

MACHADO Y DARÍO: LA SINESTESIA IDEOLÓGICA DE LA INTRAHISTORA

Por *Stelio Cro*

Entre fines del siglo XIX y principios del XX se verificó una preocupación por la forma en el arte, comenzando por los simbolistas franceses y terminando por Benedetto Croce, que resolvió a su manera el problema de la forma concibiendo en su *Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale*, publicada en 1903,¹ un criterio definitorio basado en su sistema lógico: “Noi abbiamo francamente identificata la conoscenza intuitiva o espressiva col fatto estetico o artistico, prendendo le opere d'arte come esempio di conoscenza intuitiva.”² Culminaba, con la *Estética* crociana, un proceso de autonomía del arte que, iniciado con la Revolución Romántica, representada y personificada en el superhombre del *Faust* de Goethe, hallaba en el simbolismo francés y las “correspondencias” de Baudelaire la búsqueda extremada de un arte que se justificara a sí mismo, sin ideologías. El modernismo en ese sentido es una anticipación de lo post moderno. De acuerdo a ello, Croce definió lo estético como lo que no era: no se identificaba con lo moral, ni con lo político, ni con lo social, ni con lo histórico y ni siquiera con lo religioso. El hecho estético, según Croce, era un acto de conocimiento, libre e independiente de toda otra actividad, de toda otra preocupación. El sujeto que aprehende la intuición estética lo puede lograr porque esa intuición es universal, y no se necesita una educación específica para lograrla. Es más, la racionalización del arte se opone a la intuición estética y se confunde con lo no estético, perteneciendo a una de las tantas actividades extrañas al quehacer puramente estético. La doctrina estética de Croce adquiere importancia por ser el logro más completo de la especulación que mira a consagrar definitivamente la

¹ Es el mismo año de la primera edición de *Soledades* de Antonio Machado.

² Ver Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza, 1909, p. 15. Referencias con la abreviación *Estetica*, y el número de página entre paréntesis.

autonomía del arte, su liberación de la censura y de todo intento de subordinarla a cualquier otro valor o criterio que no sean los dictados por su propia autónoma exigencia expresiva y gnoseológica: “Il fatto estetico è, perciò, forma, e niente altro che forma” (*Estetica*, 19).

Se podría creer que esta doctrina aclare el debate en torno a la obra de Darío, por ser el poeta nicaraguense el que mejor interpreta la corriente del “arte por el arte” que surge a fines de siglo en España y contra la que Unamuno, por ejemplo, pronuncia su doctrina del arte y la vida. Por otra parte, la obra de Darío sólo en parte podría satisfacer a los discípulos del “arte por el arte.” La musicalidad de varias de sus composiciones, en las que el poeta puso de manifiesto su extremada habilidad sinestética, corresponde también a mucha producción poética de fin de siglo, sobre todo francesa, como bien observaba Juan Valera en su “Carta” a Rubén Darío.³ La importancia de Darío estriba quizás en su aparición en el momento histórico en que España, al atravesar su crisis nacional más grave, como consecuencia del “Desastre” de la guerra Hispano-Americana de 1898, se encuentra más abierta a influencias externas que se perciban como medios para renovar su cultura. Instituciones de gran valor, como la Institución Libre de Enseñanza, hombres de indudable energía moral y dedicación, como Juan Sanz del Río y su discípulo Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza (1876), maestro de Antonio Machado, y el florecimiento de la “Generación del ’98,” no lograron evitar el desliz hacia enfrentamientos, golpes de estado y dictaduras que desembocaron en la Guerra Civil y la dictadura franquista: tres cuartos de siglo que oprimieron y mortificaron a millones de españoles y que dio origen a un verdadero éxodo de intelectuales y refugiados. En la efervescencia de la búsqueda de valores y de su expresión artística podemos identificar al noventa y ochismo como el momento de la reacción española al “Desastre”, de la búsqueda, por parte de un grupo de jóvenes intelectuales, poetas, novelistas, científicos y filósofos, de una expresión auténtica del alma española, cuyo símbolo más certero se identifica con Castilla, con su paisaje, su pueblo, su historia.

La contradicción intrínseca de este grupo surge de la necesidad sentida de entender la historia de España, el destino del ser español, la urgencia de un revisionismo radical que dé más espacio a moros y judíos, percibidas minorías, por un lado, y, por el otro, el anhelo de expresar esas intuiciones de una forma impercedera, artística, aparentemente hacia una poética sin ideologías, pero evidentemente atraída en la órbita de la izquierda intelectual. Los mejores poetas españoles de esa generación, como Machado, Unamuno y Jiménez, serán también

³ Ver “Carta-Prólogo de Juan Valera” en Rubén Darío, *Azul*. México: Espasa-Calpe, 1991, pp. 9-26. Me referiré más adelante en detalle a este importante documento. Las referencias con la abreviación *Valera* y el número de página en paréntesis. Las referencias a la obra de Darío con la abreviación *Azul* y el número de página en paréntesis.

filósofos, y los mejores filósofos, como Ortega y Unamuno, serán maestros de estilo. No es de extrañar que filosofía, historia y arte sean actividades centrales en el Noventayochismo. Se entiende que en esta tensión se ubiquen Modernismo, por el lado del “arte por el arte,” y Noventayochismo, por el lado del “arte y vida” y que Darío se identifique con el primero y Unamuno con el segundo, a pesar de la mutua admiración que uno y otro se profesaron. Lo mismo puede decirse de Machado que, a pesar de su admiración por Darío, se identifica más con Unamuno, como han afirmado críticos como Casaldueiro y Albornoz.⁴ Estoy de acuerdo con ambos críticos en la preferencia por Unamuno, pero es una preferencia de la madurez, como bien subraya Albornoz, y, no obstante esa preferencia, la presencia de Darío en Machado no se eclipsa. Cabe recordar aquí el juicio de Juan Ramón Jiménez, de valoración del papel de Darío en la lírica española de finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX: “Darío nos trajo un vocabulario nuevo que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos necios. Ese vocabulario nos llegó muy adentro. Unamuno no lo tenía, pero de él aprendimos, en cambio, la interiorización. A Machado y a mí al principio no nos gustaba.”⁵

Establecidas estas polaridades, queda por aclarar la supervivencia de formas y modelos considerados modernistas en un poeta como Antonio Machado. Aquí me parece oportuno recordar la opinión de Valera sobre Darío. Diez años antes del designado como el de la “Generación del ‘98”, Valera recibió *Azul* de Darío, con dedicatoria. En su carta de agradecimiento Valera anticipa y puntualiza algunos elementos claves de la dicotomía que se revelará más tarde en plenitud entre el Modernismo y el Noventayochismo: el cosmopolitismo, sobre todo de origen francés, pero con un dejo original, que se puede comparar naturalmente a un objeto artístico. A la pregunta si *Azul* enseña algo Valera responde sin vacilar que no, que como obra de arte es de “mera imaginación” (*Valera*, 13). Los testimonios de Juan Ramón Jiménez sobre Machado y de Valera sobre Darío deberían valorarse por su carácter de testimonio ocular y por el prestigio y la experiencia

⁴ Joaquín Casaldueiro parece descontar el “gran cariño y admiración” de Machado por Rubén Darío, pero prefiere disminuir esa referencia oponiéndole a Darío Unamuno: “No es necesario insistir en la actitud de Machado respecto a Rubén Darío y el Modernismo, pues es de sobra conocida; tampoco creo que sea necesario afirmar una vez más su gran cariño y admiración por Rubén. De los poetas contemporáneos, su héroe es Unamuno”; en J. Casaldueiro, *Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos, 1967, p. 284. Por otra parte Aurora de Albornoz confirma la presencia de Darío en *Soledades*, aunque afirme la adhesión de la madurez a Unamuno: “Aunque hay innegables ecos rubendarianos en *Soledades* (...) [Machado] confiesa [en 1917] su antigua admiración por el poeta nicaraguense (...), pero afirma que, personalmente, trató de seguir un camino distinto”; en Aurora de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1968, p. 25. Referencias a ambos estudios con la abreviación *Casaldueiro* y *Albornoz* seguidas del número de página entre paréntesis.

⁵ Citado en Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus, 1958, p. 56.

de ambos testigos. Estas opiniones tienen valor documental, a diferencia de cierta crítica *a posteriori*, a veces guiada por preferencias y percepciones subjetivas, condicionadas a menudo por la adhesión a un poeta, o a un movimiento, o corriente literaria.

La oposición al Modernismo en España y su supuesta polarización contra el Noventayochismo ha sido tema de un estudio importante de Guillermo Díaz Plaja.⁶ Este estudio se puede tomar como ejemplo de la dificultad de ver estos dos movimientos en oposición. La utilidad del estudio de Díaz Plaja es la amplia documentación en él contenida y que nos permite ver cómo la recepción del Modernismo en España se verificó a pesar de la oposición de la cultura oficial y quizás hasta en virtud de la misma. Hasta la admisión de la palabra “Modernismo” y su incorporación en el Diccionario de la Real Academia Española encontró oposición. En su 13ª edición, de 1899, este término aparece definido así: “Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura” (*Modernismo*, 6). Como el mismo crítico demuestra, la definición es de Marcelino Menéndez y Pelayo que inicialmente se había opuesto a su incorporación (*Modernismo*, 7). Entre los autores que a fines de siglo XIX y primeros del XX han tratado de caracterizar al Modernismo, Díaz Plaja cita frecuentemente a Nordau y su tratado *Degeneración* (1902) y a Otto Weininger. Siguiendo a Nordau, Díaz Plaja caracteriza las dos componentes fundamentales del Modernismo como *misticismo* y *egotismo*. Identifica el primero como “mote vago en el que caben personalidades distintas como las de Wagner, Tolstoi, D.G. Rossetti y Verlaine, se caracteriza por una cierta incoherencia de pensamiento, obsesión, excitabilidad erótica y una vaga religiosidad” (*Modernismo*, 15). Define el egotismo, adoptando las mismas palabras de Nordau, como esa actitud típica de “un Robinson Crusoe intelectual que, según su idea, vive solo sobre una isla y es, al mismo tiempo, un débil impotente para dominarse. La ley moral universal no existe, pues, para él” (*Modernismo*, 15). De acuerdo a esto, en el plano estético, esa actitud se comprobaría en varios autores contemporáneos: “Baudelaire es un ejemplo característico. El deseo de una sensación nueva llévale al masoquismo, al goce de lo horrible y de lo putrefacto. La herencia de Baudelaire ha impregnado todas las direcciones ‘decadentes’ y ‘estetas’ de la literatura francesa: lascivia de Catulle Mendès, satanismo de Richepin, erotismo místico de Verlaine, escenografía diabólica de Villiers de l’Isle Adam, de Barbey d’Aurevilly, de J. Péladan, de Huyssmans, que en su personaje *Des Esseintes* crea el ‘decadente’ arquetípico” (*Modernismo*, 16). En dos capítulos de su estudio Díaz Plaja afirma que los dos movimientos, lejos de tener una “comunidad personal,” como señalaba

⁶ Ver Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966. La primera edición es de 1951. Referencias a esta obra con la abreviación *Modernismo* y el número de páginas entre paréntesis.

Pedro Salinas,⁷ se oponen.⁸ Entre los modernistas elige a Rubén Darío, Valle-Inclán y Manuel Machado. Entre los noventayochistas a Ganivet, Unamuno, Ramiro de Maeztu, Baroja y Azorín. Con mucha razón Díaz Plaja llega a identificar el dualismo de la crítica estética de fines del siglo XIX y primeros del XX, y, entre otros, reconoce ese dualismo en Benedetto Croce y su distinción de forma y contenido (*Modernismo*, 210, n. 25) y recuerda que Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas* “señalaba certeramente como característica ‘una transposición a la poesía de los procedimientos de las artes plásticas.’ Sabemos, por otra parte, el valor de las ‘correspondencias’ exaltadas por Baudelaire en la estética del Modernismo” (*Modernismo*, 214). Partiendo de estas bases teóricas Díaz Plaja llega a identificar, citando a Otto Weininger, la sinestesia como “fenómeno característico de la sensibilidad femenina,” (*Modernismo*, 215) concluyendo con su tesis sobre Machado: “En este sentido [de la identificación del sentimentalismo con lo femenino y de lo conceptual con lo masculino] la poesía más varonil del momento es la de Antonio Machado, y no por su voluntad de forma, sino por su sistemática mental, por su orientación rectora. Sólo la mente viril llega a la metafísica, mientras que el mundo de las cosas sensibles se reparte con la feminidad. En Antonio Machado hay un orden intelectual que en vano buscaríamos en los poetas del Modernismo. No es un dato sin valor la invasión de poetas que trae consigo el Modernismo” (*Modernismo*, 215).

Pero la sinestesia de Machado contradice la opinión del crítico. Lo curioso es que Machado muestre una progresión, desde el cromatismo hasta la sinestesia ideológica, que demuestra una capacidad original de buscar un lenguaje nuevo y de abrir nuevos horizontes a la poesía española. Pedro Salinas se muestra más conciliador y le reconoce al Modernismo su rol histórico de renovador cultural y artístico, señalando puntos de contacto con el Noventa y ocho: “Seducía a los españoles en el modernismo un despliegue de cualidades ausentes en la lírica nacional, quizá desde Góngora: brillantez y novedades léxicas, atrevimiento de imágenes, musicalidad exquisita. El modernismo fue injerto cumplido en la más oportuna coyuntura de crecimiento de la generación española novecentista.”⁹

El cromatismo y el anhelo de la renovación del lenguaje poético de Machado tienen sus antecedentes inmediatos en Darío, a los que Machado unía sus lecturas de los poetas franceses. Darío había sabido asimilar la tradición de la lírica española, desde Manrique, Luis de León, el Romancero, Calderón y Unamuno, una

⁷ Ver Pedro Salinas, “El problema del modernismo en España o el conflicto entre dos espíritus,” *Hommage a Ernest Martineche*. Paris: D’Artrey, 1938, 271-81.

⁸ Los capítulos son “Actitud antinoventayochista de los hombres del Modernismo” (*Modernismo*, 151-154) y “Actitud antimodernista de los hombres del Noventa y ocho” (*Modernismo*, 155-166).

⁹ Ver Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1958, 300.

tradición compartida por Machado. La sinestesia ideológica en Machado es una etapa importante, pues, al mismo tiempo, representa el ápice del Modernismo en su obra y la superación del mismo. En la sinestesia ideológica de Machado el Noventayochismo está como encapsulado, echo poesía, historia y filosofía, forjadas con la “palabra en el tiempo.” Si leemos la poesía “Al escultor Emiliano Barral,” de 1926, que esculpió su busto, nos damos cuenta que Machado elogia la realización del artista, al decir de los ojos de la estatua: “dos ojos de un ver lejano, // que yo quisiera tener // como están en tu escultura: // cavados en piedra dura, // en piedra, para no ver”¹⁰, que recuerda “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, // y más la piedra dura, porque esa ya no siente,” de *Lo fatal*, de Darío.¹¹

La sinestesia ideológica, como toda sinestesia, se apoya en un referente. Por ejemplo, cuando dice “embozado en negra capa” (*Tierra de Alvar González*, “El viajero,” I, *OC*, 785), el poeta está aludiendo al color negro que en la composición ha ido adquiriendo valor premonitorio de muerte, como en otras composiciones de *Campos de Castilla* y algunas de *Soledades*. En la ordenación de las composiciones de *Campos de Castilla* hay una gradación hacia sinestesias ideológicas cada vez más complejas. Si tenemos en cuenta un binomio formado por *Cantos/Campos*, en él se observa una oposición, que también puede leerse como sinestesia ideológica. Al Darío de *Cantos de vida y esperanza* el Machado maduro substituye el campo castellano, meditado unamunianamente y azorinianamente. Véase por ejemplo *Parábolas*, al final de *Campos de Castilla*. Lo soñado trae recuerdos de *La vida es sueño* de Calderón: “Y cuando vino la muerte, // el viejo a su corazón // preguntaba: ¿Tú eres sueño? // ¡Quién sabe si despertó!” (*OC*, 844). Aquí el referente trabaja a espiral: Calderón, Schopenhauer, Bergson, Unamuno. A un contemplador arqueólogo, capaz de entender/soñar el misterio de los Tartesios, Machado le hace decir: “Y piensa: ‘Es esta vida una ilusión marina // de un pescador que un día ya no puede pescar.’ // El soñador ha visto que el mar se le ilumina, // y sueña que es la muerte una ilusión del mar” (*OC*, 845). Aquí el referente es la prehistoria, con el primitivismo en boga entre los parnasianos y Darío, pero las raíces son andaluzas, del terruño, y el neo-panteísmo puede atribuirse a Schopenhauer. Del mismo filósofo alemán, filtrado por Unamuno, es la parábola que titula *Profesión de fe*: “Dios no es el mar, está en el mar; riela // como luna en el agua, o aparece // como una blanca vela; // en el mar se despierta o se adormece. // Creó la mar, y nace // de la mar cual la nube y la

¹⁰ En *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado*; Madrid: Editorial Plenitud, pág. 926. De ahora en adelante con la abreviación *OC*, seguida de la página entre paréntesis.

¹¹ En Julio Caillet-Bois, *Antología de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1965, p. 790. Referencias a esta obra con la abreviación *Caillet-Bois* y la página en paréntesis.

tormenta; // su aliento es alma, y por el alma alienta. // Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste // y para darte el alma que me diste // en mí te he de crear. Que el puro río // de caridad, que fluye eternamente, // fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío, // de una fe sin amor la turbia fuente!” (OC, 845-46). Más unánimemente es la siguiente: “El Dios que todos llevamos, // el Dios que todos hacemos, // el Dios que todos buscamos // y que nunca encontraremos. // Tres dioses o tres personas // del solo Dios verdadero.” (OC, 846). Las categorías de espacio y tiempo se encapsulan magistralmente en esta sinestesia ideológica: “De la mar al percepto, // del percepto al concepto, // del concepto a la idea // --¡oh, la linda tarea!--, // de la idea a la mar, // ¡Y otra vez a empezar!” (OC, 847). Lo subconsciente era parte integral tanto del Modernismo como del Noventa y ocho. Hay sobre esto profundas diferencias entre noventayochistas. Compárese a Maeztu y Baroja. Al ser hombre de acción, así percibido por Baroja, Maeztu identifica en Nietzsche, su superhombre, la actividad industrial, la regeneración de España. En otras palabras, la lección del “Desastre” debe aprenderse empezando por el modelo vencedor, los Estados Unidos. En “La moral que muere y la que nace,” artículo publicado en *Revista Nueva* (XII, 5. VI, 1899), fundamenta su nuevo patrón moral en la capacidad productiva y afirma que el papel del escritor es el de hacer hombres de acción, capitanes de industria, ser “moneymaker’s maker.”¹² A pesar de las diferencias la crítica prefiere ver bloques y así se percibe más claramente la oposición al Modernismo, como se ve en la actitud de Clarín, director de *Madrid Cómico*, baluarte de la literatura tradicional, quien expulsa a Benavente. Maeztu, en su artículo “Clarín, Madrid Cómico and Co. Ltd.,” siempre en *Revista Nueva* (XXV, 15. X, 1899), defiende a Benavente y sus amigos “decadentes, regeneradores, esteticistas, jóvenes párvulos de las letras azules” expulsados por Clarín a quien acusa de haber condenado *Madrid Cómico* a la golfería (con esta palabra se desprestigiaba a la España oficial) de la generación anterior. Al ser nombrado a su vez redactor en jefe de *Madrid Cómico*, Benavente, coadyuvado por Valle-Inclán, reabrió las puertas a los jóvenes, como Manuel Machado, Bernardo G. De Cándamo y Martínez Sierra, logrando silenciar los últimos atisbos de resistencia de Clarín (McDermott, 236). En enero de 1899 Benavente inauguró *La Vida Literaria*, que duró hasta el 10 de agosto del mismo año. En ella debían colaborar “todos los artistas jóvenes que en el centro y en las regiones españolas vengan a nutrir con su savia nueva el arte español,” y los extranjeros, especialmente americanos. En el primer número colaboraron Benavente, Darío y Martínez Sierra. En un artículo titulado “Hacia lo inconsciente” del n. XIX (18. V,

¹² Cit. en Patricia McDermott, “Modernismo frente a Noventayochismo, según las revistas de la época (1897-1907),” en *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. University of Colorado at Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993, 236. Referencias con la abreviación *McDermott* y la página.

1899), Baroja dio una definición del nuevo arte modernista: “El arte actual nace de lo subconsciente e impresiona también lo subconsciente. Nace sólo de la inspiración, estado no presidido por el yo, que consiste en el libre ejercicio del automatismo cerebral y produce cuando impresiona enérgicamente, un estado de contemplación, en el cual ni se atiende, ni se reflexiona, ni se deduce, en el cual el yo absolutamente perdido, está fuera de su centro” (*McDermott*, 237). Estas aseveraciones de Baroja bien podrían acomodarse a las teorías de la vanguardia literaria y artística de un decenio posterior. Más aún para el caso, podrían ser una explicación acertada de la génesis y desarrollo de la sinestesia ideológica machadiana. Lo que Darío había comenzado en América se desarrolló en España hacia las vanguardias, artísticas e ideológicas a la vez. El Noventayochismo encajó en esta revolución del gusto con una actitud contemplativa en la que se hallan Unamuno y su casticismo y Machado y su sinestesia ideológica. Desde luego me parece que, contrariamente a Díaz Plaja y de acuerdo con Salinas, la crítica más reciente ha visto, más que oposición entre Modernismo y Noventayochismo, interacción.

El método de ensayar un análisis de topoi tiene la ventaja de aislar un motivo, focalizarlo y traer hacia él los hilos dispersos en muchas composiciones. Así lo ha hecho Zunilda Gertel para el cisne de Darío.¹³ Para esta estudiosa el cisne en Darío es un signo que se transforma de imaginario a ideológico. Observa las pocas instancias de este topos en *Azul* y, a través de un análisis estilístico, llega a subrayar la transformación del mismo topos en *Prosas Profanas* y, sobre todo, en *Cantos de vida y esperanza*, en un signo ideológico: “el signo en el discurso poético dariano (...) es siempre un devenir en proceso que abre su significancia imaginario-ideológica hacia nuevos valores político-culturales” (*Gertel*, 291). Esta afirmación de Gertel vendría a contradecir a los críticos que se han empeñado en mostrar como un límite de Darío su inclinación por el arte puro, por un simbolismo a la francesa, estático e incapaz del dinamismo identificado por la estudiosa americana.

Parte del problema es la actitud de Darío frente al arte, una actitud que la crítica ideológica prevaleciente hasta las últimas décadas del siglo XX, no toleraba. En su escrito *Historia de mis libros*, fechado en 1913, Darío explica el momento de la composición de *Prosas Profanas*, cuyos contenidos, nos dice, “corresponden al período de ardua lucha intelectual que hube de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores, en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la

¹³ Ver Z. Gertel, “El cisne: del signo imaginario al signo ideológico en la poesía de Darío,” *¿Qué es el Modernismo?*, citado, pp. 277-293. Referencias con la abreviación *Gertel* y las páginas en paréntesis.

libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria.”¹⁴ Darío rechaza el patriotismo fácil a favor de un ideal estético en el que también la épica de la prehistoria, la conquista y la colonia americana pudiesen hallar expresión, por encima de lo que él define “la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto” (*PP*, 169). Desde el punto de vista ideológico Darío identifica su contenido en “las glorias españolas más sonoras, la del gran don Francisco de Quevedo, de Santa Teresa, de Gracián” (*PP*, 169). Por lo que se refiere a lo francés, Darío reafirma su lealtad hispánica, pero reclama el magisterio parisiense: “de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que atribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas” (*PP*, 169). Otro elemento importante en Darío es la “música interior,” que equivale a la técnica de la sinestesia: “Cada palabra tiene un alma, hay, en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal” (*PP*, 169-70). Subraya que en “Era un aire suave” sigue el precepto de Verlaine, “De la musique avant toute chose” (*PP*, 170). Y afirma que el ambiente evocado es dieciochesco: “El paisaje, los personajes, el tono, se presentan en ambiente siglo dieciochesco” (*PP*, 170). Y la sinestesia se declara abiertamente en esta frase: “Escribí como escuchando los violines del rey” (*PP*, 170). Otra declaración de sinestesia se lee en la aclaración a la composición titulada *Heraldo*, que, según Darío, demuestra la teoría de la melodía interior. “Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia” (*PP*, 171). Esta última palabra se refiere a la composición de Baudelaire en la que se establece por primera vez, de forma críticamente consciente, la técnica sinestésica. El mismo Darío nos revela que cuando compuso “Sinfonía en gris mayor” pensaba en “Symphonie en blanc majeur” de T. Gautier (*PP*, 173). También alude al éxito de su obra en España: “Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar” (*PP*, 175).

En las ideas asociativas de Darío el verso, el azul, la luz y la plasticidad y sensualidad de la materia inspiran imágenes sinestésicas: “para hallar consonantes, las busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa (...) Amo las epopeyas, porque de ellas brota el soplo heroico que agita las banderas que ondean sobre las lanzas y los penachos que tiemblan sobre los cascos; los cantos líricos, porque hablan de las diosas y de los amores; y las églogas, porque son olorosas a verbena y tomillo, y el santo aliento del buey coronado de rosas” (*Azul*, 56). El poeta entonces es el que hace la síntesis de las otras artes y el color

¹⁴ Ver Rubén Darío, *Prosas Profanas*, editor José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 167. Referencias con la abreviación *PP* y la página.

azul es un símbolo de esta nueva poesía, que sistematiza los motivos que se habían ido percibiendo en los poetas de la generación de Darío, como se ve en 1894, seis años después de la aparición de *Azul*, en la fundación de la *Revista Azul* por obra de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Entre los precursores de la sinestesia y por lo tanto del Modernismo se pueden destacar varios poetas franceses. Su presencia en las letras hispanas se puede documentar fácilmente, a más de la presencia tradicional francesa en la América hispana, en una antología titulada *La poesía francesa moderna* “ordenada y anotada,” como dice la portada, por Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún y publicada por la editorial Renacimiento de Madrid en 1913. En su prefacio los editores indican que el criterio seguido para reunir el material de la antología ha sido el de “fijar la evolución de la poesía lírica desde el final del romanticismo” (5), admitiendo las inevitables lagunas en una obra que aspira a “abarcar en todos sus matices un movimiento que se está efectuando” (5). De entre los autores y obras seleccionadas en esta importante antología, señalaré los que mejor responden a los modelos pre-modernistas, sobre todo por su uso frecuente de la sinestesia. En “Fantasía,” de Gérard de Nerval, poesía, música y técnica pictórica se comunican en el ritmo del verso: “Hay una tonada por la que daría // Rossini, Mozart, Weber, vuestros cantos; // vieja, desmayada, letal melodía:// sólo a mí me ofrece secretos encantos // Siempre que la escucho, su magia sonora // el alma en dos siglos me rejuvenece. // Creo ver, en tiempos del Señor Luis trece, // un verde repecho que el ocaso dora. // Y un castillo en él, de piedra y ladrillo; // tiñen sus vidrieras bermejos colores; // muy extensos parques cercan el castillo; // le baña los pies un río entre flores. // Y una dama en él está a la ventana, // rubia, de ojos negros y añejo vestido; // yo la vi tal vez en una lejana // vida ... y un momento sale del olvido” (traducción de Enrique Díez Canedo; *Antología*, 14).¹⁵ La composición que mejor representa el comienzo del Modernismo es *Correspondencia* de Baudelaire (1821-1867), incluida en *Les fleurs du mal* (1857): “Naturaleza es templo de vivientes pilares, // a los que el aire arranca misteriosos nombres, // y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres, // dejan caer sobre ellos miradas familiares. // Como ecos diferentes que en el espacio ahonden // hasta hallarse en el ápice de una rara unidad, // vasta como la Noche y la diafanidad, // colores y sonidos y aromas se respon-

¹⁵ Compárese con el original: “Il est un air pour qui je donnerais // Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber, // Un air très vieux, languissant et funèbre, // Qui pour moi seul a des charmes secrets. // Or, chaque fois que je viens à l’entendre, De deux cents ans mon ame rajeunit: // C’est sous Louis-Treize ... Et je crois voir s’étendre // Un coteau vert que le couchant jaunait. // Puis un chateau de brique à coins de pierre, // Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs, // Ceint de grands parcs, avec une rivière // Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs; // Puis une dame, à sa haute fenetre, // Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens ... // Que dans une autre existence peut-etre, // J’ai déjà vue—et donc je me souviens!”; esta composición es de 1831; en Gérard de Nerval, *Pages choisies*. Paris: Classiques Larousse, 1957, p. 68.

den. // Y así hay perfumes frescos como carnes de infantes // verdes como praderas, dulces como el oboe, // --y los hay corruptores, ricos y triunfantes, // de una expansión de cosa infinita embebidos, // como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe // que cantan los transportes del alma y los sentidos” (traducción de Eduardo Marquina, *Antología*, 19).¹⁶ De hecho la sinestesia es una correspondencia de sensaciones e impresiones que “contaminan” los sentidos con estímulos provenientes de otros: colores musicales, sonidos pictóricos, armonía sonora en escultura y arquitectura y, por extensión, objetos animados, sentimientos de las cosas, paisajes con personalidad y elocuentes. Para los simbolistas se trataba de una mezcla de poesía y arte, pictórica o musical, como se ve en *Sinfonía en blanco mayor* de Théophile Gautier (1811-1872). Ya en el título es posible percibir la sinestesia: “En las leyendas del Norte, alzando // Su cuello níveo como el jazmín, // Nadan mujeres-cisnes cantando // Sobre las aguas del viejo Rhin” (Traducción de Balbino Dávalos; *Antología*, 29). Estos textos revisten importancia por el antecedente del topos del cisne que se convierte en un motivo fundamental en la poesía de Darío, como bien ha observado Zunilda Gertel en el estudio citado. En este texto se leen varios elementos visuales y acústicos entrelazados e hilvanados por el poeta: lo literario de las leyendas nórdicas, lo sensual de las mujeres cisnes, en cuya imagen lo sinuoso de la forma del pájaro exalta la sensualidad de la figura mujeril, lo acústico de su canto y, sobre todo, el predominio del blanco, como más tarde Darío favorece el predominio del azul. La antología incluye muchos poetas del grupo identificado por Valera de los que han influido en Darío: Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle (1818-1894), Catulle Mendès (1840-1909). En *Medallones*, sección de *Azul*, Darío rinde homenaje a algunos de estos precursores franceses, con poemas dedicados a Leconte de Lisle (*Azul*, 149) y Catulle Mendès (*Azul*, 150), además de otros sobre Walt Whitman, J. J. Palma y Salvador Diez Mirón. En *Cantos de vida y esperanza* (1905) hay uno sobre Verlaine. Valera no menciona ni Verlaine (1844-1896), ni Rimbaud (1854-1891), ambos incluidos en la citada antología, poetas muy bien conocidos por Darío y por Antonio Machado, que tiene juicios tajantes sobre ambos poetas franceses. Sobre Rimbaud dice Machado: “La poesía occidental tiene en Rimbaud su extrema ex-

¹⁶ Compárese con el original: “La Nature est un temple où de vivants piliers // Laissent parfois sortir de confuses paroles: // L’homme y passe à travers des forêts de symboles // Qui l’observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent // Dans une ténébreuse et profonde unité // Vaste comme la nuit et comme la clarté, // Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants, // Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, // --Et d’autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l’expansion des choses infinies, // Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens, // Qui chantent les transports de l’esprit et des sens. » En *Charles Baudelaire, Les Grands Auteurs Français. XIXe Siècle*. Editada por André Legarde y Laurent Michard. Paris, Larousse Bordas, 1985, p. 431. Baudelaire también compuso un poema *Le Cygne*, incluido en *Les Fleurs du Mal*, pero como símbolo del exilio, poema que dedicó a Victor Hugo, exilado en Guernesey.

presión dinámica. Después de Rimbaud, la poesía francesa entra en un período de desintegración” (*Los complementarios*, OC, 1201).

En su plan “para un estudio de literatura española,” bajo la rubrica “La lírica,” Machado pone a Rubén Darío como ejemplo de “Neobarroquismo” (OC, 1232). Al definir su estética en 1902 juzga que no tiene nada en común con Verlaine (OC, 1233). Para Machado la poesía, a diferencia de la metafísica, es acción: “El pensar metafísico especulativo es por su naturaleza antinómico; pero la acción—y la poesía lo es—obliga a elegir provisionariamente uno de los términos de la antinomia. Sobre uno de estos términos—más que elegido, impuesto—construye el poeta su metafísica” (OC, 1235). Obsérvese el neologismo “provisionariamente”: implica la idea de visión, sugiere el arte visual, y de lo que no es permanente, que es provisorio. La admiración de Machado por Darío es prevalentemente estética, como se ve en los dos homenajes. En el primero, titulado *Al Maestro Rubén Darío*, Machado rinde homenaje al gran poeta americano, con referencias a su formación francesa: “Este noble poeta que ha escuchado // los ecos de la tarde y los violines // del otoño en Verlaine, y que ha cortado // las rosas de Ronsard en los jardines // de Francia, hoy, peregrino // de un ultramar de Sol, nos trae el oro // de su verbo divino. // ¡Salterios del loor vibran en coro!” El ilustre peregrino, como apóstol de un verbo de oro, arriba a España en “nave bien guarnida, // con fuerte casco y acerada proa”¹⁷ que al surcar el mar trae el sonido de esa travesía fatal, bien acogida por el poeta español que ve una “hermosa galeira” con una bandera “flamígera” (OC, 861). Si recordamos el oro del verbo, ese color combinado con el rojo nos da la bandera de España: los colores combinan una sinestesia ideológica por la cual el americano Darío se ha vuelto español, o, mejor aún, la comunidad de la acción de la poesía anula diferencias entre hermanos hispanos. Así, la sinestesia ideológica de Machado logra en pocos versos expresar el pensamiento que libera Darío y Machado de la diferencia entre Modernismo y Noventa y ocho. En la segunda composición, *A la muerte de Rubén Darío*, Machado rinde homenaje al precursor al que da la connotación de capitán, de adelantado, de explorador, todos atributos de los españoles en su momento dorado: “¿Te han herido buscando la soñada Florida // la fuente de la eterna juventud, capitán?” (OC, 862). La inmortalidad de su poesía, perdura, aún después de muerto el poeta: “Si era toda en tu verso la armonía del mundo, // ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar? // Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares, // corazón asombrado de la música astral, // ¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno // y con las nuevas rosas triunfantes volverás?” La muerte del poeta, que trasciende la geografía, adquiere significación por lo que el gran poeta trajo desde América, fuente tradicional del oro de España, esta vez se trata de otro valor impercedero, la nueva poesía modernista para los españoles: “Rubén Darío

¹⁷ “proa” es palabra culta, en vez de “proa”.

ha muerto en sus tierras de oro, // esta nueva nos vino atravesando el mar, // Pon-
gamos, españoles, en un severo mármol // su nombre, flauta y lira, y una inscrip-
ción no más: // Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo; // nadie esta flauta
suene, si no es el mismo Pan” (*OC*, 862). No se trata de decidir aquí si Darío
prevalece o Unamuno; ambos representan los dos aspectos de la compleja con-
cepción de la poesía de Machado: la música interior, la correspondencia sinesté-
tica, y la filosofía fundacional del apócrifo Abel Martín, maestro de otro apócrifo,
Juan de Mairena. Podríamos sugerir que Unamuno rige en el campo ideológico y
Darío en el artístico y que los dos se realizan en la sinestesia ideológica macha-
diana, mezcla de poesía e ideología. Ésta es la razón de la importancia de la “in-
trahistoria” de Castilla para Machado, este concepto unamuniano, tan bien expre-
sado por el autor vasco en *Salamanca*, que bien podría considerarse el manifiesto
del noventayochismo: la ciudad con su “alto soto de torres”¹⁸ y su universidad,
simboliza Castilla y la esencia del pueblo español: “En mí florezcan cual en ti,
robustas, // en flor perduradora las entrañas // y en ellas talle con seguro toque //
visión del pueblo “ (XVI). El verbo “tallar” implica el material duro, la piedra
sillar y la madera de las encinas cuya presencia secular en los bancos de la uni-
versidad atestigua al mismo tiempo lo permanente de su magisterio para genera-
ciones de españoles y la experiencia vital, la vivencia auténtica de la vida estu-
diantil: “Como en los troncos vivos de los árboles // de las aulas así en los muer-
tos troncos // grabó el Amor por manos juveniles // su eterna empresa” (XXV).
Las piedras de oro simbolizan, al mismo tiempo, lo duradero del ambiente y la
inspiración vital que de él se trasuma: “Oh Salamanca, entre tus piedras de oro //
aprendieron a amar los estudiantes // mientras los campos que te ciñen daban //
jugosos frutos” (XXIX). En las tres estrofas finales ese metal y su color se repi-
ten tantas otras veces: “entre tus piedras de oro,” (XXIX), “dorada Salamanca
mía” (XXX) y “el oro secular que te recama” (XXXI), como para sellar con una
sinestesia conclusiva la matriz modernista de la poesía noventayochista.

Es la gran lección que desarrolla hasta su punto más alto su discípulo Anto-
nio Machado, que en este sentido logra la síntesis definitiva entre sus dos maes-
tros, Darío y Unamuno. A pesar de su aparente repugnancia del arte por el arte,¹⁹
las dos poesías dedicadas a Darío son expresiones sinceras de admiración por el
poeta que había modificado profundamente la lírica española ofreciendo modelos

¹⁸ Ver Miguel de Unamuno, *Poesías*, I, *Obras completas*, Tomo XIII, editadas por M. García Blan-
co, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958 pp. 216-220. La referencia a cada estrofa está en números
romanos.

¹⁹ G. Ribbans se expresa en modo apodíctico sobre este punto: “Por su correspondencia con Una-
muno sabemos que ya desde 1903 le preocupaban seriamente las arrogantes pretensiones del arte
por el arte.” En su *Introducción* a Antonio Machado, *Campos de Castilla*, edición de Geoffrey
Ribbans. Madrid: Cátedra, 1999, p. 13

y técnicas, en gran parte experimentados en la poesía francesa, pero que los poetas del Noventa y ocho prefirieron recibir de él, pues la transformación de lo francés en hispánico los hacía más aceptables. El reconocimiento peninsular al poeta americano estaba inspirado, no solamente por la superación de la congoja causada por la derrota en la guerra Hispano-Americana, sino por la oportunidad de volver la espalda a una tradición literaria ya envejecida e identificada con la clase al poder que se consideraba responsable del desastre nacional. Algo de esto trasunta en el “Prólogo” a la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*, de 1919, en el que Machado se refiere al modernismo como el que representa para él el momento de ruptura con el pasado: “La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o menos enérgicos—recordad al gran Whitman entonando su ‘mind cure,’ el himno triunfal de su propia cenestesia—, sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar, cuando más, el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofisticada, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imagería de cartón piedra” (*OC*, 659). Es verdad que, ya en el prólogo a la primera edición de ese libro, Machado afirmaba su distancia ideológica del Modernismo, propósito logrado más en teoría que en la práctica de su arte: “Las composiciones de este primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1899 y 1902. Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo aprendí—y reparad que no me jacto de éxitos, sino de propósitos—a seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo” (*OC*, 659).

¿Superó Machado la poética modernista? La sinestesia ideológica representa esa superación, que nos deja entrever la interacción, no siempre admitida por la crítica, de Modernismo y Noventayochismo. Darío logró libertar la poesía hispánica, sobre todo la peninsular, de lo que el romanticismo le había agregado de artificioso. Gracias a Darío la musicalidad pura, la sinestesia de Bécquer se recuperan. Ahí se entronca el clasicismo metafísico de Machado. Liberado de los artificios románticos Machado descubre en Unamuno al poeta-filósofo. Pero este descubrimiento no borra el Modernismo, sino lo afina y lo agudiza para cincelar los materiales etnológicos que el paisaje castellano ofrecía al poeta andalés, como surtidor de emociones populares y de experiencias vitales, primera y ante todas su esposa Leonor, quinceañera de Soria. La historia de España ya no será crónica, sino vivencia. Su juicio de poeta es tajante, no deja lugar a dudas y obli-

ga a buscar el remedio, más que cualquier otro acto legislativo: “La madre en otro tiempo fecunda en capitanes // madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes” (OC, 746). El paso del tiempo, el “ruit hora” aquí no se menciona, se vive. Esta poesía corta como una espada las telarañas de la política. La preocupación cívica de Machado, comparada con la de Darío, muestra una voluntad de autenticidad, un heroísmo castizo y quieto, conmovedor en su contemplación estoica. Compárese con el lamento patriótico de Darío: “La América española, como la España entera, // fija está en el Oriente de su fatal destino; // yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera // con la interrogación de tu cuello divino. // ¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? // ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés? // ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros? // ¿Callaremos ahora para llorar después?” (Caillet-Bois, 788). Hasta el recuerdo, más espontáneo y subjetivo en el Darío de *Allá lejos* y *Lo fatal*, y en el Machado de *El viajero*, menos confiado, más retraído, puede ser un metro de distinción entre los dos poetas. Ante la exuberancia de Darío, que confiesa su nostalgia por la niñez y juventud, y su temor a la vejez y a la muerte, Machado nos ofrece un recuerdo objetivo, lo que un tercero, además del *tú* y *yo* de la convención lírica, puede sentir, como el “querido hermano” que vuelve de “un país lejano.” En *Allá lejos* Darío celebra la memoria íntima del poeta, su deseo de comunicar su nostalgia, su sensibilidad a flor de piel: “Buey que vi en mi niñez echando vaho un día // bajo el nicaraguense sol de encendidos de oro, // en la hacienda fecunda, plena de la armonía // del trópico; paloma de los bosques sonoros // del viento, de las hachas, de pájaros y toros // salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía” (Caillet-Bois, 789-90). Esa “existencia toda blanca y rosada” es la que añora el poeta, su “primavera pasada.” Esta sensibilidad a flor de piel del poeta se exagera en *Lo fatal*: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, // y más la piedra dura, porque esa ya no siente, // pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, // ni mayor pesadumbre que la vida consciente. // Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, // y el temor de haber sido y un futuro terror... // y el espanto seguro de estar mañana muerto, // y sufrir por la vida y por la sombra y por // lo que no conocemos y apenas sospechamos, // y la carne que tienta con sus frescos racimos, // y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos, // y no saber adónde vamos // ni de dónde venimos!...” (Caillet-Bois, 790). Esta preocupación por lo físico, sin metafísica, se reafirma en *Canción de otoño en primavera*, que es la exaltación, en la madurez, del zenith de la vida: “Juventud, divino tesoro, // ¡Ya te vas para no volver! // ¡Cuando quiero llorar, no lloro..., // y a veces lloro sin querer!” (Caillet-Bois, 793). En Machado el recuerdo se identifica con un sentido metafísico del tiempo.²⁰ Los objetos, el paisaje, todo conjura a evocar la repre-

²⁰ Véase el análisis que sobre este aspecto ha hecho Ricardo Gullón, *Una poética para Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1970, pp. 180-82

sentación del transcurso objetivo del tiempo, una percepción universal, casi familiar, en el cuadro costumbrista evocado por el poeta: “Está en la sala familiar, sombría, // y entre nosotros, el querido hermano // que en el sueño infantil de un claro día // vimos partir hacia un país lejano. // Hoy tiene ya las sienas plateadas, // un gris mechón sobre la angosta frente; // y la fría inquietud de sus miradas // revela un alma casi toda ausente” (OC, 660). El recuerdo, que en Darío se ha ensimismado en el sujeto que recuerda y añora, en Machado se ha desdoblado entre el poeta que contempla y abstrae y el objeto de su observación, el “otro” sobre el que fija su atención, lo que le permite, a diferencia del recuerdo circular o espiral de Darío, una proyección metafísica, consideraciones generales que abarcan al hombre de todos los tiempos y de todo lugar, una dimensión universal que caracteriza la poesía machadiana desde el principio, desde su primer libro, *Soledades* (1903), al que pertenece esta composición. Para concluir esta comparación-contraste con Darío terminaré recordando que ambos poetas nos han dejado el testimonio de su afecto por Gonzalo de Berceo. En *A Maestre Gonzalo de Berceo*, composición que pertenece al libro *Prosas profanas* (1896), Darío escribe un soneto para Berceo, en el que elogia el poeta primitivo de Castilla por su verso, capaz de elevar la poesía castellana por encima del primitivismo de la época y comparándola a la de Victor Hugo, al definir ambos “pájaro divino,” porque ambos escribieron alejandrinos: “Amo tu delicioso alejandrino // como el de Hugo, espíritu de España; // éste vale una copa de champaña // como aquel vale ‘un vaso de bon vino.’ // Mas a uno y otro pájaro divino // la primitiva cárcel es extraña; // el barrote maltrata, el grillo daña; // que vuelo y libertad son su destino. // Así procuro que en la luz resalte // tu antiguo verso, cuyas alas doro // y hago brillar con mi modesto esmalte; // tiene la libertad con el decoro // y vuelve, como al puño el gerifalte, // trayendo del azul rimas de oro” (PP, 160-61). Darío cree que la comparación con uno de los más grandes poetas de Francia dé lustre a Berceo. Más aún, escribe su elogio en un soneto clásico, justificando su preferencia métrica con el propósito de hacer resaltar la validez actual del poeta medieval y describiendo su operación de rescate como una decoración, que es en realidad una restauración, claramente sugerida por los elementos pictóricos del esmalte y el cromatismo del azul y del oro. Se da entonces en este soneto uno de los mejores ejemplos de sinestesia del Modernismo, pues no solamente ese artificio estilístico mira a enriquecer la composición en sí, a multiplicarla en el tiempo y en el espacio, sino que le permite al poeta efectuar un verdadero rescate antropológico, una transformación gracias a la cual Berceo puede ser patrimonio artístico del poeta modernista. Lo que nos atrae en esta evocación de Berceo es la preocupación por un pasado idealizado, casi diría turístico. En Machado el elogio se efectúa de todo otro modo, revelándonos una diferencia de sensibilidad e intuición. La composición de Machado se titula *Mis poetas*, y es parte de *Elogios*, incluidos en la edición de 1917 de *Campos de Castilla*. De manera que la composición de

Darío precede de unos 21 años la de Machado. Para Machado, lo que permanece de Berceo es su primitivismo, sin alteración: “El primero es Gonzalo de Berceo llamado, // Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino, // que yendo en romería acaeció en un prado, // y a quien los sabios pintan copiando un pergamino. // Trovó a Santo Domingo, trovó a Santa María, // y a San Millán, y a San Lorenzo y Santa Oría // y dijo: Mi dictado no es de juglaría; // escrito lo tenemos; es verdadera historia. // Su verso es dulce y grave: monótonas hileras // de chopos invernales en donde nada brilla; // renglones como surcos en pardas sementeras, // y lejos, las montañas azules de Castilla. // El nos cuenta el repaire del romero cansado; // leyendo en santorales y libros de oración, // copiando historias viejas, nos dice su dictado, // mientras le sale afuera la luz del corazón” (OC, 864). Por de pronto Machado elige el alejandrino, el verso de Berceo, para tejer su elogio. Llama su quehacer poético “trovar” con vocablo algo anacrónico, pues la lírica trovadoresca pertenece a otro tipo de poesía. No obstante, es una selección léxica importante, pues, junto con el metro alejandrino, y la clasificación de su poesía como “historia,” nos revela la percepción distinta que Machado expresa de Berceo. La de Darío es una restauración anacrónica que, para actualizarlo, desvirtúa la sobriedad castiza de su modelo. A pesar de su intención de mostrar su validez artística, aún a distancia de siglos, el resultado de su evocación suena artificial. Machado quiere focalizar la importancia histórica de Berceo, su valor documental, para Castilla y para España, quiere lograr una identificación, sin alteración, sin restauración, quiere ofrecer una cala etnológica del origen de la poesía castellana, tal cual es, sin necesidad de agregar nada. Machado quiere ver a Berceo en su desnudez primitiva, con su “monotonía”, quiere lograr su identificación con el paisaje castellano. Son todos elementos de una poética machadiana: el paisaje castellano en la médula espiritual del pueblo, sus creencias y su labor y el paso del tiempo simbolizado por las monótonas hileras de álamos negros castellanos que se reflejan en los renglones trazados por los alejandrinos, paisajes vistos por ambos, Berceo y Machado, peregrinos ambos en tierras de Castilla, ambos contemplando el árbol nativo de Castilla mientras meditan sus versos “dulces y graves”, donde “nada brilla.” La lección de Berceo está en el corazón del poeta y en el de sus lectores que perciben cómo en esos versos de clerecía, dulces, graves y sin brillo, que tanto se parecen al paisaje de Castilla, está el corazón de lo esencial castellano, un acervo espiritual para España. Esta composición de Machado marca el punto final de la parábola modernista. Su evocación de Berceo apunta, desde el presente, al porvenir, mientras, como hemos visto, la de Darío se detiene en una restauración melódica del pasado hispánico. Se diría que con esta composición Machado haya querido afirmar, una vez más, su independencia de Darío y del Modernismo, al que se había referido con los límites cronológicos aludidos a su juventud modernista y limitados al período de Madrid, terminado en 1907, con su mudanza a Soria. Una vez que se establece en la Castilla provinciana, persigue

en *Campos de Castilla* su poética en la que la sinestesia ideológica toma preponderancia. Para Machado Castilla es un ideal que al presente se ha ofuscado, como bien expresa en “A orillas del Duero”: “Sobre los agrios campos caía un sol de fuego. // Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo // cruzaba solitario el puro azul del cielo” (OC, 744). El tiempo, el espacio adquieren permanencia cromática, con lo cual se nos queda en la memoria el momento. Es como el comienzo de todos los tiempos, el día de todos los días, en que Castilla es más que una región, es una categoría intrahistórica, donde el tiempo es una función del espacio y viceversa. El relativismo machadiano se forja en las sinestesias ideológicas de *Campos de Castilla*: “Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo, // y una redonda loma cual recamado escudo, // y cárdenos alcores sobre la parda tierra // --harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra—“ (OC, 745). El “yo” comporta la conciencia, el espíritu que se manifiesta en el paisaje donde el pardo y el azul adquieren necesariamente significado de signos, por los referentes a los que nos ha acostumbrado la lectura de esta poesía, por los antecedentes modernistas, utilizados aquí de forma original para una nueva historia de Castilla, famosa por la Reconquista, metonímicamente evocada en esa sinestesia ideológica “harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra.” El cromatismo de esta poesía —colinas oscuras, verdes álamos, claro sol, aguas plateadas, camino blanco, campo ensombrecido—encierra una serie de sinestesias ideológicas cuyo motivo profundo es la relatividad de tiempo y espacio, inexorablemente funciones del yo, sin absolutos. La caducidad de lo histórico se presenta en instancias de reconocimiento angustioso: “¡Oh tierra triste y noble, // la de los altos llanos y yermos y roquedas, // de campos sin arados, regatos ni arboledas; // decrepitas ciudades, caminos sin mesones, // y atónitos palurdos sin danzas ni canciones // que aún van, abandonando el mortecino hogar, // como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!” (OC, 745). El pincel sobrio traza el cuadro que de pronto se agranda en la metáfora de los ríos que van hacia la mar, sinestesia ideológica espacio/temporal que reconoce a Manrique y sus *Coplas* como fuente. La poesía cambia tono de pronto y el paisaje, ya humanizado por la metáfora anterior, se anima en la representación de una mujer abandonada, que en su abyección ni recuerda su pasado esplendoroso: “Castilla miserable, ayer dominadora, // envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora. // ¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada // recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?” (OC, 745). Antes de que este día revelador llegue a su ocaso el poeta medita una vez más sobre la condición de la historia de Castilla, antes de volver a la intrahistoria, en la que el paisaje puede incluir animales que en sí representan una sinestesia ideológica, al ser animales nativos de América²¹: “Casti-

²¹ Pedro Mártir, en su *De Orbe Novo* (1530), da la primera descripción de este animal para los lectores europeos: Década Primera, Libro IX.

lla miserable, ayer dominadora, // envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora. // El sol va declinando. De la ciudad lejana // me llega un armonioso tañido de campana // --ya irán a su rosario las enlutadas viejas--. // De entre las peñas salen dos lindas comadrejas; // me miran y se alejan, huyendo, y aparecen // de nuevo, ¡tan curiosas! ... Los campos se oscurecen. // Hacia el camino blanco está el mesón abierto // al campo ensombrecido y al pedregal desierto” (OC, 746). Las “enlutadas viejas” y las “lindas comadrejas” son *sinestesias ideológicas* intrahistóricas, encapsulan en una imagen la temática de la poesía machadiana: tiempo, espacio, música interior, juego de ideas que calan en lo más hondo del alma hispánica y que asocian admirablemente lo peninsular con lo americano sin retórica ni posiciones preconcebidas, con la observación científica de lo que América significa para España, y ésta para América, en la sinestesia ideológica de las comadrejas.