POESIAS OLVIDADAS DE ANTONIO MACHADO

PUBLICADAS POR DAMASO ALONSO

CON UNA NOTA SOBRE EL ARTE DE HILAR Y OTRA SOBRE LA FUENTE, EL JARDIN Y EL CREPUSCULO *

I

LAS RUECAS, EN LA CINTA

UNA GANGA EN EL BOTÁNICO

ALLÁ por el año mil novecientos veintitantos compré en la feria del Botánico un ejemplar de la primera edición de las *Soledades*, de Antonio Machado, publicada en 1903. A la puerta del tenducho había un informe montón de míseros folletos, de libros rotos, manchados por la humedad, desgualdramillados. Encima, un sucio letrero señalaba el precio infamante: «A real.» El corazón me dió un salto al extraer de aquel montón de basura el primer libro impreso por mi poeta predilecto. (Andaba Antonio cuando lo imprimió por los veintiocho años.)

Es un librito muy modesto, de 110 páginas de tamaño pequeño (11 × 16 1/2 cms.). Estaba mi ejemplar en rústica y cuando lo adquirí había perdido la cubierta anterior (es decir, la que suele llevar impresión igual a la portada). Lo

(*) Son cuatro capítulos de un libro de próxima publicación: *Orillas de Antonio Machado*. El objeto del libro es el estudio de los orígenes del poeta, y, ante todo, el de las composiciones y de las meras variantes a las que no dió acogida en las *Poesías Completas*. Los capítulos que imprimimos aquí son sólo una pequeña parte de esa labor.

que queda, la posterior, hoy de un color gris muy pálido, lleva este texto: «De la colección de la REVISTA IBÉRICA. En la anteportada, una dedicatoria a pluma: «Al invicto Miguelilla, su siempre amigo Antonio Machado.» No he llegado a determinar si dice «Miguelilla» o «Miguelillo» (1). ¿Y quién sería este Miguelillo o Miguelilla? ¿Y por qué sería «invicto»? ¿Y qué derrota—muerte, locura, ruina—le sobrevendría para que el ejemplar llegara al montoncito de los libros leprosos?

ERRATAS Y ERRORES

El libro se tiró en la imprenta de A. Alvarez, Barco, 20, Madrid. En la página 112 va la «Fe de erratas». Son pocas. En la página 11 dice tres veces «se»: hay que leer «sé»; en la 47, «pisara»: debe ser «pisará». En la 68 y la 69 se ha impreso «explende» y «explendor»: ¡léase con *s!* También en la página 67, donde dice «entre los verdes bónibus», debe leerse «entre verdes evónimos». Este último caso nos pica a buscar la errata. La página indicada dice:

...entre los verdes bónibus corría.

Pero la fe de erratas nos obliga a leer:

entre verdes evónimos corría.

Y comprendemos que no es una errata, sino una equivocación. Alguien debió de advertir a Antonio que «bónibus» es lo que dice la gente de la calle. El poeta, al corregir, ha tenido que rehacer el verso, para que conste. En la página 91 (no en la página 90, como dice la «Fe de erratas»—¡erratas, en la fe de erratas!—) ha escrito también «ebónibus». ¡Cuántas veces los escritores cargamos a los pobres impresores faltas nuestras!

(1) Parece una *a* final. Pero conocedores de la letra de Machado (ahora ha surgido un equipo de ellos—del cual yo no formo parte), me aseguran que hacía una *o* final que parecía *a*.

De otros errores se enteró mucho más tarde. Tenemos que hacer un rodeo, pasando por Villaespesa. No sé qué idea tenían de la «rueca» los poetas que proceden del modernismo. Hay una composición, muy conocida, de Villaespesa, que lleva precisamente ese nombre, «La Rueca». He aquí algunas estrofas:

La virgen (1) *cantaba*
la dueña dormía...
la rueca giraba
loca de alegría.
.....

Gira, rueca mía,
gira, gira al viento...
¡Amanece el día
de mi casamiento!
.....

¡Gira, rueca loca,
gira, gira, gira!...
¡Su labio suspira
por besar mi boca!
.....

La luz se apagaba;
la dueña dormía;
la virgen hilaba,
y solo se oía

la voz crepitante
de la leña seca...
y el loco y constante
girar de la rueca.

Sea cual sea nuestra estima total de la poesía de Villaespesa, ¿cómo negar que era un gran maestro del ritmo? La calidad rítmica de esas dos últimas estrofas es, de tan tenue, casi increíble. Examínense esos versos: son unos modestos

(1) Esta palabra aparece casi siempre impresa *Virgen*, como si se tratase de la Virgen María. Basta leer el poema para comprender que eso es absurdo, y que el poeta ha pensado en una doncella cualquiera.

versos de seis sílabas. Bien sencillo es el temita de la composición.

VALORES RÍTMICOS

¿A qué se deberá, pues, el encanto que sobre tantas gentes ha ejercido? Una serie de delicadas, diminutas maravillas secretas, hostigan, incitan nuestra sensibilidad. Y todo se diría pesado, medido, porque no hay ni un elemento que no colabore en el efecto total. Las tres frases aisladas que forman los tres primeros versos («La luz se apagaba», etc.) son como un moroso ritardando. Obsérvese, luego, la ligazón por encabalgamiento del verso último de la primera de esas dos estrofas, con la siguiente

y sólo se oía

la voz crepitante
de la leña seca.

Es una prolongación que tiene nocturnidad, misterio, presagio. Misterio de la presencia viva de las cosas en la alta nocturnidad, en esa hora en que la vieja duerme, la doncella sueña. Una fuerte pausa después de ese último verso; y ahora los dos finales, con esa sensación de movimiento circular, rapidísimo:

y el lóco y constánte
girár de la ruéca.

Pero hay toda una serie de sutiles causas fonéticas que operan aquí sigilosamente (diríamos que «clandestinamente») sobre nosotros. Sería muy largo tratar de desintrincarlas.

Es una suma de delicadezas, y pequeñas alteraciones de nuestra sensibilidad, en la zona de nuestro cerebro donde las sensaciones fónicas despiertan el germen de las imágenes acústicas, cargándolas, instantáneamente, de contenido afectivo e intelectual. Esa combinación de sutiles elementos es tan sabia, tan sopesada, que, sí, se creería todo pensado, di-

rigido con múltiples y delicadísimas riendas por el poeta. Sin embargo, todos esos elementos fueron a juntarse ahí—como siempre en auténtica poesía—por pura intuición. Lo que nos importa es esto: el hallazgo rítmico que ese poema representa, y la blanca sencillez y evocadora melancolía de su tema, han hecho que sea bastante popular y lo han llevado a las antologías.

UNA EXTRAÑA RUECA

Da pena, después de haber dicho todo esto, tener que seguir; tener que añadir ahora que toda esa poesía es un puro disparate; y que es increíble que nadie se haya dado cuenta aún, ni siquiera los probos y razonables antólogos. Lo que ocurre es esto: Villaespesa no tenía la menor idea de lo que era una «rueca». Porque la «rueca» no gira, sino que es uno de los instrumentos más pacíficos y quietos del mundo: «la rueca, en la cinta», decían los antiguos refranes (1).

Hay ligeras diferencias entre las «ruecas» que se usan en distintas regiones, pero la rueca es siempre la vara en uno de cuyos extremos se coloca el copo de lana (o el cerro de lino, etc.) que se va a hilar. La hiladora fija la rueca metiéndola un poco, por su extremo libre, en la cintura de la falda (eso es lo que significaba «la rueca, en la cinta») y también la sujeta algo debajo del brazo izquierdo; y con el pulgar y el índice de la mano izquierda va sacando del copo una hebra de lana (o de lino, etc.). Cuando esta hebra tiene suficiente longitud, la mujer, con el pulgar y el índice de la mano derecha, hace girar el huso hacia la derecha: la hebra (que, sin torcer, procede de la inmóvil rueca) pasa ahora por la muesca helicoidal que tiene en la parte superior el huso, y, ya torcida, se va enrollando según gira éste. En resumen: la hiladora tiene la rueca inmóvil, con el copo hacia arriba, bajo el brazo izquierdo; y en la mano derecha el huso, que hace

(1) La historia se repite: en torno a *rueca* y sus confusiones, véanse las luminosas páginas de García de Diego, en *Rev. de Filología Esp.ª*, XI, 1924, 338 y sigs.

girar frecuentemente. Observemos aún que el huso, al girar, no hace ruido apreciable.

Es vergonzoso tener que dar estas explicaciones. «Huso» y «rueca» pertenecen a nuestra más venerable, a nuestra más profunda y auténtica cultura, la cultura verdaderamente imprescindible, por la que somos hombres; es decir: por la que somos. Pero la verdad es que nosotros, habitantes de las ciudades—tan orgullosos como estúpidos—, nos entusiasmamos con la burda hojalatería de un automóvil americano, y hemos olvidado la belleza y la sabiduría (madurada en lentísimas eras) de esta nutricia y verdadera raigambre.

¿Con qué confundió lamentablemente Villaespesa la rueca? ¿Quizá con una devanadera o con un aspa? Esos instrumentos sí que giran y hacen cierto ruido. Pero el uno sirve para enovillar y el otro para enmadejar. Y el poeta dice que la virgen hilaba. Hemos visto que el «huso» gira, pero hace poquísimo ruido. La poesía, pues, es un puro disparate, salido de la confusión de un poeta que ignora el valor de las palabras que usa. Claro está que doble disparate es que ande en las antologías.

UN ERROR FLORAL

Porque un poeta podrá en muchos casos ignorar el sentido exacto de una voz, y, digamos, difuminarla, ampliándole así el ámbito ideal: esa atmósfera que el núcleo del sentido lleva siempre en torno. Lo que no es posible es que, por pura incultura, trastrueque el sentido de un objeto concreto y esencial en el cuadro que pinta. Villaespesa ha confundido la «rueca» con el «huso»; pero a éste, probablemente, le ha atribuído cualidades de devanadera.

Me viene a pelo un ejemplo: es una anécdota que he oído contar (e ignoro si estará escrita en alguna parte) (1). Un día daban un paseo juntos don Miguel de Unamuno y Villa-

(1) No puedo garantizar la autenticidad: *se non è vero*, etc. Ni sé si la historia ha sido ya publicada alguna vez. Yo la he oído contar a un amigo.

espesa. Al llegar a la orilla de un estanque empezó Villaespesa a hacer aspavientos y a dar gritos:

—¡Qué flores! ¡Mire usted, don Miguel, qué flores! ¿Cómo se llamarán esas flores?

Miró Unamuno primero las flores, y luego, con cierta sorna, al poeta de Almería, y le dijo:

—Esas flores... son las que usted canta todos los días en sus versos: ¡los *nenúfares!*

Ignorar lo que eran, en fin de cuentas, los *nenúfares* no invalida la evocación de vago ambiente (reforzada por la fonética del vocablo) allá donde Villaespesa la haya empleado. Atribuir a la «rueca» (instrumento que todos debíamos conocer) la función concreta del «huso», confundida a su vez con la de la «devanadera» (instrumentos que todos conocemos), es tan intolerable al idioma como decir que «comemos al piano» y «nos sentamos en la araña del salón». No: mucho peor. Porque esto último será posible en una casa de locos o de *snobs* más o menos literatizados. Pero no hay modo de hacer que la «rueca» funcione como «huso» y el huso como «devanadera».

EN UNA CANCIÓN DE MACHADO

Figura entre las poesías de Machado, con el número XXXVIII (ed. de *Poesías Completas*, Madrid, 1936) (1) una tenue y misteriosa canción:

Abril florecía
frente a mi ventana...

Precisamente con el título de canción se publicó en las *Soledades* de 1903 (págs. 61-66). De esa edición son los siguientes versos:

(1) Las *Obras*, de Méjico, editorial Séneca, reproducen el texto de la de Madrid, 1936, al que agregan las composiciones escritas por Machado con motivo de la guerra civil española.

La mayor seguía,
silenciosa y pálida,
el lino en su rueca
que lenta giraba...

.....

Una clara tarde
la mayor lloraba
entre los jazmines
y las rosas blancas,
siguiendo la rueca
que lenta giraba.

.....

Tan sólo en la rueca
el lino giraba
por mano invisible...

Estos pasajes nos evocan la poesía de Villaespesa porque ambas composiciones se tocan por dos puntos: la doncella que hila, y el grosero error acerca de lo que es una «rueca». La poesía de Villaespesa se publicó en el libro *Rapsodias*, de 1905. Pero no sé si aparecería antes en periódico o revista; la de Machado pudo publicarse también antes de 1903, en las mismas condiciones. Quiere esto decir que no podemos determinar quién ejercía, quién sentía el influjo. Haría falta una rebusca escrupulosa, y, como dicen, exhaustiva, de las publicaciones de aquellos años. Labor dificilísima: «quien lo probó, lo sabe».

Tampoco, aunque supiéramos con exactitud cuándo se imprimieron ambas composiciones, podríamos asegurar cuál fué la dirección del influjo, porque el ambiente de una generación es una encrucijada de fuerzas invisibles que ningún registro humano puede reproducir en su complejidad. Quede, pues, esto: Machado y Villaespesa cometen el mismo error; y esta comunidad en el resbalón parece señalar una dependencia entre ambas equivocaciones.

CORRECCIÓN IMPERFECTA

Creo que Villaespesa nunca se dió cuenta de su disparate: esa poesía se ha reimpreso siempre, tal como apareció en *Rapsodias*. Machado pertenecía a otra clase de escritores.

Era un hombre de pensamiento y de una inteligencia aguda y neta.

Si leemos ahora los mismos versos que hemos citado, en la edición de *Poesías completas* de 1936, nos los encontramos bastante distintos:

La mayor seguía,
silenciosa y pálida,
el huso en su rueca
que el lino enroscaba.
.....
Una clara tarde
la mayor lloraba
entre los jazmines
y las rosas blancas,
y ante el blanco lino
que en su rueca hilaba.
.....
Tan sólo en el huso
el lino giraba
por mano invisible...

La corrección ha dejado casi perfecto el sentido de los tres versos últimos: ha aparecido—¡importante ausente!—el «huso»: en el «huso el lino giraba». La expresión no tiene completa, completa, exactitud. Lo que, en realidad, «gira» es el «huso»; y el «lino» se tuerce y se envuelve en el huso. En fin, latamente, se puede decir que gira.

Es indudable que alguien ha llamado la atención del poeta sobre la grave equivocación cometida. Alguien ha explicado a Machado la función de la «rueca» y la del «huso».

Son mucho más complicadas de lo que parece estas primeras operaciones de la industria humana, estas maternales, primigenias manufacturas, tan viejas casi como el hombre, primera invención del hombre: *homo faber*. (El «huso» está también atestiguado entre los precolombinos indios de América, Dios mío, ¿por lejanísima comunidad de todas las quimas del tronco humano, o porque lo maravillosamente sencillo se «inventó», idéntico, varias veces?) Sí; estas máquinas elementales tienen en su elementalidad una enorme complicación. Aplicadles el análisis, como a la gota de agua

el microscopio, y os quedaréis asombrados. Desde el copo de lana, o el cerro de lino, o la pella de pelo de cabra hasta el telar primitivo, un estudio escrupuloso descubre cientos de operaciones diferentes. ¡Cuán ajenas al presuntuoso habitante de las ciudades!

No tiene nada de extraño, pues, que Machado no comprendiera bien la complejidad de las explicaciones de su para nosotros incógnito informador. Lo prueban las otras correcciones que hizo: «el blanco lino que en su rueca hilaba» es una fórmula vaga que carece de toda precisión. El que el poeta conozca ya la función del «huso» nos obliga a no interpretarla con excesivo rigor: la rueca no «hila», pero colabora en el hilar. Y aún más arriba los versos «el huso en su rueca, que el lino enroscaba», se andan un poco por las ramas. El «huso» «enrosca», es decir, envuelve el lino, pero la expresión «el huso en su rueca» es tan inexacta como vacía: no dice nada, o dice un total error.

Machado llegó a saber—no cabe duda—que la poesía publicada en 1903 tenía una grave falta. Y la corrigió. El texto que ha pasado a las *Poesías completas* suprime la equivocación grosera: es mejor, pero aún contiene algunas vaguedades e inexactitudes. Y yo no sé: parece como si Machado hubiera hecho esa corrección deprisa: los nuevos elementos han quedado torpes, inexpresivos, mal ligados.

LOS POETAS NUNCA MIENTEN

En la introducción a las *Páginas escogidas* (edición Calleja), Machado escribió: «Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo...» (1). Vamos a ver, repetidas veces, cuán inexactas son esas palabras. ¿Mentía Machado? No: los que le conocimos y le amamos sabemos cuán incapaz era aquella noble alma de mentira o de fingimiento. Esos «prólogos» son siempre peligrosos. Es en una especie de prólogo (2) donde Fray Luis hizo aque-

(1) Recogido en *Obras*, editorial Séneca, pág. 29.
(2) En realidad, en la dedicatoria a don Pedro Portocarrero.

lla afirmación «...en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas...». Las «obrecillas» son nada menos que sus odas... Fray Luis, que a través de los siglos en tantas cosas se puede emparejar con Machado (en hondura, altura e intensidad de inspiración) tampoco era un varón de engaños. Cuando un poeta habla de su poesía, no le pidamos rigor, no: envuelve su mirada en una vaguedad también poética. Los datos más inexactos —¡mucho ojo, crédulos y probos investigadores!—son los que el poeta proporciona sobre su misma persona o sobre su poesía. Y anotad a la par esto: un verdadero poeta nunca miente.

II

POESIAS DE LAS «SOLEDADES» DE 1903, OLVIDADAS POR MACHADO

Es posible que llegara un día en el que Machado dejó de releer su obra. En los primeros tiempos la releyó, corrigió y seleccionó con gran cuidado y muchas veces. Al leer el tomo de *Soledades* de 1903, lo primero que noté es que viejos amigos, poemas que yo me sabía de memoria, aparecían allí con variantes, unas veces pequeñas, otras enormes; pronto vi que había otras poesías que yo no recordaba. Una indagación me demostró en seguida que bastantes composiciones del tomito de 1903 habían sido voluntariamente borradas, olvidadas por Machado. Sí; arrojadas, desterradas de su reino poético: ya no vuelven a aparecer nunca, ni en el volumen de *Soledades, galerías y otros poemas* publicado por la librería de Pueyo (1) en 1907; ni luego en el tomo que con el mismo título aparece en 1919 en la «Colección Universal» de Calpe; ni siquiera las recogen las *Poesías completas* de 1936, ni las *Obras* de la «Colección Séneca» de Méjico, en 1940. Conviene ante todo reproducir esos poemas que no han visto la luz desde 1903. Es una larga lista.

(1) Biblioteca Hispano-Americana.

POESÍAS DE ANTONIO MACHADO, PUBLICADAS EN SU PRIMER LIBRO («SOLEDADES», 1903) Y NO RECOGIDAS EN NINGÚN OTRO

[1] (1)

[La siguiente composición—que luego con el título de «La Fuente» se publicó en el tomito de *Soledades*, de 1903—apareció por vez primera, sin título, en el número 3 del año I de la revista *Electra*. Figura allí debajo del epígrafe «Los poetas de hoy», que era una sección fija (2) de la revista. Va en ella señalada con un número I, porque a continuación se publicaba, con el número II, otra poesía del mismo Machado: la que comienza «Siempre que sale el alma de la obscura», que yo imprimo aquí, más abajo: véanse págs. 351-2.

He creído conveniente publicar careadas ambas versiones: a la izquierda, la de *Electra*, 1901; a la derecha, la de Soledades, 1903. Los blancos tipográficos de esta última corresponden a pasajes de 1901, que han desaparecido (3) en la versión de 1903.]

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del mármol del Dolor
(de un bárbaro cincel estatua ruda),
la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo erótico rumor.
Caía lentamente,
y cayendo reía
en la planicie muda de la fuente
al golpear sus gotas de ironía,
mientras del mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía...
En el pretil de jaspe, reclinado,
mil tardes soñadoras he pasado,

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor,
—soñada en piedra contorsión ceñuda—
la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.
Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.
Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;

---

(1) Estos números entre paréntesis cuadrados tienen por objeto facilitar la ordenación y cita de todas las poesías de Machado, que publicó. Los números 1-6 pertenecen a la sección de las *Soledades* de 1903, que lleva por título *Desolaciones y monotonías*.

(2) En esa sección, en el número primero de la revista (16 de marzo de 1901) había publicado Manuel Machado tres poesías «Del libro en prensa *Estatuas de Sombra*». Sin duda una de las muchas obras que anunciamos «en prensa», y que sólo están en nuestra imaginación. En 1901 no publicó ningún libro; en 1902 salió *Alma*, y en ella una sección llamada «Estatuas de Sombras». Pero esa sección sólo contiene una de las poesías publicadas en *Electra*, la que en la revista se llamaba «Humo» y en *Alma* pasó a llamarse «Lirio». Las otras dos poesías son «El jardín gris» (que en la revista se llamaba «El jardín viejo») y «Mariposa negra», pero ambas se publicaron en la sección del libro titulada «El reino interior». En el número 6 de *Electra* se publicó otra poesía de Manuel: «Versailles», que luego figura, con bastantes variantes, en sus obras.

(3) A veces esto no es completamente exacto: nótese antes del primer blanco de 1903 la existencia de las palabras en rima *piedra* y *hiedra*, y compárese en la versión de 1901; pero todo el pasaje ha sido muy refundido y en la refundición ha perdido dos versos.

de una inerte congoja sorprendido,
el símbolo admirando de agua y piedra,
y a su misterio unido
por invisible abrazadora hiedra.
Aun no comprendo nada en el sonido
del agua, ni del mármol silencioso
al humano lenguaje he traducido
el convulsivo gesto doloroso.
Pero una doble eternidad presiento,
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre salmo y lúgubre lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria,
sin que mis pasos a la fuente guíe,
el símbolo gigante se aparece,
y alegre el agua pasa, y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.
Y el disperso penacho de armonías,
vuelve a reír sobre la piedra muda;
y cruzan centellantes juglerías
de luz la espalda del titán desnuda.

cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

Aún no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejijunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.
Pero una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria,
—sin que mis pasos a la fuente guíe—
el símbolo enigmático aparece...
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.

*
* *

Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor anubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente,
me desarma de brumas y rencores.
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la salpica de escarlata
y de arabescos mágicos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro,
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje obscuro.

Hay amores extraños en la historia,
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor anubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y rencores.
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.

*
* *

En las horas más áridas y tristes
y luminosas dejo
la estúpida ciudad, y el parque viejo
de opulento ramaje
me brinda sus veredas solitarias,
cubiertas de eucaliptus y araucarias,
como inerte fantasma de paisaje.
Donde el agua y el mármol, en estrecho
abrazo de placer y de armonía
de un infinito amor llenan mi pecho,

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra;
el rebosar de tu marmórea taza,

donde soñar y reposar querría,
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir sobre la piedra fría,
que se cubre de musgo mi cabeza.

el claro y loco borbollar riente
en el grave silencio de tu plaza,
y el ceño torvo del titán doliente.
Y en ti soñar y meditar querría
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir, sobre la piedra fría,
que se cubre de musgo mi cabeza.

[2]

Invierno

Hoy la carne aterida
el rojo hogar en el rincón obscuro
busca medrosa. El huracán frenético
ruge y silba, y el árbol esquelético
se abate en el jardín y azota el muro.
Llueve. Tras el cristal de la ventana,
turbio, la tarde parda y rencorosa
se ve flotar en el paisaje yerto,
y la nube lejana
suda amarilla palidez de muerto.
El cipresal sombrío
lejos negrea, y el pinar menguado,
que se esfuma en el aire achubascado,
se borra al pie del Guadarrama frío.

(Pág. 21.)

[3]

Cenit

Me dijo el agua clara que reía,
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:
si te inquieta el enigma del presente
aprende el son de la salmodia mía.
Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,
que en los tristes jardines de Occidente
recordarás mi risa clara y fría.
Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio

de sombra, caminante: Tu destino
será siempre vagar, ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra!
Mi destino es reir: sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.

(Pág. 23.)

[4]

El mar triste

Palpita un mar de acero de olas grises
dentro los toscos murallones roídos
del puerto viejo. Sopla el viento norte
y riza el mar. El triste mar arrulla
una ilusión amarga con sus olas grises.
El viento norte riza el mar, y el mar azota
el murallón del puerto.
Cierra la tarde el horizonte
anubarrado. Sobre el mar de acero
hay un cielo de plomo.
El rojo bergantín es un fantasma
sangriento, sobre el mar, que el mar sacude...
Lúgubre zumba el viento norte y silba triste
en la agria lira de las jarcias recias.
El rojo bergantín es un fantasma
que el viento agita y mece el mar rizado,
el fosco mar rizado de olas grises.

(Pág. 25.)

[5]

Crepúsculo

Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte.
Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso inconsciente,
cual de región caótica y sombría
donde ígneos astros como nubes, flotan,
informes, en un cielo lactescente.

Caminé hacia el crepúsculo glorioso,
congoja del estío, evocadora
del infinito ritmo misterioso
de olvidada locura triunfadora.
De locura adormida, la primera
que al alma llega y que del alma huye,
y la sola que torna en su carrera
si la agria ola del ayer refluye.
La soledad, la musa que el misterio
revela al alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio,
los primeros fantasmas de la mente
me devolvió, a la hora en que pudiera,
caída sobre la ávida pradera
o sobre el seco matorral salvaje,
un ascua del crepúsculo fulgente,
tornar en humo el árido paisaje.
Y la inmensa teoría
de gestos victoriosos
de la tarde rompía
los cárdenos nublados congojosos.
Y muda caminaba
en polvo y sol envuelta, sobre el llano,
y en confuso tropel, mientras quemaba
sus inciensos de púrpura el verano.

(Pág. 31.)

[6]

Otoño

El cárdeno otoño
no tiene leyendas
para mí. Los salmos
de las frondas muertas,
jamás he escuchado,
que el viento se lleva.
Yo no sé los salmos
de las hojas secas,
sino el sueño verde
de la amarga tierra.

(Pág. 33.)

[7]

Del camino, IV (1)

Dime, ilusión alegre,
¿dónde dejaste tu ilusión hermana,
la niña de ojos trémulos
cual roto sol en una alberca helada?
Era más rubia que los rubios linos.
Era más blanca que las rosas blancas.
Una mañana tibia sonreía
en su carne nevada
dulce a los besos suaves.
Liviano son de cítaras lejanas,
triste como el suspiro de los bosques
cuando en la tarde fría el viento pasa,
hubo en su voz. Y luz en flor y sombra
de oro en sus cejas tímidas brillaba.
Yo la amé como a un sueño
de lirio en lontananza;
en las vísperas lentas, cuando suenan
más dulces las campanas,
y blancas nubes su vellón esparcen
sobre la espuma azul de la montaña.

(Pág. 41.)

[8]

Del camino, XIV

[Esta poesía se publicó por primera vez el día 30 de marzo de 1901, en el número 3 del año I de la revista *Electra*. Ambos textos son idénticos. En la revista *Electra* va (sin título, sólo precedida de un número II) a continuación de la que empieza «Desde la boca de un dragón caía», que nosotros publicamos también, más arriba, pág. 346.]

Siempre que sale el alma de la obscura
galería de un sueño de congoja,
sobre un campo de luz tiende la vista
que un frío sol colora.

(1) *Del camino* es otra sección de las *Soledades* de 1903, dentro de la cual los poemas no llevan más que un número romano.

Surge el hastío de la luz; las vagas,
confusas, turbias formas
que poblaban el aire, se disipan,
ídolos del poeta, nebulosas
amadas de las vísperas carmíneas
que un sueño engendra y un oriente borra.
Y a martillar de nuevo el agrio hierro
se apresta el alma en las ingratas horas
de inútil laborar, mientras sacude
lejos la negra ola
de misteriosa marcha,
su penacho de espuma silenciosa...
¡Criaderos de oro lleva
en su vientre de sombra!...

(Pág. 52.)

[9]

Preludio (1)

El pífano de Abril sonó en mi oído
lento, muy lento y sibilante y suave...
De la campana resonó el tañido
como un suspiro seco y sordo y grave.
El pífano de Abril lento decía:
Tu corazón verdece,
tu sueño está ya en flor. Y el son plañía
de la campana: Hoy a la sombra crece
de tu sueño también, la flor sombría.

(Pág. 59.)

[10]

La tarde en el jardín
(Fragmento)

Era una tarde de un jardín umbrío,
donde blancas palomas arrullaban
un sueño inerte, en el ramaje frío.
Las fuentes melancólicas cantaban.

(1) Los números 9-12 pertenecen a la sección de las *Soledades* de 1903, que lleva por título general *Salmodías* (sic) *de Abril*, y está allí dedicada a don Ramón del Valle Inclán.

El agua un tenue sollozar riente
en las alegres gárgolas ponía
y por estrecho surco, a un son doliente,
entre verdes evónimos corría (1).

Era un rincón de olvido y sombra y rosas
frescas y blancas entre lirios. Era
donde pulsa en las liras olorosas
recónditas rapsodias Primavera,
y más lejos se ve que el Sol explende (sic)
oculto tras la tapia ennegrecida,
que el aire sueña, donde el campo tiende
su muda, alegre soledad florida.

¡Noble jardín, pensé, verde salterio
que eternizas el alma de la tarde,
y llevas en tu sombra de misterio
estrecho ritmo al corazón cobarde
y húmedo aroma al alma!, en tus veredas
silenciosas, mil sueños resucitan
de un ayer, y en tus anchas alamedas
claras, los serios mármoles meditan
inmóviles secretos verticales
más graves que el silencio de tus plazas,
donde sangran amores los rosales
y el agua duerme en las marmóreas tazas.

Secretos viejos del fantasma hermano
que a la risa del campo, el alto muro
dictó y la amarga simetría al llano
donde hoy se yergue el cipresal oscuro,
el sauce llora y el laurel cimbrea,
el claror de los álamos desmaya
en el ambiente atónito y verdea
en el estanque el esplendor del haya.
Cantar tu paz en sombra, parque, el sueño
de tus fuentes de mármol, el murmullo
de tus cantoras gárgolas risueño,
de tus blancas palomas el arrullo,

(1) Véase lo que respecto a este verso hemos dicho más arriba, pág. 336.

fuera el salmo cantar de los dolores
que mi orgulloso corazón encierra:
otros dolores buscan otras flores,
otro amor, otro parque en otra tierra.

*
* *

Abandoné el jardín, sueño y aroma,
bajo la paz del tibio azul celeste.
Orlaba lejos de oro el sol la loma;
el retamar daba su olor agreste.

Corva la luna, blanca y soñolienta,
sobre la clara estrella solitaria,
iba trazando en el azul la lenta
ingrávida mitad de su plegaria.

(Pág. 67.)

[11]

Nocturno

A Juan Ramón Jiménez.

... ...
berce sur l'azur qu'un vent douce efleure (1)
l'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

VERLAINE.

Sobre el campo de Abril la noche ardía
de gema en gema en el azul... El viento
un doble acorde en su laúd tañía
de tierra en flor y sideral lamento.

.....

Era un árbol sonoro en la llanura,
dulce cantor del campo silencioso,
que guardaba un sollozo de amargura
ahogado en el ramaje tembloroso.
Era un árbol cantor, negro y de plata
bajo el misterio de la luna bella,
vibrante de una oculta serenata,
como el salmo escondido de una estrella.

(1) *Sic!*

Y era el beso del viento susurrante,
y era la brisa que las ramas besa,
y era el agudo suspirar silbante
del mirlo oculto entre la fronda espesa.
Mi corazón también cantara el almo
salmo de abril bajo la luna clara,
y del árbol cantor el dulce salmo
en un temblor de lágrimas copiara,
—que hay en el alma un sollozar de oro
que dice grave en el silencio el alma,
como en silbante suspirar sonoro
dice el árbol cantor la noche en calma—,
si no tuviese mi alma un ritmo estrecho
para cantar de abril la paz en llanto,
y no sintiera el salmo de mi pecho
saltar con eco de cristal y espanto.

(Pág. 79.)

[12]

Nevermore

¡Amarga primavera!
¡Amarga luz a mi rincón obscuro!
Tras la cortina de mi alcoba, espera
la clara tarde bajo el cielo puro.
En el silencio turbio de mi espejo
miro, en la risa de mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión. Y del lejano
jardín escucho un sollozar riente:
trémula voz del agua que borbota
alegre de la gárgola en la fuente,
entre verdes evónimos (1) *ignota.*
Rápida silba, en el azur ingrave,
tras de la tenue gasa,
si obscura banda, en leve sombra suave,
de golondrinas pasa.
Lejos miente otra fiesta el campanario,
tañe el bronce de luz en el misterio,

(1) Véase lo dicho más arriba, pág. 336.

y hay más allá un plañido solitario,
cual nota de recóndito salterio.
¡Salmodías de Abril, música breve,
sibilación escrita
en el silencio de cien mares; leve
aura de ayer que túnicas agita!
¡Espíritu de ayer!, ¡sombra velada,
que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!,
¡fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa!

***

¡Fiesta de Abril que al corazón esconde
amargo pasto, la campana tañe!...
¡Fiesta de Abril!... Y el eco le responde
un nunca más, que dolorido plañe.
Tarde vieja en el alma y virgen: miente
el agua de tu gárgola riente,
la fiesta de tus bronces de alegría;
que en el silencio turbio de mi espejo
ríe, en mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión. Lejana y fría
sombra talar, en el Abril de Ocaso
tu doble vuelo siento
fugitivo, y el paso
de tu sandalia equívoca en el viento.

(Pág. 91.)

III

POESIAS PUBLICADAS EN REVISTAS Y NUNCA RECOGIDAS EN LIBRO

LA REBUSCA EN LAS REVISTAS : «ELECTRA».

La cosecha de páginas olvidadas procedentes del tomo de *Soledades*, de 1903, había sido inesperadamente fértil. Tan fértil como fácil. Pensé entonces comenzar una rebusca por las revistas de fines del siglo XIX y principios del XX. Esto era mucho menos mollar.

Las Hemerotecas, las Bibliotecas guardan sólo desmochadas ruinas de las publicaciones españolas de la época del modernismo. Parece que en los veinte primeros años de este siglo nadie dió importancia a unas revistitas modestísimas, mal impresas, con tipos borrosos y bailones, en papel deleznable: estas revistitas se llamaban *Electra*, *Germinal*, *Juventud*, unas más literarias, otras más políticas, etc. : hoy una colección completa de cualquiera, es un tesoro bibliográfico. En ninguna biblioteca, en ninguna hemeroteca de las que he visitado (las principales de Madrid) figura ni un ejemplar de *Electra*, revista importantísima, cuyo primer número se publicó el 16 de marzo de 1901. Y en ella colaboraban nada menos que Pérez Galdós, Maeztu, Rubén Darío, los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Benavente, Francisco Villaespesa, J. Martínez Ruiz, Salvador Rueda, Unamuno, Valle-Inclán, y también otros muchos escritores interesantes, aunque menos famosos que éstos. Eso en los números que he alcanzado a ver, que han sido los 1, 3, 5, 6 y 7 del año I (1). Es decir en esta revistita, de cubiertas entre ocre y ladrillo, inaugurada con una carta de Galdós, y con un título galdosiano tan significativo que no puede dejar duda acerca de la tendencia política y religiosa, colaboraron quizá todos nuestros mayores, nuestros padres en literatura. Hay allí cosas grotescas. Aquel lenguaje político en estos mediados de siglo, en que vivimos,

(1) Espléndido regalo de mi fraternal amigo Leopoldo Panero.

haría reir en cualquier parte del mundo: pero también esa perspectiva es muy interesante. Desde el punto de vista literario esa revista me apasiona. ¡Y esta revista—y tantas otras—no está conservada en ninguna biblioteca pública! Me sospecho que en los Estados Unidos—donde la organización bibliográfica se aproxima a la perfección—habrá una colección completa en algún sitio. Aquí estas publicaciones no están guardadas ni estudiadas. Es imposible saber, por ejemplo, qué curso tuvieron. Yo he visto esos cinco números, pero no he podido averiguar cuántos forman la colección completa de *Electra.*

¿Pero no hay manera de poner remedio a estos males? Es éste el tradicional descuido de los españoles en la conservación de la materia literaria escrita. Tan antiguo, que ya existió probablemente en la Edad Media: es una de las causas, se supone, de la escasez de nuestros manuscritos medievales, frente a la abundancia, por ejemplo, de los franceses. Yo aspiro a que se interrumpa la tradición cuando es nociva. Y creo nuestro deber entregar a nuestros descendientes intacto el depósito material de nuestra cultura: de la heredada y de la que ha fraguado ante nuestros ojos. ¡Ojalá estas líneas movieran a alguien! ¡Ojalá algún poseedor privado—que seguramente los hay—quisiera entregar sus tesoros a biblioteca o hemeroteca pública que *le garantizara adecuadamente una perfecta conservación!* ¡Ojalá sirvieran para que se avivara y extremara el celo de los organismos estatales! Si esto no ocurre, la profecía no es difícil: se perderán, se aniquilarán buen número de revistas de fines del siglo pasado y de la primera mitad de éste (1).

Todo esto había que decirlo, e insistir en ello, primero para hacer un poco de ruido, y ver si a alguien se le deshiela el

---

(1) De las revistas de mi generación (es decir, de hace un cuarto de siglo) o de las muchas y muy interesantes revistas de poesía que ahora ven la luz, ¿cuántas han sido o van siendo archivadas y custodiadas debidamente en hemerotecas? No creo que hoy sea posible completar todo el tesoro de revistas del 98 y del modernismo. Ni se puede culpar por no poseerlas a depósitos, como nuestra Hemeroteca Municipal, que se constituyeron mucho más tarde. Toda revista literaria debe archivarse el mismo día de su publicación: los que parecen unos «jóvenes locos» pueden, al cabo de los años, ser grandes maestros de las letras.

cuajo. Que lo dudo. Y, en seguida, para disculparme, porque mis hallazgos de poesías de Antonio Machado publicadas en revistas, y nunca después en libros, son también bastante numerosos, pero, estoy seguro de que distan muchísimo de ser completos. Baste decir que de la *Revista Ibérica,* que aparece como editora del libro de *Soledades* (1903) no he conseguido ver ni un solo ejemplar (1). He aquí, ahora, los poemas encontrados

(1) Ni sé siquiera si en 1903 tenía verdadero curso (conozco una *Revista Ibérica* muy anterior) o si por entonces era sólo un nombre y una editorial (así, en nuestros días, la benemérita *Revista de Occidente.)*

POESÍAS DE ANTONIO MACHADO PUBLICADAS EN DIVERSAS REVISTAS Y NUNCA RECOGIDAS EN LIBRO

1901.

[En *Electra*:

Aunque no correspondan bien al epígrafe de esta Sección, pues fueron recogidas en libro, recordemos aquí (no importa reiterar este dato), las dos poesías de Machado («Desde la boca de un dragón caía» y «Siempre que sale el alma de la obscura») publicadas en el número 3 del año I de *Electra*, 30 de marzo de 1901: primera publicación de Machado, que yo conozco. Ambas composiciones pueden verse aquí, más arriba, páginas 346-48 y 351-52. En el número 6 (21 de abril de 1901) figura otra poesía («El sueño bajo el sol que aturde y ciega») también recogida después en libro, pero con grandes variantes].

1903:

[13]

El poeta recuerda a una mujer desde
un puente del Guadalquivir

Sobre la clara estrella del ocaso,
como un alfanje, plateada, brilla
la luna en el crepúsculo de rosa
y en el fondo del agua ensombrecida.
El río lleva un rumoroso acento
de sombra cristalina
bajo el puente de piedra. ¡Lento río,
que me cantas su nombre, el alma mía
quiere arrojar a tu corriente pura
la ramita más tierna y más florida,
que encienda primavera
en los verdes almendros de tu orilla!
Quiero verla caer, seguir, perderse
sobre tus ondas limpias.
Y he de llorar... Mi corazón contigo
flotará en tus rizadas lejanías.

*
* *

¡Oh tarde como aquella, y río lento
de sombra cristalina!...
Sobre la clara estrella del ocaso
la argéntea luna brilla.

(*Helios*, 1903, año I, tomo I,
núm. VII, pág. 399.)

[A continuación de esta poesía figura en la revista—página 400—la composición que empieza «A la desierta plaza», publicada con las obras de Machado desde la edición de Pueyo de *Soledades, Galerías y otros poemas*, 1907 (1). Pero en *Helios* va precedida de este epígrafe, que no se reprodujo en el libro: *El poeta encuentra esta nota en su cartera.* Es este epígrafe el que explica el de la poesía olvidada, que voy a reproducir ahora. Entiéndase pues el sentido: el poeta encontró en la cartera «esta nota» (corresponde a la poesía que no publico), «y estas palabras inconexas» (corresponde a la que va aquí a continuación)]:

[14]

Y estas palabras inconexas.

¡Oh, sola gracia de la amarga tierra,
rosal de aroma, fuente del camino!
Auras... Amor! Bien haya primavera;
bien haya Abril florido,
y el solo amado enjambre de mis sueños,
que labra miel al corazón sombrío.

(*Helios*, 1903, año I, tomo I,
núm. VII, pág. 400.)

[Bajo el epígrafe general de *Poesías* se publican en *Helios*, 1903, número XI, siete composiciones de Machado, distribuídas en tres grupos titulados: *Tristezas* (2); *Sueño infantil* (3) y *Galerías*. En este tercer grupo figuran, con la numeración romana que reproduzco, cuatro poemas: I. «Y era el demonio de mi sueño el ángel» (pág. 392); II. «Desde el umbral de un sueño me llamaron» (pág. 392); III. «Y en una triste noche me aguijaba» (pág. 392); IV. «Y nada importa ya que el vino de oro» (pág. 393). Todas recogidas en Pueyo, 1907, menos el núm. III, que reproduzco:]

[15]

III

Y en una triste noche me aguijaba
la pavorosa espuela de mis pasos...

(1) Libro que citaré, desde ahora, así: «Pueyo, 1907».
(2) Comprende dos poesías: I «Llamó a mi corazón un claro día» (pág. 390); II Hoy buscarás en vano (pág. 390). Las dos recogidas en Pueyo, 1907.
(3) Comprende una sola poesía: «Una clara noche», recogida en Pueyo, 1907.

Sentirse caminar sobre la tierra
cosa es que lleva al corazón espanto.
Y es que la tierra ha muerto... Está en la luna
el alma de la tierra
y en los luceros claros.

(«Poesías: Galerías», *Helios*, 1903, año I, tomo II, núm. XI, pág. 392.)

1904:

[Bajo el epígrafe general de *Poesías* se publican en *Helios*, 1904, número XI, cuatro composiciones de Machado, distribuídas en dos grupos tituladas: *Impresiones de Otoño* (1) y *Galerías*. En el segundo grupo figuran dos poemas: el segundo se llama *Los Sueños*, empieza «El hada más hermosa ha sonreído», y se imprimió ya en Pueyo, 1907. Pero el primero pertenece a los olvidados y lo reproduzco a continuación:]

[16]

Arte poética.

Y en toda el alma hay una sola fiesta,
tú lo sabrás, Amor, sombra florida,
sueño de aroma, y luego... nada: andrajos
rencor, filosofía.
Roto en tu espejo tu mejor idilio,
y vuelto ya de espaldas a la vida,
ha de ser tu oración de la mañana:
¡Oh para ser ahorcado, hermoso día!

(«Poesías: Galerías», *Helios*, año II, tomo III, núm. XI, febrero 1904, pág. 184.)

[En la siguiente composición me he permitido introducir un blanco tipográfico para separar dos partes con asonancia distinta: la primera en *éa* y la segunda en *áa* (2). Tal blanco no existe en el original. En el verso sexto, el original: «mogigangas».]

---

(1) En este grupo se publican allí las composiciones tituladas *Campo* («La tarde está muriendo») y *A un viejo y distinguido señor* («Te he visto por el parque cenicientо»), ambas recogidas en Pueyo, 1907.

(2) Es la única composición de Machado que recuerdo, con cambio de asonancia, lo cual me hace pensar que sus dos partes estarían bien diferenciadas en el pensamiento del poeta: si en *Alma Española* salieron las dos partes sin blanco intermedio, tal vez se debió a descuido o necesidades de ajuste. Véase, sin embargo, lo que digo, más abajo, en el texto, pág. 364.

[17]

Luz.

A D. Miguel de Unamuno, en prueba de mi admiración y de mi gratitud.

¿Será tu corazón un harpa al viento,
que tañe el viento?... Sopla el odio y suena
tu corazón; sopla el amor y vibra...
¡Lástima da tu corazón, poeta!
¿Serás acaso un histrión, un mimo
de mojigangas huecas?
¿No borrarán el tizne de tu cara
lágrimas verdaderas?
¿No estallará tu corazón de risa
pobre juglar de lágrimas ajenas?

Mas no es verdad... Yo he visto
una figura extraña,
que vestida de luto, ¡y cuán grotesca!
vino un día a mi casa.
—De tizne y albayalde hay en mi rostro
cuando conviene a una doliente farsa;
yo te daré la gloria del poeta,
me dijo, a cambio de una sola lágrima.
Y otro día volvió a pedirme risa
que poner en sus hueras carcajadas...
Hay almas que hacen un bufón sombrío
de su histrión de alegres mojigangas.
Pero, en tu alma de verdad, poeta,
sean puro cristal risas y lágrimas;
sea tu corazón arca de amores,
vaso florido, sombra perfumada.

(*Alma Española*. Año II, núm. 16, pág. 14. 21 de febrero de 1904.)

[18]

Galerías.

Yo he visto mi alma en sueños...
En el etéreo espacio
donde los mundos giran,
un astro loco, un raudo
cometa con los rojos
cabellos incendiados...

Yo he visto mi alma en sueños,
cual río plateado,
de rizas ondas lentas
que fluyen dormitando...

Yo he visto mi alma en sueños,
como un estrecho y largo
corredor tenebroso,
de fondo iluminado...

Acaso mi alma tenga
risueña luz de campo,
y sus aromas lleguen
de allá, del fondo claro...

Yo he visto mi alma en sueños...
Era un desierto llano
y un árbol seco y roto
hacia el camino blanco.

(*Alma Española*. Año II, núm. 19, 20 de marzo de 1904, pág. 5.)

[19]

[Bajo el título de *Galerías* se publica, en *Helios*, núm. XIV, la poesía «Desgarrada, la nube, el arco iris», que después fué recogida en Pueyo, 1907. Y luego bajo el subtítulo de *Soledades* las cinco breves composiciones que reproduzco como poesías independientes. Hay entre ellas una comunidad de tono, de tema y de desarrollo tal, que yo las considero como un solo poema y les atribuyo sólo un número arábigo. Pero la numeración romana indica la voluntad del poeta de concederles individualidad independiente. Es posible que le inclinara a separarlas su repugnancia a mezclar asonancias distintas. Nótese la I y la V: son como *soleares*, pero con rima consonante y endecasílabos.]

I

O que yo pueda asesinar un día
en mi alma, al despertar, esa persona
que me hizo el mundo mientras yo dormía.

II

O que el amor me lleve
donde llorar yo pueda...
Y lejos de mi orgullo
y a solas con mi pena.

III

Y si me da el amor fuego y aroma
para quemar el alma,
¿no apagará la hoguera el agrio zumo
que el vaso turbio de mi sueño guarda?

IV

Vuela, vuela a la tarde
y exprime el agrio jugo
del corazón, poeta,
y arroja al aire en sombra el vaso turbio...

V

Tu alma será una hoguera
en el azul invierno aterecido
para aguardar la amada primavera.

(Galerías: Soledades. *Helios,* mayo de 1904, año II, tomo IV, núm. 14.)

IV

FUENTE Y JARDIN EN LA POESIA DE MACHADO

Quien lee ahora estas poesías nota en seguida con asombro —¡estaban tan olvidadas!—que hay bastantes entre ellas que se aproximan, que rozan y aun que llegan a penetrar en ese ámbito, en ese espacio—casi físico—de prodigio, de recuerdo y de sueño que todo lector de Machado lleva ya para siempre incorporado a su alma. Y entonces surge, en seguida, la pregunta: ¿Por qué el poeta las eliminó de sus libros?

POESIAS EN AGRAZ: «LA FUENTE».

Es una impresión de conjunto. Acercándonos un poco más a la obra olvidada, vemos en seguida que hay casos—unos

cuantos casos indudables—en los que la preterición estaba justificada.

Ocurre esto con el primero de nuestros poemas: *La Fuente*. Lo publica el autor en 1901, lo reimprime, con variantes, en las *Soledades*, 1903; en los libros posteriores ha desaparecido.

Es del más inmaturo Machado. Sabrá, en seguida, que «más obran quilates que fárragos». Esta va a ser su innovación con la que se distinguirá, de una parte, del acartonado realismo del siglo XIX—tan odiado—, de otra, del desenfrenado modernismo de donde el mismo poeta procedía. Seleccionar los elementos más significativos, aislarlos, elegir sólo unos pocos, muy pocos entre ellos, insinuar (que es dejar espacios vacíos que se pueblan luego dentro de la fantasía del contemplador), eliminar entre la balumba de datos, grata al siglo XIX, es quizá la primera característica de la nueva pintura, el activo grupo impresionista—tan combatido entonces (1)—y va a ser también la de la nueva prosa de Azorín y la de la nueva poesía en Antonio Machado. Pero este poema de *La Fuente* no selecciona. No: amplifica, reitera. Ya en la versión de 1903 advertimos que el poeta lo ha comprendido así. Sin embargo, aun quedan tiradas de versos que más bien van a lo enfático que a esa clausura

(1) Esta es, claro, una característica sólo de tipo negativo. Ni es posible llevar las comparaciones entre artes distintas mucho más allá. Véase para explicaciones técnicas de signo positivo el interesantísimo manifiesto (debido, según advierte una «N. de la R.», a la pluma de Darío de Regoyos), que bajo el título de *El impresionismo en Francia. Protesta de los impresionistas españoles contra el discurso de Benlliure*, se publicó en *Juventud. Revista popular contemporánea*. Año I, núm. 6, Madrid, 30 de noviembre de 1901. Regoyos hablaba en nombre de la *Sociedad de Arte Modernista de Bilbao*, y el documento está firmado por «Francisco Durrio», escultor de Bilbao.—Ignacio Zuloaga, de Guipúzcoa.—Darío de Regoyos, de Asturias.—Santiago Rusiñol, de Barcelona.—Pablo de Uranga, de Guipúzcoa.—Francisco Bibal, de Bilbao.—Anselmo Guinea, de Santander.—Adolfo Guiard y Manuel Losada, de Vizcaya.—López Allén y Vicente Berrueta, de Guipúzcoa.—Miguel Utrillo, de Cataluña.—Daniel Zuloaga, de Madrid, pintores.» Supongo (me es un campo muy ajeno) que los historiadores del arte conocerán esa importante página. Es curiosa la mezcolanza de «modernismo» e «impresionismo». En realidad nuestro modernismo (ejemplificado en Rubén) es un arrastre de todos los modos franceses del siglo XIX (Hugo, Parnaso, Simbolismo). En Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y también (muchas veces) en Manuel Machado, han desaparecido las trazas del parnasianismo y de Hugo; pero es fuerte la vinculación con el simbolismo, sobre todo con Verlaine, a la que en Juan Ramón se junta, muy pronto, el contacto con Samain y con Francis Jammes. Se ve bien que hacia 1900 la palabra «modernismo» tenía un contenido mucho más amplio que el que hoy le damos.

tan grata a nuestro Machado, ese refreno donde se aprieta la emoción. Algunos pasajes nos moverían más si la vulgaridad rebajadora de la adjetivación («soñadoras») no nos enfriara:

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

A veces hay series enteras de versos, tan chatos, tan diluídos, que nunca, nunca, los volveremos a encontrar en el poeta:

Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor anubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y rencores.

Al lado, hay versos de expresión más concreta (abrir, con lo concreto y material, ámbitos espirituales es mucho de la poesía de Machado) y que cuajan en forma próxima a criaturas de su arte maduro. Leemos en *La Fuente:*

Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.

Si el «loto azul» aun puede estar en relación con el léxico exótico del modernismo, los dos últimos versos ¿no están ya en el sentido de la voz de nuestro Machado?

TEMA DEL HUERTO

En los orígenes oscuros de la poesía de Machado, cuando ésta—aun ni vislumbrada en la conciencia—se le estaba infiltrando en la sangre, hay un patio de naranjos y un huerto de cipreses y limoneros. Casi toda la poesía de Machado está como implícita en esa visión luminosa y contrastada. A lo largo de la

obra había de brotar ese tema, siempre recurrente, con mil matices y variaciones. Así en su autorretrato:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
y un huerto claro, donde madura el limonero.

(Retrato, XCVII.)

O cual una abertura lumínica en el ambiente del sueño, que se romperá en seguida, como irisada pompa de jabón:

¡El limonar florido,
el cipresal del huerto!

(LXII.)

A veces con cierta delectación frondosa:

¡Gloria de los huertos, árbol limonero
que enciendes los frutos de pálido oro
y alumbras del negro cipresal austero
las quietas plegarias erguidas en coro;

y fresco naranjo del patio querido
del campo risueño y el huerto soñado,
siempre en mi recuerdo maduro o florido,
de frondas y aromas y frutos cargado.

(LIII.)

A veces escueta descripción directa de lo visto, que es a la par rememoración de lo vivido:

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas.

Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!
¡Y algo de nuestro ayer que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

(III.)

¡Patio con naranjos y cipresal y el limonar del huerto! : tema de infancia. Tema entredulce, recordado con una dolorosa alegría; tema trágico, cuando el poeta contempla cortados los puentes imposibles del retorno, como aquel día en que, extranjero, vuelve, de la alta Castilla, a su patria :

... ¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera.
Tengo recuerdos de mi infancia...
... plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos
que el agua clara de la fuente espeja...;
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en sus riberas,
o estas memorias no son alma...

(CXXV.)

Pero hay una fe aún, una creencia en el retorno, porque paraíso es para el poeta retorno a esa luz de infancia, por eso termina :

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

Nótese : «con luz del fondo ungidos»; palabras que son tan profundas como cuando más en la voz humana se hayan mezclado en agua densa la fe, la emoción, el aullido de la carne mortal, la esperanza y el sueño.

Y en ese terrible poema tardío que estos días estudia sagazmente Luis Rosales, el viaje ultraterreno («¡Bajar a los infiernos como el Dante!») se inaugura—es como un alzarse el telón—con un rompimiento claro : el retorno a la luz infantil :

Palacios de mármol, jardín de cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas.
Vueltas y revueltas,
eses y más eses.
«Calle del Recuerdo».

(CLXXII.)

Mas léase el tema todavía (está en otro poema tardío), en una visión—también visión, pero más humana—. En el encuentro con su «yo» juvenil, es el primer recuerdo que se suscita :

Hoy, con la primavera
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil...
—Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.)
—¿Tú conmigo, rapaz?
—Contigo, viejo.

Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero...
La ausencia y la distancia
volví a soñar con túnicas de aurora.

(CLXIX.)

He ahí pues cómo el tema del huerto (cipresal, naranjal, limonar) tiene un constante valor simbólico en la poesía de Machado : es la ilusión—la bendita ilusión dorada—vista en el gozo y en el recuerdo infantil, en la virginidad auroral de la vida y proyectada también hacia el futuro. Es la patria paradisíaca, y también la patria eterna : el lugar de donde se procede y adonde se va. Es lo que se sueña y por lo que se vive. Por eso su supresión significa el dolor absoluto, el desconsuelo absoluto :

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.

Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!

(LXIX.)

Hemos citado ejemplos nacidos en todas las épocas de la vida literaria de Machado. En el último, al huerto se asocia

la fuente. Visión luminosa—oro encendido o pálido sobre verde oscuro—del naranjal o el limonar, cipreses: el huerto. Y el patio, mármol o piedra clara; con un rumor, perpetuo, tan inmóvil (aunque hijo de lo más flúido) que es casi también arquitectura:

¡Esta luz de Sevilla! Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente...

TEMA DEL AGUA

Y adivinamos ya cómo nuestra inicial poesía de *La Fuente* (donde apunta el tema del limonar) está de lleno dentro de otro de los motivos más frecuentes en la poesía de Machado: el del agua. Más aún: es otro de sus temas, de profundo simbolismo, esenciales. No podríamos decir cuál de los dos hermanos es el punto de origen: en otro sitio creo haber mostrado que el tema del manantial está entrañado igualmente en la poesía de Manuel (1).

El agua manante, clara, bulliciosa, es un símbolo de vida en la poesía más juvenil de Antonio. Así en esta inicial poesía de *La Fuente*. Vida, indiferente al dolor:

la carcajada fría
del agua que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.

El agua de la fuente cae por la espalda de un dolorido titán de mármol:

... alegre el agua pasa, salta y ríe
y el ceño del titán se entenebrece.

El dolorido titán, ¿es un Prometeo encadenado, es decir, es un poeta, un creador, sobre el que cae la fría indiferencia de la vida? ¿O quizá el agua es un «eterno femenino», frente al «eterno masculino» del hombre encadenado? Pero curiosa-

(1) *Ligereza y gravedad en la Poesía de Manuel Machado*. Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid. Año XVI, núm. 55.

mente, mezclado con este tema (y en lo turbio de la mezcla está quizá el fracaso de la composición) aparece otro. Este Machado juvenil nos dice que en su camino sin amores, el mayor amor es

la fuente
cuyo dolor anubla mis dolores...
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata
y de arabescos júlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.

Pero, por esta otra ladera del «tema de la fuente», henos aquí ya—lo hemos anunciado antes—muy próximos a «nuestro» Machado.

OTRAS FUENTES OLVIDADAS

Hay aún, entre las poesías olvidadas, otra (que no sabemos por qué fué—injustamente—preterida), la que lleva por título *Cenit* (núm. 3), que nos vuelve a situar ante el símbolo misterioso de la fuente :

Me dijo el agua clara que reía
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:
si te inquieta el enigma del presente
aprende el son de la salmodia mía.
Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,
que en los tristes jardines de Occidente
recordáis mi risa clara y fría.

Esto es lo que justifica el título—*Cenit*—de esta canción *nel mezzo del camin,* entre los pensiles de Oriente (¡el patio de naranjos, el cipresal del huerto!) y los «tristes jardines de Occidente». Aquí, pues, la fuente pertenece aún al «pensil de oriente», es elemento vital, claro y alegre, para ser recordado en la declinación. El simbólico enigma se nos revela en los versos finales :

Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio
de sombra, caminante: tu destino
será siempre vagar, ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra!
Mi destino es reír: sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.

Y he aquí, otra vez, una simbólica oposición semejante a la de la poesía «La Fuente» : allí *risa* opuesta a *dolor*, aquí *enigma de cristal* opuesto a *misterio de sombra; la risa clara del camino* opuesta al *vagar en el laberinto del sueño.*

El tema de la fuente se relaciona de modo natural con el del jardín : y así ocurre en otra de nuestras poesías olvidadas, *La tarde en el jardín (fragmento)* (núm. 10). Y por el título se establece ya vinculación con uno de los temas más predilectos de Machado : la tarde. Mas hay un notable cambio. Estas fuentes de tarde ya no pertenecen del todo al «pensil de oriente» :

Las fuentes melancólicas cantaban...

El agua un tenue sollozar riente
en las alegres gárgolas ponía
y por estrecho surco a un son doliente
entre verdes evónimos corría.

Nótese la entreverada matización «fuentes melancólicas», «riente sollozar», el agua corre, como la vida, «a un son doliente». Y, en fin,

el agua duerme en las marmóreas tazas.

Henos llegados a otro que será tema reiterado a lo largo de la obra : el agua en reposo.

TEMA DEL JARDIN

Este poema de *La tarde en el jardín* (número 10) es grave, de luz contrastada, melancólico y sereno, muy Antonio Machado, pues; pero algo difuso, con una naciente pluralidad

de temas que el poeta tal vez no aprovecha bien; pero no hay nada que justifique su olvido. ¿Lo desterraría quizá el poeta porque algún verso, al troquelarse, hubiera resultado parecido al de algún compañero de generación? Hay algún pasaje que recuerda la ligereza un poco exterior—tema literatizado, rapsodias, liras, lirios—del modernismo:

Era un rincón de olvido y sombra y rosas
frescas y blancas entre lirios. Era
donde pulsa en las liras olorosas
recónditas rapsodias Primavera.

Rara vez hablará así el poeta adulto.

Pero en los versos que siguen a los transcritos sí que ya reconocemos—gravedad, sentido directo y a la par misterioso, del paisaje, decir exacto y enjuto—al que será definitivamente nuestro Machado:

... el sol esplende
oculto tras la tapia ennegrecida,
que el aire sueña, donde el campo tiende
su muda, alegre soledad florida.

Esta visión del jardín, dentro del campo, como limitación y ordenación simétrica del campo, obrada por un «fantasma hermano» (¿hermano del poeta?, ¿quizá porque el poeta limita y ordena en «amarga simetría», en su obra, zonas del gran campo del espíritu?) me ha recordado siempre aquella admirable violencia al campo que incrustó en ladera agreste los jardines de La Granja. Pero yo no sé en qué jardín se inspiró el poeta:

Secretos viejos del fantasma hermano
que a la risa del campo, el alto muro
dictó, y la amarga simetría al llano,
donde hoy se yergue el cipresal oscuro,
el sauce llora y el laurel cimbrea,
el claror de los álamos desmaya
en el ambiente atónito y verdea
en el estanque el esplendor del haya.

En esa disyuntiva: naturaleza libre, o naturaleza sometida a canon, Machado, años adelante, se inclinaría por la libertad. Como en su poema (1)

JARDÍN

Lejos de tu jardín quema la tarde
inciensos de oro en purpurinas llamas
tras el bosque de cobre y de ceniza.
En tu jardín hay dalias.
¡Malhaya tu jardín!... Hoy me parece
la obra de un peluquero,
con esa pobre palmerilla enana,
y ese cuadro de mirtos recortados...
y el naranjito en su tonel... El agua
de la fuente de piedra
no cesa de reír sobre la concha blanca.

(LI.)

Cierto que allí se trataba de un noble jardín y aquí de un jardín casi ridículo. (Apuntemos, de paso, que yo quizá no habría excluído la poesía sobre el jardín ridículo, pero habría incluído la escrita años antes sobre el jardín noble.)

Los versos últimos de «Jardín» nos reintegran al tema del agua.

Hay aún otra composición de las *Soledades* de 1903 que tiene por tema la fuente, aunque su título—en ese volumen primero—sea *Tarde*. Pero ésta, a través de varias impresiones en libro, llegó al puerto de las *Poesías Completas* (ahí sin título: VI). Hay, en esa poesía, tarde, parque y fuente. Su tema tiene, pues, bastantes puntos de contacto con la *Tarde en el jardín*, la poesía olvidada de que acabamos de hablar. ¿Sería, tal vez, por este parecido temático entre *La tarde en el jardín* y *Tarde* por lo que Machado no volvió a dar cabida en su obra a la primera de estas composiciones? No lo creo: en ella la fuente no es más que un elemento del cuadro total, y éste se inclina más al tema 'jardín' que al tema 'fuente'. En cambio, la poesía que en el librito de 1903 se llamaba *Tarde* (ahora la número VI) cae por completo dentro del tema 'fuente'.

(1) Ignoro de qué fecha. No figura aún en Pueyo, 1907.

Esta poesía (número VI) nos sitúa por vez primera ante un hecho que ha de ser tenido en cuenta por los que estudien (alguna vez) la obra de Machado, y que obliga a reducir mucho el sentido de su afirmación : «Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo...»

Cuando se lee *La Tarde* en las *Soledades* 1903 (1) y el texto que desde la edición de Pueyo, 1907 (2) pasa a las *Poesías Completas* (número VI), se notan en seguida unas cuantas variantes : no muchas; sí, muy significativas.

1903 :	1907 :
Fué una clara tarde, triste y soñolienta	*Fué una clara tarde, triste y soñolienta*
del lento verano. La hiedra asomaba	*tarde de verano. La hiedra asomaba*
al muro del parque, negra y polvorienta	*al muro del parque, negra y polvorienta...*
Lejana una fuente riente sonaba	*La fuente sonaba.*

Nuestra primera impresión es que el poeta, que ha quitado la bella expresión «lento verano», quizá por no anticiparla (aparece de nuevo hacia el fin), ha arrancado también la consonancia interna «fuente riente», para raer de su grave verso todo vestigio de la buhonería modernista.

Algunas correcciones son enriquecimientos : la puerta del parque «sonó en el silencio de la tarde muerta»; así decía en la versión de 1901; y en 1907 : «golpeó el silencio» :

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

He aquí la segunda oleada de intuición poética : la corrección. Hay poetas de una sola «oleada»; poetas que al corregir estropean sus versos. Machado ha corregido, casi siempre, bien (3). No es sólo que al pasar de «sonó» a «golpeó» la acción, antes muy neutra, se ha adjetivado de un modo agorero

(1) Pág. 9.
(2) Figura allí, ya sin título, con el núm. VI de las *Soledades*. Entre el texto de esa poesía en Pueyo, 1907, y el de *Poesías Completas* no hay variante alguna.
(3) Machado era, en teoría, enemigo de correcciones (*Páginas Escogidas*, 1917, págs. 8-9).

que completa el ambiente de la estrofa, no: es que no dice *tampoco* «golpeó en el silencio», sino «golpeó el silencio». Esta mínima variación (una preposición *en*, eliminada) ha convocado mágicamente un elemento maravilloso: una imagen. Ya la puerta no suena *en* el silencio, sino que «golpea *el* silencio». Es un golpe ominoso «perfectamente serio». Diríamos que, a través de la imaginación del lector de Machado, se establece un puente con el «golpe de ataúd en tierra» de la poesía «En el entierro de un amigo». Algo se ha muerto, algo se ha enterrado en esa tarde, en ese jardín.

Vemos, pues, aun en mínimos pormenores, cómo este poema, de 1901 a 1907 había reforzado sus notas graves a expensas de los tonos luminosos. Atendamos a la fuente:

En el solitario parque, la sonora *copla borbollante del agua cantora* *me guió a la fuente, que alegre vertía* *sobre el blanco mármol su monotonía.*	*En el solitario parque, la sonora* *copla borbollante del agua cantora* *me guió a la fuente. La fuente vertía* *sobre el blanco mármol su monotonía.*

La corrección habla por sí misma. Un mínimo cambio, pero ¡cuánto más expresiva la nueva versión! La supresión del adjetivo «alegre» está perfectamente concorde con las dos correcciones que hemos estudiado antes. Ahora la pausa en el verso tercero y la geminación de la expresión «la fuente» anticipan lo mismo que luego va a expresar con sus tres óes esa palabra de tan feliz fonética: *mo-no-to-nía.*

El descubrimiento del valor expresivo de «monótono» y «monotonía» viene de Francia, de Verlaine:

(... une langueur
monotone.)

Antonio Machado usa parcamente de esta palabra, que quizá en él representa el momento de inhibición en la técnica y en el mundo poético del Pauvre Lélian. En el «Recuerdo Infantil», que es poesía bastante temprana, pues está ya en la edición de Pueyo de 1907, es aún esencial—centro significativo de la composición—la voz «monotonía» que existe en la primera cuarteta y se repite también para cierre en la última estrofa:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales.

(Recuerdo infantil, V.)

IMPORTANCIA DE LO PEQUEÑO. DIGRESIÓN SOBRE UNA VARIANTE

¡Qué exquisito sentido del matiz tenía Machado! En este poema, tal como aparece en la edición de Pueyo, 1907, la primera estrofa y la última son idénticas; las dos terminan con el verso «de lluvia tras los cristales». Aquí entra la segunda oleada de la inspiración. En las *Poesías Completas* ha habido una levísima modificación: un toque ligero, pero intensamente expresivo. La primera estrofa es la misma

... *Monotonía*
de lluvia tras los cristales.

Pero la última concluye ahora así:

... *Monotonía*
de la lluvia en los cristales.

La primera forma, al principio del poema, constata un hecho entre los hechos enunciados: una tarde parda y fría; los colegiales estudian; la lluvia tras los cristales. Creada ya una atmósfera de emoción en el lector, según se ha perfeccionado el recuerdo, hay ahora como una participación directa en el ambiente, de la lluvia, no ya fuera, como fondo del cuadro, sino monótona sobre los cristales, cayendo y resbalando sobre los cristales, asociada directamente a la monotonía encerrada dentro; y hay una sensación auditiva de los niños y del lector: ese caer de la lluvia en los cristales. El poema ahora comienza con sensaciones visuales; y termina auditivo (monótona aritmética cantada; monótona lluvia sobre cristal).

También la voz *monotonía* será clave en esta composición del viejo parque y la fuente (es decir, en «La Tarde», del libro de 1903, que es el núm. VI de *Poesías Completas)*. Ya la hemos encontrado una vez. Véase, un poco más adelante, lo que dice la fuente:

Fué esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su clara harmonía.
¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas ahora. Del árbol obscuro
el fruto colgaba, dorado y maduro
¿Recuerdas, hermano?...
Fué esta misma lenta tarde de verano.

Fué esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su monotonía.
¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas. Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,
lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...
Fué esta misma lenta tarde de verano.

La intuición creativa de la segunda oleada va guiando al poeta. Ni por asomos se le ocurre tocar al verso último

Fué esta misma lenta tarde de verano.

Si se hubiera dejado llevar de la preceptiva, habría pensado que la unión *ta-tar* era una evitable cacofonía. Pero sin duda la lucha que en ese verso se establece entre, de un lado, la fuerza cohesiva de las dos partes del sintagma *lenta tarde,* y, de otro, la cesura que tiende a disociar los dos hemistiquios, da un movimiento ondulante al verso y en cierto modo lo prolonga, con lentitud de tarde de estío, en la imaginación del lector. Machado ha dado un ligero toque que vitaliza la segunda mitad de la estrofa. Casi toda ella tenía demasiado señalada la división entre los hemistiquios:

¿Recuerdas, hermano? || *Los mirtos talares*
... que escuchas ahora. || *Del árbol obscuro*
el fruto colgaba || *dorado y maduro.*
¿Recuerdas, hermano?

Al difuminar la cesura central del segundo de estos versos (nótese la nueva forma

... que escuchas. Del rubio color de la llama...)

para lo que el poeta le ha dado ahora una fuerte pausa asimétrica, y ha ligado los hemistiquios con fuerte trabazón sintagmática *(rubio color)*, toda la estrofa ha adquirido otro movimiento: los dos versos que ya establecen puente entre ambas orillas de la cesura central *(rubio-color; lenta-tarde)* contrarrestan el machaqueo de los que tienen hemistiquios demasiado evidentes. Al mismo tiempo el tema predilecto, tan ligado al origen del poeta, el fruto de oro en el naranjal, ha quedado intensificado (1).

Pero nos falta la variante de más interés para nosotros. En el verso segundo, a «su clara harmonía» (con esa *h* muy estetizante), ha sustituído «su monotonía». Lo que se resta es tanto como lo que se suma. Aquí y en todo el poema. Porque aún en otro pasaje donde ya existía la voz «monotonía» ha introducido una modificación que habla por sí sola. El poeta se despide de la fuente:

Adiós para siempre, tu monotonía
alegre es más triste que la pena mía.

Adiós para siempre, tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.

Podemos ahora hacer el balance total: han desaparecido *riente* (en rima interna con su sustantivo *fuente)*; dos veces, *alegre;* una, *clara harmonía.* Los elementos introducidos van todos en la dirección de la gravedad y de la expresión de la monotonía y la lentitud. Donde había una rima interna, un poco de bisutería modernista, la expresión es ahora enjuta («La fuente sonaba»). El poeta ha plasmado sencillas e impresionantes imágenes («golpeó el silencio de la tarde muerta»). Unas veces las duplicaciones («la fuente. La fuente vertía») y otras las mismas voces introducidas («su monotonía») llevan la imaginación del que lee hacia lentitud, gravedad, presagio y reiteración. El agua es aún la vida, la vida bullen-

---

(1) Probablemente este fué el punto de partida del poeta: la expresión

...Del árbol obscuro
el fruto colgaba dorado y maduro

le pareció pobre. Pero los hechos estéticos en el verso son un enmarañamiento de acciones y reacciones: la imagen creciente, invasora, de la llama («del rubio color de la llama») al presentarse como más intensa rompió la machacona simetría de los hemistiquios.

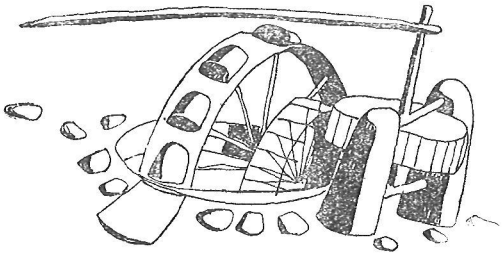
te. Pero ya el poeta no la considera como elemento femenino. Serían imposibles aquí los versos de la composición olvidada «La Fuente»:

... la carcajada fría
del agua que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.

Caía al claro rebosar riente
de la taza, y, cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...

Ni tampoco los que dice el agua manante en la poesía también olvidada (y ya citada más arriba) que tiene por título «Cenit»:

Mi destino es reír: sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.

No; ahora la canción del agua canta la monotonía, el tedio de la vida; la eternidad del dolor.

Dámaso Alonso.
Travesía del Zarzal, s/n.
Chamartín de la Rosa.
MADRID (España).