunda experiencia de transformación, que sólo es posible en el instante poético, según da a entender el corte del guión o paréntesis ("-el ángel del poema lo ha querido-"), que introduce el punto de vista del hablante mediante el cambio de sujeto. Con la mezcla de elementos dispares, "rosal" y "carroña", "víbora encelada" y "lagarto frío", "absorto sapo" y "azulada libélula", trata el poeta de recordar el amor ausente de Guiomar. De nuevo, la asociación simbólica del vuelo de la mariposa surgiendo de la carroña y del olvido que se compara con el abrirse de una flor, de una transformación progresiva que lleva de la oscuridad a la luz, revela un movimiento de renovación sentido poéticamente⁹.

Todo un cúmulo de animales pétreos en esta oscuridad que llena el frío de la ausencia. Y los montes no tienen sabor a naturaleza creciente y viva sino que se han convertido en minerales plomizos y cenicientos; y los campos otrora rubios y luminosos se inunda de esa oscuridad cenicienta. Hay un clamor de oscuridad que todo lo inunda en el paisaje tenebroso del poema:

Se trata de un amor inventado, que tras el olvido brota con más fuerza en el recuerdo. El olvido es pérdida, pero en esa pérdida alienta el vuelo sentimental de la melancolía. La invocación al olvido como dardo arrojado al corazón del deseo es lo que subyace en el poema VIII, tal vez el mejor de la serie¹⁰.

⁹ López Castro, "Machado", op. cit.

¹⁰ Ibidem.

CLXXIV bis. Dos sonetos a Guiomar

Poema I¹¹

La memoria, como otras tantas veces en Machado, se adueña del poema. Se canta lo que se pierde, dirá. El poeta, desde la distancia (por entonces Pilar está en Portugal) rememora a la amada y se carga de una cierta melancolía. Siente junto a su corazón el suyo en ese otoño que va calando los huesos. El paisaje frío, desabrido, helado por el viento... trae a la memoria el contraste, la antítesis de lo recobrado: Pilar surge de pronto en el poema mientras el poeta simbólicamente se acerca a ella con “una mata de serrano espliego” y “con una rosa de silvestre espino”. El espliego¹² es un simbólico presente porque resiste las frías temperaturas y los arduos calores. Acaso como el poeta, que también resiste la ausencia de amor. De ahí que su presente se revista de este arbusto con flores en cuyo interior se generan no solo dulces aromas sino cálidas recuperaciones. Y después la rosa, símbolo modernista donde los haya, acompañada del espino silvestre como un diapasón de la energía de la rosa. Identificada al fin con la “flor de su melancolía”. En el poema XVIII que lleva por título “El poeta” de *Soledades*, también hace alusión a la flor de la melancolía en los siguientes versos: “¡Alma, que en vano quisiste ser más joven cada día,/ arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía!”. Este sentimiento

¹¹ Fue publicado por el Heraldo de Aragón como si se tratara de un poema dedicado a la virgen del Pilar. Este soneto planteó en un principio algunas disquisiciones dubitativas. Como recoge Ruiz de Conde, J.: “¿Un nuevo soneto de Antonio Machado?”, *Revista Hispánica Moderna*, año 26, núms. 3-4, 1960, pp. 116-125, en esta fecha dice que “la publicación de este soneto plantea dos problemas: el de su atribución a Machado, y el de la interpretación del texto. Para decidir si es verdaderamente de Machado habría que conocer la procedencia del poema, saber si L. de la V. ha visto el autógrafo, y si lo ha visto cómo y dónde y conseguido el soneto, y qué grado de confianza le merece la fuente del mismo”.

¹² Es una especie de arbusto de hoja perenne con ramas leñosas y muy ramificadas, y justo al final de las ramas salen las flores de color violeta formando una espiga compacta. Las flores florecen en verano hacia finales del mes de julio, florece en zonas secas y soleadas, sobre todo en laderas de montaña y zonas pedregosas ya que resiste perfectamente las heladas del invierno y el calor del verano. Buenas son las infusiones de espliego y un gran alivio para la piel y sus excrecencias.

siempre ha sido habitual en la poesía de Machado en diversas situaciones y perspectivas. En *Campos de Castilla* habla Machado de la "agria melancolía/ que puebla tus sombrías soledades"; también de la "melancolía de tu recuerdo"; o bien, de los "ojos velados por la melancolía", "agria melancolía de la ciudad decrepita"... José María Ferri Coll hablaba en un artículo de "Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de siglo" y decía, entre otras, que:

En las letras españolas de fin de siglo, por tanto, alborean los principales rasgos de la melancolía y el pesimismo en la formulación que de tales males había dictado Schopenhauer, a saber: insaciabilidad de nuestros deseos, renuncia como ideal, y realidad ilusoria (el mundo es simple representación)¹³.

Poema II

Machado que, en esos momentos se encuentra en Valencia, mira hacia el mar y rememora a Pilar de Valderrama que contempla otro mar (el Océano Atlántico desde Lisboa), "la mar de España que Camoens cantara". Habla del dolor del recuerdo y los efectos de la memoria en su alma dolorida. En ese recuerdo la guerra como un emblema que juega con ese mar, una guerra que dio un tajo a los afectos generando la "angustia de la muerte". Ese amor ahora es una "sombra infecunda" pues no obtuvo su fruto ansiado y ha sido cortada simbólicamente por el hacha fría de la guerra: "Y la flor imposible de la rama/ que ha sentido del hacha el corte frío".

¹³ Ferri Coll, J. M^a: "Musa enferma: la melancolía en la poesía del siglo XIX", *Frenia*, Vol. IX, 2009, pp. 53-70, p. 68.