MACHADIANA: NOTAS DE LECTURA

I

Trato en estas leves notas sobre aspectos de la poesía de Antonio Machado, de acercarme desde ellas a algo más que el motivo ocasional que las ha suscitado, a una aproximación a la esencia de la poesía, manifiesta en casos concretos y, hasta cierto punto, ejemplares. Uno parte del supuesto doble de que la poesía tiene una esencia y una historia —una realidad— y va a ser desde esta doble perspectiva y para esos fines como paso a tantear esta aproximación a la lírica machadiana, sin pretender una validez de más amplio radio.

Dejaré de lado, aunque no fuera de una consideración subyacente, las notas que distinguen a Machado poeta en cuanto temple o actitud en el momento de poetizar y de lo que, correlativamente, se espera y hasta se exige que el lector ha de poner a contribución para una recta y congruente receptividad, pues entiendo —y valga la trivialidad— que poeta y lector han de coincidir en acorde consonancia, si el mensaje poético ha de lograr su más plena entrega.

La primera de mis observaciones parte de un breve texto machadiano que me llegó por transmisión oral de mi colega y amigo el filósofo y poeta Eugenio Frutos. El poemilla no lo he visto reproducido en ninguna de las ediciones de don Antonio, y dice así:

Al pasar el puerto,
se le ceñía la capa,
se le volaba el sombrero.
El corazón desgreñado
tenía al pasar el puerto.

Ni una sola de las voces que aparecen en el breve apunte lleva connotación poética *a priori,* ni pertenece a esos repertorios más o menos fosilizados de «objetos poéticos» al alcance de todos. Su falta de color no las disputan para el rapto lírico, salvo el tan manoseado término, «corazón». Tampoco hay alarde en efectos rítmicos o de rima. Acaso lo más notable, esto es, fácil de notar, sean el encuadre cerrado que enmarcan primero y último de los versos —lo que tampoco es raro en poemas de más entidad— y la no muy forzada inversión sintáctica de la última frase en los dos versos finales. Si a esto añadimos la tenuidad de la asonancia, nos hallamos ante características bien notorias en la poesía de Machado.

Por otra parte, los tres primeros versos dicen —dirían en otro contexto— una experiencia realmente insignificante, más cerca de la prosa, de una comunicación práctica, que no de una vivencia poética. Ahora bien, tan pronto como aparece ese «corazón desgreñado», se nos impone una lectura reorientada y con efectos retrospectivos. La atribución del adjetivo «desgreñado» al «corazón» es, evidentemente, anormal y ha venido disparada por geminación de imágenes desde la situación, que ya no podemos ver como realística, de lo que le antecede: los efectos dinámicos del ventarrón al pasar el puerto. Ha habido algo como una llamada que nos fuerza a reorientar nuestra actitud lectora. Ya no podemos ver sólo una anécdota, trivial por lo demás, de un episodio concreto. Sabido es que don Antonio se jactó, y no sin razón, de haber sido el primero que intentó despojar a la lírica de motivaciones anecdóticas.[1] Lo que aquí el poeta cuenta, canta, es algo más hondo y no sin cierto grado de misteriosidad, adrede, no un conjunto de sensaciones, sino «una honda palpitación del espíritu», que brote desde «lo subconsciente, *sine qua non* de toda poesía» (*Abel Martín*). Para decirlo de otra manera, se nos incita a una lectura en que las funciones y valores referenciales de cada

---

1 Ya en 1925 escribía: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer hace veinte años. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico» (*Los Complementarios*).

Y en *Juan de Mairena*: «Merced al olvido —pensaba mi maestro— puede el poeta arrancar las raíces del espíritu, enterrado en lo anecdótico y trivial» (Madrid, 1936).

palabra, de cada frase del poemita todo, ya no pueden ser entendidas someramente, como el mensaje en prosa, sino que solicitan interpretación segunda. Aquí del consejo machadiano:

> Da doble luz a tu verso,
> para leído de frente
> y al sesgo. *(Proverbios y cantares)*

Lo que pasa, además, es que esa interpretación segunda no es unívoca ni se agota en una referencia singular. Por eso no nos serviría una crítica de tipo positivista —nunca desdeñable— a la busca de esclarecimientos basados en la realidad o en la verdad factual y en la biografía del autor. El puerto, acaso alguno de los del Guadarrama o Somosierra, fue itinerario frecuentado por el poeta, especialmente durante su estancia en Segovia. Eso, sin contar con la tradición hecha literatura que tienen tales puertos —serranillas del Arcipreste más el descubrimiento serrano debido a la Institución o las nuevas serranillas de Mesa— o, todavía más en la imaginería de Machado, el puerto serrano tiene unas connotaciones más generales como trance decisivo en nuestro caminar por la vida. Recordemos las veces que en el nuestro aparece el camino como objeto, como imagen simbólica en su poesía, y el leve apunte se nos desrealiza en cierto modo para llevarnos hacia sentidos de la máxima apertura y con su no casual nota de misterio, trascendida. Con lo cual, sencillamente, apelo a una lectura contextual, dentro del mundo imaginario del autor.

Nótese, en fin y por insistir en mi punto de vista, la economía de medios puestos en juego para sugerir un resultado de máxima potenciación, siempre, claro es, que nuestra lectura no prescinda de cierta familiaridad con el resto de la obra, por donde una vez más se postula la necesidad de una lectura, en este o en otros casos, no aislada ni sin tener cuenta en algún modo del mundo poético correspondiente. Cada autor tiene su lenguaje lírico peculiar y ha de ser su contexto lo que nos puede suministrar la comunicación más segura y plena. Desde una sabida aventura de caminantes al doblar un puerto, nos resuenan otros versos en que Machado, a la busca, peregrino, ante un medio inseguro u hostil ha cantado la precariedad de la existencia humana, su incertidumbre e inestabilidad con una metafísica al fondo, la suya.

No ha abusado el poeta de la sensiblería que acecha a quienes apelan a las solicitaciones de su corazón; sino que con sobria eficacia aparece en obligadas ocasiones, cargado de proyecciones simbólicas. Así: «el corazón entelerido», «tu corazón de sombra», «¿Mi corazón, se ha dormido?», «la damita de mis sueños / se asoma a mi corazón», «mi corazón por almohada», entre otros, no muchos, ejemplos de recreación feliz.

Recogiendo un hilo que he dejado suelto más arriba, el de la reorientación lectora desde un punto avanzado, final aquí, que nos lleva a modificar retrospectivamente lo que precede, diré que es justamente en la lírica donde más se acusa ese tipo de lección que no puede ser linealmente progresiva siempre. Sería ésta buena ocasión para plantearnos una fenomenología de la lectura poética, pero quede sin más, por el momento, pues me importa notar una curiosa analogía con Edgard Allan Poe y sin pensar, ni remotamente, en influencia: en el comentario de su famosísimo poema, «Nevermore», al explicarnos su génesis en «The Philosophy of Composition». El poema, cuyo título no es el del feliz estribillo, sino «The raven», empieza:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber-door.
«Tis some visitor,» I mutter'd, «tapping at my chamber-door»
Only this, and nothing more.

Nos ofrece una situación extraña, misteriosa, pero no sin un grado de admisible realismo verista. Hasta que el poema llega a las dos últimas estrofas que —traduzco— «añadí [...] para que su poder sugeridor afectara a toda la narrativa que les precede. El sentido subyacente se revela por primera vez en los versos:

Take thy beak out of my heart
and take thy form from off my door.
Quoth the Raven: «Nevermore».

Se observará que las palabras 'from out of my heart' [en rigor, no, sino 'out of my heart'] llevan consigo la primera expresión metafórica de todo el poema. Estas, con la respuesta, 'Nevermore', disponen la mente a buscar una aplicación moral de todo lo contado

antes. El lector empieza a mirar el Cuervo como emblemático». Que es lo que nos ha ocurrido en Machado, sencillamente con ese «corazón desgreñado», final. No puedo datar el poemilla que me ocupa la atención ahora, aunque pudiera situarse en fase tardía, ni tampoco seguiré las huellas del americano en el nuestro. En la primera edición de *Soledades* figuraba un poema, luego eliminado en ediciones posteriores, con el título «Nevermore». En rigor, el poema se publicó antes, en la revista *Electra* (1901) y con seudónimo. Parece que por aquellos años Machado no leía inglés, y dos años más tarde y en la misma revista se publica traducción española de «The Raven», debida a V. Díaz-Pérez. En cualquier caso, el «Nevermore» de Machado tiene más de modernista que del modo simbólico, como veremos en la nota siguiente. Pero antes no quiero dejar pasar sin atención algo que es también congenial en ambos poetas, y en cuántos más, el temple melancólico de tan dilatada ascendencia y no menos ancha dispersión en la lírica de nuestra cultura occidental y en las extrañas. He aquí un gran tema, que nos desborda, aunque no pueda menos de mencionar a Petrarca, Garcilaso, Bécquer, Nerval (que en su «luth constellé/porte le *Soleil Noir* de la Mélancolie») o José Hierro, que tomó como lema de su *Tierra sin nosotros* (Santander, 1947) el verso de otro poeta montañés: «Musa del Septentrión, melancolía». Pero volviendo a la confrontación entre Machado y Poe, me limitaré a indicar la nota dominante en la lírica de aquél, que viene a concordar con la expresa declaración de principio, más que lírico, estético en el americano. Puede leerse en su ya citado ensayo, «The Philosophy of Composition»: «Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones».[2]

Con lo que Benedetto Croce viene a coincidir, cuando escribe: «Y ¿qué supone el velo de *melancolía*, tantas veces notado por espíritus finos en toda genuina poesía, sino cabalmente la visión del eterno drama humano [...]?[3] O cuando ve en «un velo di mestizia... il volto stesso della Bellezza».[4] Pero, a la manera de Ortega, he de

2 En *Tales, poems, essays,* London, Collins, 1961, p. 506.
3 Traduzco de *Letture di poeti,* 1948, ed. Bari, 1966, p. 207.
4 B. Croce, *La poesia,* Bari, 1963, p. 14.

dejar apenas apuntado tema de tanta complejidad, que nos llevaría demasiado lejos, incluso al campo de las artes plásticas, si recordamos a Erwin Panofsky en su *Alberto Durero* (1943), y a propósito del inquietante grabado «Melencolia». Recordemos el poema machadiano, una muestra nada más, «Caminos», escrito en 1913 (a sus 38 años!):

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

¿Se me permitirá recordar el soneto 35 del *Cancionere in vita,* de Petrarca?

> Solo e pensoso i piu deserti campi
> vo misurando a passi tardi e lenti
> ... ...

Pero allí el italiano va acompañado de Amor, «ragionando con meco, et io con llui».

II

Una de las pruebas, si las hay en nuestro campo, de cómo Antonio Machado se fue haciendo con una lengua propia, con una voz poética suya, parece que puede obtenerse si nos fijamos en cómo ha ido despojando su verso de formalismos convencionales, de escuela o de época, y, muy singularmente, de rasgos que están perfectamente catalogados como modernistas, si no en exclusiva, sí con preferencia y reiteración muy acusadas. Ya Juan Ramón Jiménez, no sin alguna punta de malevolencia, se cuidó de recoger los residuos modernistas —«modeístas», en otra ocasión— que Machado no había eliminado del todo, depuración que podemos seguir si cotejamos la primera edición de *Soledades* (1903) con las posteriores (y ahora puede hacerse el cotejo en la edición de Rafael Ferreres, Madrid, Taurus, 1974) para ver cómo se suprimieron algunos de los poemas y se retocaron muchos pasajes de los conservados. Hubo, desde luego, una «fuerte

influencia que ciertos poemas del españolista de Rubén Darío [...] determinaron en él», como escribe Juan Ramón en «un enredador enredado» (*Estafeta Literaria,* 15-IV-1945). Pero que Machado hacía algo distinto del modernismo de escuela, y muy deliberadamente, parece clarísimo, como cuando no se preocupa por la busca de sensaciones raras o exquisitas ni de exotismos de receta, por muy prestigiados que se ofrecieran. Y, sin embargo, es notoria la presencia de residuos claramente modernistas, como en el poema ya citado, «Nevermore», en la primera edición de *Soledades*:

> Rápida silba, en el azur ingrave
> tras de la tenue gasa,
> si obscura banda, en leve sombra suave
> de golondrinas pasa.

No hace falta remarcar el «azur» —ya en la retórica de Víctor Hugo—, las aliteraciones de la gama tenue rubeniana, como algo ya dado para un lenguaje «poético». Lo cierto es que Machado se fue despojando paulatinamente de cuanto sonara a fórmulas prefabricadas, especialmente si comportaban un sobretono, o subtono, de elocuencia o de hinchazón. Tal vez topamos una frase comparativa del tipo, «colgaron cual trofeo»,[5] cuando ya ese «cual» estaba en trance de desaparición en la lengua poética, pese a su larga vigencia anterior, o precisamente por ello, y tanto para Machado como para los contemporáneos venía ya desacreditado y relegado al desván de los voquibles viejos. Aparecerá todavía, en raras ocasiones, en *Campos de Castilla,* por ejemplo.

Volviendo a reminiscencias modernistas, cabe advertir también la gradual depuración de sensaciones refinadas y complejas, como las sinestesias, que encontramos en poemas tempranos, como en el «Preludio» a *Del camino,* de metro y ritmos acentuales rubenianos:

> Madurarán su aroma las pomas otoñales,
> la mirra y el incienso salmodiarán su olor.

Esta «rica» gama de objetos y sensaciones —la fusión sensorial de olfato y sonidos—, como el cultismo, innecesario, de «pomas», nos

5 En la «Introducción» a *Galerías.*

dicen de una concesión a la moda somera. Pero nótese otra sinestesia, también en *Del camino*:

y lágrimas sonoras de las campanas viejas,

donde se advierte un grado de compromiso más intimista por parte del poeta y con efectismo menos fácil. De cualquier modo, Machado no ha sido un rebuscador de tales recursos, y muy tardíamente, durante su estancia en Valencia, refugiado, nos sorprenderá con esta impresión nocturna, con obvia reminiscencia malagueña, aquí más compleja:

y sólo huele a jazmín
ruiseñor de los olores.

También ha de apuntarse, en el capítulo de la depuración del lenguaje tocado de manierismos modernistas, la eliminación paulatina de frases nominales, tan características, como «la amarga flor de tus labios»; «la espina de una pasión»; «la arena del hastío», o «la tijera de la cigarra». Apenas se encontrarán más en *Soledades,* y serán más raras aún en libros posteriores. Como ocurre con otro tipo de frase nominal, muy practicada por modernistas, la que convierte una cualidad en término primario sustantivo: «En la tristeza del hogar golpea / el tictac del reloj»; «sobre el encanto de la fuente limpia»; o, «golpeó el silencio de la tarde muerta». Todos ellos en *Soledades.*[6]

Machado estaba en seguir ejemplo y dictado del que llamó «un maestro»: «Prends l'éloquence et tords lui son cou», como aconsejaba a Antonio de Zayas, duque de Amalfi, elogiándolo por atenerse a ello (en su artículo en *El País,* Madrid, 1-IV-1905): pero no dejaremos de hallar algún residuo más de elocuencia en la lengua poética de don Antonio. Tal me parece la imagen reiterada de motivos heroico-bélicos que aparecen en su verso. En la ya citada «Introducción» a *Galerías,* cuando define su postura como poeta:

la veste blanca y pura
pacientemente hacemos

6 Ya sé que este tipo de frases viene atribuyéndose a un supuesto impresionismo en el lenguaje y como rasgo de estilo. Fue el modernismo principal responsable de su reiterado uso en la lengua poética de su tiempo. *Vid.* mi art.º, «Notas sobre frases nominales», en *Homenaje a Lapesa,* I, Madrid, Gredos, 1972, pp. 609-618.

y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de acero.

O cuando en su famosísimo «Retrato», al frente de *Campos de Castilla* dice:

[...] Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada,
famosa por la mano viril que la blandiera
no por el docto oficio del forjador preciada.

O cuando ve, desde Baeza, brillar el Guadalquivir, «como un alfanje roto». Pero aquí hay algo más complejo y pienso que se trata de una visión de paisaje con historia al fondo, tan acusada en los del 98, muy singularmente en Unamuno, tan admirado por Machado. Antes, en su contemplación del paisaje soriano hay toda una geminación de imágenes de la misma raíz y sentido. Claro es que pienso en su poema «A orillas del Duero», cuyo trazo envolvente se le convierte en «la corva ballesta de un arquero» (ballestero?), y ve «la loma cual recamado escudo» o los pobres pegujales, como «—harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra—». Toda esta imaginería ha brotado no de una elocuencia prestigiosa precisamente por su evocación heroica o de noble vetustez, sino de una visión interiorizada de lo que fue escenario de una Castilla «ayer dominadora», trasmutando la realidad contemplada en interpretación sentida, imaginada. Estamos en «otro clima», en otra sensibilidad. Ahora ya no acudirá a olores o plantas raros y exóticos, pues le basta con la humilde belleza y sencillo encanto de la flora realista, aunque menos literaturizada: «romero, tomillo, salvia, espliego» (*Ibíd.*).

III

Desde otro enfoque ahora, voy a considerar algunas alusiones en el verso machadiano a poetas preferidos por él, y cuyos indicios referenciales aparecen apenas apuntados, como eco ensordinado y en simpatía que espera suscitar una connivencia en el lector advertido. Sabemos y por testimonio bien expreso del poeta su admiración y

memoria de Jorge Manrique. En «Humorismos, fantasías, apuntes», hay una «Glosa»:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir ¡Gran Cantar!
Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

Más adelante, en el «Arte poética de Juan de Mairena», el poema de Manrique a la muerte de su padre le servirá de ejemplo y argumento frente a la poesía de Calderón, por la profunda impresión del tiempo que, según Machado, hay en el poeta cuatrocentista y no en el barroco. (No voy a discutir la legitimidad de la teoría machadiana en este caso, que no me parece muy convincente en su aspecto negativo).

Viniendo a la evocación alusiva, no mención, parece perceptible en el poema «Las encinas» (en *Campos de Castilla*), desde el metro, de pie quebrado, como en las *Coplas,* aunque no con la misma regularidad estrófica invariable, sino con un ritmo interior más libre y ocasionado. Es aventurado postular ese recuerdo, aun dejándolo en mera afinidad sentimental y formal; pero hay un pasaje que abona la hipótesis:

de los buenos aldeanos
que visten parda estameña
y que cortan vuestra leña
con sus manos.

No es fácil sustraerse a una relación de ese verso último con la frase manriqueña:

los que viven por sus manos
y los ricos

No se me oculta, ciertamente, que el sintagma preposición+posesivo+«manos» es casi una frase hecha y que ocurrirá infinidad de veces, en verso o prosa.

No menos curioso es el caso de reminiscencias de Fray Luis de León en nuestro poeta. Por de pronto, en *Los Complementarios,* entre los trozos de sus autores predilectos, hay una marcada atención hacia

el agustino. En esa obra se ha ordenado una que llama «Antología de Fray Luis de León para uso particular de un aprendiz de poeta», que comprende desde el fol. 71*r* al 77*v* del cuaderno autógrafo.[7] Años después, en «Ultimas lamentaciones de Abel Martín», en el poema que empieza: «Hoy con la primavera, / soñé que un fino cuerpo me seguía...», en la estrofa final leemos:

La augusta confianza
a ti, Naturaleza, y paz te pido,
mi tregua de temor y de esperanza,
un grano de alegría, un mar de olvido.

La reminiscencia y evocación luisianas no pueden ser más palmarias desde el tono mesurado y la invocación a la Naturaleza en demanda de confianza y de paz, y, sobre todo, en ese «mar de olvido», que nos lleva a poemas tan sabidos como el de la «Vida retirada» o la canción a Salinas. Cierto que no es un recuerdo puntual ni mero remedo, sino una afinidad de recreación gustosa, en la que ha quedado como sobrenadando la aquí palabra clave, «olvido». En Fray Luis, «Oh, dulce olvido» (a Francisco Salinas, verso 37): o, «Que del oro y del cetro pone olvido» (Vida retirada, v. 60). La posición de la voz en rima le da una más acusada relevancia, como la estrofa de Machado recuerda también la lira del agustino, con su heptasílabo y endecasílabos.

Todavía hay algo más notable, y es un tipo de hipérbaton, rarísimo, si no singular, en Machado, pero que nos suena a lengua poética antigua: la disyunción que ha separado dos términos habitualmente contiguos en la lengua común, que puede servir a fines expresivos o ser, sencillamente, un manierismo. Si se repasa el pasaje de Machado, «la augusta confianza / a ti, Naturaleza, y paz te pido», resulta bien notoria la disyunción de los dos complementos que rige el mismo verbo, al interponerse, «a ti, Naturaleza». Compárese, por ejemplo, con el texto de Fray Luis: «No cura si la fama / canta con *voz* su nombre *pregonera*», donde he subrayado las voces separadas, aquí nombre y su adjetivo. Este recurso ya fue denunciado por Gustavo

7 Ver la ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1972, donde se da el facsímil y la trascripción.

Correas, en su *Arte de la Lengua Española Castellana* (véase la ed. de Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954, sobre el *ms.* de 1625 y la primera impresión, de 1903). El viejo tratadista denomina en dicha obra nuestra figura Kacosuntheton, que es, dice: «mala conpostura, quando se haze dura i desusada conposizion i contestura de palavras, como aquel verso de Xuan de Mena: A la moderna volviendome rueda». Censura luego a los gongoristas por «su inperfeto Castellano», en «Estas que me dictó rimas sonoras, culta sí, aunque bucólica Talía». Hoy sabemos que no sólo fue Mena en el cuatrocientos, ni Góngora más tarde, sino otros muchos poetas pre-renacentistas, el mismo Garcilaso y, por supuesto, los gongorizantes. Lope hizo uso irónico en su *Gatomaquia,* cuando escribe: «en una de fregar cayó caldera / (trasposición se llama esta figura)» (silva IV, en la ed. de Rodríguez Marín, pp. 51 y 171). Como Quevedo, en su *Aguja de navegar cultos*: «Quien quisiere ser culto en solo un día, la jeri (aprenderá) gonza siguiente».[8]

El texto aducido de Machado, tan ajeno a formulismos barroquizantes, parece como una evocación, acaso intencional, remitiendo a la otra voz poética en consonancia memoriosa.

No termina aquí la lista de resonancias luisianas en la obra de don Antonio, tal una que parece percibirse en el poema escrito en Soria:

> Desde las altas tierras donde nace
> un largo río de la triste Iberia,
> del ancho promontorio de Occidente
> —vasta lira hacia el mar, de sol y piedra—.

Obviamente nos acude a la memoria el verso, «a toda la espaciosa y triste España», en la canción «Profecía del Tajo», aunque aquí la calificación de «triste» es meramente ocasional, ante la inminente, inevitable invasión islámica, y en el moderno, nota pesimista de un regeneracionismo deseado. (Azorín, cita y, creo, interpreta mal el

---

[8] Véase, en estudio más reciente, la ed. de *Francisco de Rioja,* por Gaetano Chiappini, Messina-Firenze, 1975, donde nos ofrece algunos ejemplos clasificados del tal recurso.

Mena, Santillana, Padilla, entre otros poetas, así como el Arcipreste de Talavera en su *Corvacho* y en prosa, ofrecen abundantes casos.

verso de Fray Luis, en el prólogo a su libro, *Los dos Luises,* 1920).

Por la imagen, tan bella y grandiosa, «vasta lira hacia el mar [...]», que parece sugerida por trasposición formal en sustitución de la trillada «piel de toro» peninsular, nos acercamos a otras ocurrencias de la misma imagen, ahora con posibles ecos de Fray Luis, por de pronto. En el poema «Hacia un ocaso radiante» (de *Soledades*) tenemos:

> Y pensaba: hermosa tarde, nota de la lira inmensa.

Y en *Galerías* (LXXXVIII):

> Tal vez la mano, en sueños,
> del sembrador de estrellas,
> hizo sonar la música olvidada
> como una nota de la lira inmensa,
> y la ola humilde a nuestros labios vino
> de unas pocas palabras verdaderas.

Aunque la visión cósmica musicalizada, de ascendencia pitagórica, ha tenido tanta difusión, no es aventurado relacionar el pasaje de Machado con el del salamantino, cuando oye la música de las esferas, llevado por la de Salinas:

> Ve cómo el gran maestro
> a aquesta inmensa cítara aplicado,
> con movimiento diestro
> produce el son sagrado
> con que este eterno templo es sustentado.

La diferencia entre «cítara» y «lira» es irrelevante y, claro es, no abusaré de la identidad del epíteto «inmensa», en uno y otro, pues los respectivos poemas tienen otros y diversos motivos e intenciones.[9] Curiosamente persistirán estos motivos en la poesía de Machado, en una nueva situación nacional, la de la última guerra civil, que nos acerca a la calamitosa profecía del Tajo:

---

[9] La imagen de la lira y de la música de las esferas llegó desde Pitágoras prestigiada por Cicerón, en su *Somnium Scipionis.* Ver la ed. de Antonio Magariños, Madrid, CSIC, 1943.

Trazó una odiosa mano, España mía
—ancha lira, hacia el mar, entre dos mares—
zonas de guerra, crestas militares,
en llano, alcor, loma y serranía.
... ...
Otra vez —¿otra vez!— oh triste España,
cuanto se anega en viento y mar se baña
juguete de traición...

(En *Comisario,* n.º 2, octubre 1938) [10]

Aunque de pasada, no me resisto a recoger algunos textos pitagóricos en Machado, bien que no me detenga a rastrear su origen ni vías de acceso, que otros más preparados podrán explorar. (Para Rubén Darío, posible intermediario también, puede valer el art.º de R. Skyrme, «The Pythagorean vision of Rubén Darío», en *La tortuga de oro, Comp. Literary Studies, Urbana,* Ill., XI 3 (1974).

La «lira del sol», «la lira pitagórica vibrando», en *Soledades* (IV y VII, respectivamente), y, con más complejas implicaciones en otro poema coetáneo:

Ay del que llega sediento
a ver el agua correr...
Del iluso que suspira
bajo el orden soberano,
y del que sueña la lira
pitagórica en la mano.

---

[10] No quisiera probar demasiado, pero he coincidido con Francisco Ayala en suponer una presunta nota luisiana en el sevillano: «¿Y ha de morir contigo» (*Galerías,* LXXXVIII), junto a «¿Y dejas, Pastor santo...?», de la oda a la Ascensión. El movimiento interrogativo, el Y, abruptamente inicial, pueden valer, aunque en la lengua hablada se da también el mismo uso. Emil Staiger ha notado algo parecido en la lírica alemana:

Und frische Nahrung neues Blut...

como puede verse en *Conceptos fundamentales de poética,* Madrid, Rialp, 1966, p. 64, n. 89. Ya Sartre había notado que «certaines poèmes commencent par *et*», al comentar unos versos de Rimbaud, y para otro propósito semejante. Ver *Situations,* II, Gallimard, 1948, en el cap. «Qu'est-ce que la littérature?», *op. cit.* p. 68. La nota de Ayala, con prudente cautela, apareció en «Un poema y la poesía de Antonio Machado», *La Torre,* San Juan de Puerto Rico, 45-46 (1964), y la recoge en *El escritor y su imagen,* Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 103-104.

Más motivos del filósofo griego encuentro en Machado, ahora en forma de sentencia, sin muy clara elucidación el uno: «Siembra la malva; / pero no la comas / dijo Pitágoras» (en *Canciones,* LXV).[11]

En cambio, y por evidente afinidad electiva, se nos ofrece otro texto: «Sólo queda un símbolo: quod elixum ne asato [*sic*]. No aséis lo que está cocido» (*Proverbios y cantares,* XXI). El mismo Machado nos dará después su aplicación interpretada como teoría poética: «El encanto inefable de la poesía, que es, como alguien certeramente ha señalado, un resultado de las palabras, se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice [...]. Lo natural suele ser en poesía lo bien dicho y, en general, la solución más elegante del problema de la expresión. *Quod elixum est ne assato,* dice un proverbio pitagórico: y alguien, con más ambiciosa exactitud, dirá algún día:

> No le toques ya más,
> que así es la rosa.
>
> (En *Juan de Mairena,* Buenos Aires, Losada, II, 1942, p. 50. El texto es anterior a 1936)

y IV

Para terminar con estos apuntes, un tanto vagantes, vuelvo a tomar como campo de observación la lectura retrospectiva que nos pide otro texto, ahora en la línea popularista. En «A la manera de

---

11 Debo a mi colega el Dr. Antonio Ruiz Elvira la referencia puntual al texto pitagórico, que es una de las «máximas características» (symbola) y aparece con el n.º 40 en *Propréptico,* o Incitación a la filosofía, cap. 21, en la ed. de Jámblico, y en la *Vida de Pitágoras,* del mismo Jámblico (ed. Teubner): «Molójen epifisteue men, me escie de» (Malvam insuper serito quidem, sed eam ne vescitor).
Acaso llegó Machado a Pitágoras desde las *Vidas* de Diógenes Laercio, que tradujo José Ortiz y Sanz. En el libro VIII de este texto figuran las dos sentencias que encuentro en Machado.

El «no asar lo cocido» («To efzon ouk epoptan»), en Mullach, *Fragmenta philosophorum graecorum,* I, 507, París, 1870.

Juan de Mairena. Apuntes para una geografía emotiva de España», tenemos:

En Alicún se cantaba:
«Si la luna sale,
mejor entre los olivos
que en los espartales».

La supuesta copla popular, una solear, no tiene un sentido muy claro en primera lectura. He tratado, en Baeza, que está cerca de Alicún, de documentar la copla, pero sin éxito. Pero basta leer la copla siguiente de Machado para que todo quede evidente:

Y en la sierra de Quesada:
«Vivo en pecado mortal:
no te debiera querer;
por eso te quiero más».

La segunda de las soleares nos da la clave, y repercute sobre la primera: dos amantes, especialmente necesitados de oscuridad que cele su encuentro, temen la luz delatora de la luna si los ilumina entre las matas rastreras de los espartos, más protegidos, en cambio, bajo los olivos. Machado ha jugado con algo no ajeno a la lírica popular, la cual utiliza lo consabido para una expresión elusiva y enigmática, pero accesible para un auditorio preinformado. Cierto que no es sólo la lírica popular la que se sirve de la alusión velada a sentimientos y saberes compartidos, pues la poesía más culta usa y abusó de referencias, librescas sobre todo.

Por lo demás, luna y amantes en conflicto es motivo reiterado en nuestro poeta. Así, en *Nuevas canciones,* el final de «Hacia tierra baja», dice:

¡A la orillita del agua
por donde nadie nos vea,
antes que la luna salga!

Aquí es la playa de Sanlúcar el escenario del encuentro furtivo de los amantes. De nuevo, en el campo de su Baeza:

II

Ya había un albor de luna
en el cielo azul.

¡La luna en los espartales
cerca de Alicún!

III

Cerca de Ubeda la grande,
cuyos cerros nadie verá,
me iba siguiendo la luna
sobre el olivar.
Una luna jadeante,
siempre conmigo a la par.

No hace falta insistir en cómo se reproduce el escenario y la situación en la aventura amorosa de la copla que ha suscitado este comentario. No, la luna no es propicia a los amantes, y advierto que en el último de los poemas citados —no completo— las implicaciones sentimentales y fantasísticas nos llevan mucho más allá de lo amoroso anecdótico: poesía abierta y muy personal al mismo tiempo.[12]

He ahí las notas que ofrezco, sin más pretensiones que la de una posible lección del poeta, desde varios supuestos metodológicos, fácilmente ampliables y perfectibles, por supuesto.

FRANCISCO YNDURÁIN
Universidad Complutense

Santander, julio de 1979.

---

12 En las *Canciones a Guiomar* persiste el motivo de la luna hostil: «Porque una diosa y su amante / huyen juntos, jadeante, / los sigue la luna llena». Pero el poema, aun dedicado a Guiomar, tiene un matiz misterioso. Otro punto de vista, que no ha tenido en cuenta nuestros pasajes en que aparece la luna, en Paul Ilie, *Los surrealistas españoles,* Madrid, Taurus, 1972, pp. 47 y 48. Ahora es una luna surrealista, a juicio del autor.