SIMBOLOGIA DE LA DOBLE ETERNIDAD EN LAS «SOLEDADES», DE ANTONIO MACHADO

Una de las lagunas de la literatura crítica sobre la obra de Antonio Machado puede señalarse en la falta de interpretaciones satisfactorias acerca de *Soledades* como expresión de una cosmovisión profundamente arraigada en típicas vivencias de los jóvenes poetas de principos de siglo y evidentemente influida por la herencia ideológica de la generación precedente. Sin embargo, el propio Machado advierte en *Abel Martín* que «toda obra de arte, por humilde que sea, refleja la ideología y la sentimentalidad de una época». El examen de las relaciones del mundo poético de Machado con su propia época y con las ideas de la generación precedente permitiría indudablemente esclarecer la continuidad y la lógica interna del desarrollo intelectual y poético de Machado desde su formación krausista y liberal hasta *Campos de Castilla* a través de un período cuando parecía volver la espalda a la herencia espiritual de sus maestros. El aporte más importante al estudio de este período fue el hallazgo, por Dámaso Alonso, de las *poesías olvidadas* de Machado.

☆

El análisis del primer libro de Antonio Machado, *Soledades*, puede empezarse por el título mismo, que revela inmediatamente lo esencial de lo que asimiló el poeta de la «ideología y la sentimentalidad» de su época.

La soledad o soledades es un tema y un título muy frecuentes en la literatura española. Las obras más conocidas con el mismo título son la de Luis de Góngora (1613) y la de Augusto Ferrán (1861). Hacia la poesía de Góngora llamaron la atención de los poetas de fines de siglo Verlaine y Darío. Ferrán, al igual que Bécquer, pertenecía a aquella ola del romanticismo que en cierto modo preparó el

simbolismo. La poesía de Góngora —que por lo demás no tiene mucho que ver con la de Machado— interesaba a los modernistas antes que nada por su lenguaje sumamente flexible y matizado, riquísimo en imágenes simbólicas y, posiblemente, por el rechazo de su época, por su encerramiento en el mundo maravilloso de su soledad cordobesa. En cuanto a Ferrán, la famosa introducción a sus *Soledades,* escrita por Bécquer, es el manifiesto de la tendencia llamada por Machado «intimista», que incluía tanto a Ferrán y Bécquer como al mismo Machado.

Además de los posibles precedentes españoles, pudo también influir en que Machado eligiese ese título *Les Solitudes,* de Sully Prudhomme, el primer poeta galardonado con el Premio Nobel, en 1901, precisamente por este libro. Entre el carácter y la obra de Sully Prudhomme y Antonio Machado hay algunas semejanzas: lirismo íntimo, profundo y sencillo en la expresión, inclinación filosófica y un concepto de la muerte como soledad definitiva, que es el tema de la última poesía del libro de Sully Prudhomme.

Conviene mencionar también el libro de Eusebio Blasco publicado en 1878 con el título *Soledades,* porque, de un lado, revela cierta influencia de Sully Prudhomme y, de otro, muestra algunas semejanzas con la poesía de Antonio Machado, aunque tiene un bajo nivel poético. Este libro de Eusebio Blasco fue reeditado en 1918, un año antes de la segunda edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas,* de Machado.

Sin embargo, las posibles relaciones entre el título del primer libro de Machado y los de otros poetas hasta cierto punto afines a él no explican suficientemente que Machado escogiese tal título. Es posible un acercamiento más eficaz, pero tampoco muy concreto a la comprensión de la elección del título si se parte de la atmósfera intelectual y espiritual en que vivía el poeta, de la idea krausista «actividad interior», de la «intrahistoria» unamuniana y de aquella situación histórica en la que los jóvenes intelectuales no podían actuar sino al margen de la sociedad establecida. Los poetas jóvenes individual y colectivamente se sentían aislados, infinitamente solitarios por estar despojados de toda posibilidad de acción social fructífera. La conciencia del aislamiento en una sociedad indiferente e impermeable se revela claramente en las cartas que se intercambiaron en 1903 entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez:

> Jiménez: Es consolador que en estos tiempos de «concursos poéticos» de *El Liberal* se publiquen libros como éste [alude a *Soledades,* de Machado]. Y, sin embargo, ¡con qué desdén mirarían

a Antonio Machado los señores Balart, Zapata y Blasco y los poetitas premiados si se encontraran en su camino! (1).

Machado: ... hemos vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, en cuanto trabajamos con nuestro corazón (2).

Alude a la vivencia del aislamiento, a la soledad debida a la indiferencia del medio ambiente también una expresión de Machado, en la que el poeta se refiere en 1920 a su propia juventud: «un pobre modernista del año tres» (3).

Son conocidas las raíces sociales de la vivencia de soledad y de aislamiento, de la actitud introvertida y alienada de los poetas simbolistas. Es interesante al respecto la sorprendente coincidencia entre las respectivas declaraciones de Gustave Flaubert y Antonio Machado.

Flaubert: Quand le monde extérieur vous dégoûte, vous alanguit, vous corrompt, vous abrutit, les gens honnêtes et délicates sont forcées de chercher en eux-mêmes quelque part un lieu plus propre pour y vivre. Si la société continue comme elle va, nous reverrons, je crois, des mystiques comme il y en a eu à toutes les époques sombres (4).

Machado: El sentido común, que es común sentir, cambia con los tiempos también: en épocas racionalistas cree, como nuestros abuelos, en la Diosa Razón; en épocas agnósticas tiene otros fetiches... El sentido común puede caer también bajo el maleficio de un sueño, creerse obligado a guerrear entre sombras (5).

Puede afirmarse, pues, que la elección del título del primer libro de Machado fue motivada, de un lado, por la frecuencia de la vivencia y del motivo de la soledad en la literatura europea de fines del siglo y, de otro, por la estancada vida social de España, caracterizada por el cansancio de las tradiciones liberales y el aislamiento de toda iniciativa artística moderna.

Pero una concreta y satisfactoria interpretación del título *Soledades* y del contenido real de la vivencia machadiana de la soledad puede realizarse solamente a través del análisis de los poemas de este libro, que nos explicaría también en qué consistió la modernidad de ese «pobre modernista» que era Machado en 1903.

---

(1) Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez. Con un estudio preliminar de Ricardo Gullón y prosa y verso de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La Torre, 1959, número 25, 265.

(2) Cartas de Antonio Machado..., *op. cit.*, 177

(3) *Los complementarios*, Losada, Buenos Aires, 1957, 133.

(4) Robert Gibson: *Modern French Poets on Poetry*, Cambridge, 1961, 23.

(5) Abel Martín: *Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*, Losada, Buenos Aires, 1953, 100.

La soledad y la modernidad son dos factores esenciales que mutuamente se presuponen en la primera poesía machadiana. El mundo de vivencias poéticas expresado bajo el título *Soledades* sólo en unión con los medios poéticos correspondientes constituye aquella novedad por la cual Juan Ramón Jiménez consideraba a los hermanos Machado «firmes sostenes de la poesía nueva» (6). Esa misma novedad debió inducir a Unamuno a decir en *Almas de jóvenes*, en 1904, que «los versos de uno y otro son de los más espirituales que puede hoy leerse en España» (7).

Esa novedad no era, sin embargo, algo sin precedentes. Uno de los mejores conocedores del modernismo, Max Henríquez Ureña, dice que los modernistas asimilaron, de una manera ecléctica, varias tendencias del período posromántico, especialmente los resultados del parnasismo y simbolismo franceses. Esto significa que «la reacción modernista no iba... contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma». (8).

Conviene advertir que el grupo de jóvenes escritores españoles que, con motivo de la publicación de *Camino de perfección*, festejaba a Baroja en 1902, era perfectamente consciente de su filiación romántica:

> La generación de 1898... se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja... (9).

El mismo Rubén Darío anota en la *Canción de los pinos*, en 1906, ¿quién que es, no es romántico?

Machado, a su vez, hasta el final de su vida, en un discurso pronunciado en Valencia en 1937, se dijo «demasiado romántico» (10).

Examinando las *Soledades* desde un punto de vista histórico, el rasgo que resalta más a los ojos es la persistencia o renovación del motivo del sueño, un motivo típicamente romántico, enriquecido ya, naturalmente, por los aportes del simbolismo.

Según Oreste Macrí, «il recupero della decrepita illusione romantica è uno dei maggiori prodigi dellarte di Machado» (11). José Luis Cano, por su parte, considera a Machado «hombre y poeta en sueños» (12). El poeta mismo, en la reseña sobre las *Arias tristes*, de

---

(6) Cartas de Antonio Machado..., *op. cit.*, 162.

(7) García Blanco, Manuel: *En torno a Unamuno*, Taurus, Madrid, 1965, 218.

(8) *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1962, 11-13.

(9) Angel del Río: *Historia de la literatura española*, II, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1963, 241.

(10) *La guerra*, Madrid, 1937, 109.

(11) *Poesie di Antonio Machado*, Levici, Milán, 1961, 108.

(12) Cano, José Luis: «De Machado a Bousoño», *Insula*, Madrid, 1955, 13.

Juan Ramón Jiménez, escribe, en 1904, que pertenecía «a la juventud soñadora» (13).

Una primera lectura convence ya al lector de la importancia del sueño en el primer libro de Machado. Es revelador que de los 42 poemas que forman el librito, 27 aluden al sueño con las palabras sueño, soñar, soñado, dormir, ilusión, etc.

El sueño, en realidad, no es un tema poético, como afirman Ramón de Zubiría (14) y otros críticos, sino más bien un cuadro llenado por otros elementos que posibilita la expresión de cierto tipo de mensaje poético. A esta naturaleza del sueño alude también la ya citada declaración de Machado: «El sentido común puede caer también bajo el maleficio de un sueño, creerse obligado a guerrear entre sombras» (15). Esclarece más el poeta la función del sueño en su *Discurso de ingreso en la Academia* diciendo que la fe de los románticos en la universalidad del lenguaje lírico se apoya en la vigencia de las leyes de la razón, a diferencia del poeta posromántico, que, después del fracaso del idealismo metafísico, «explora la ciudad más o menos subterránea de sus sueños» (16) y aspira a la expresión de lo inefable.

El sueño es, pues, un escenario, ciudad subterránea, región caótica que lleva al poeta a buscar en el misterio la explicación del mundo. porque no la encuentra en la razón:

sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso inconsciente
cual de región caótica y sombría

(IX)

Jacques Bousquet, quien en su obra (17) sobre el motivo de sueño considera que el romanticismo continúa hasta en el surrealismo, afirma que el sueño es la típica expresión de la angustia existencial y del sentimiento de soledad fatal, vivencias características del desarrollo de la moderna sociedad burguesa. Las palabras mismas «angustia» o «congoja» se encuentran en tres poemas de *Soledades* (VIII, IX, XXV), muy estrechamente relacionadas al sueño:

... obscura
galería de un sueño de congoja

(XXV)

(13) «Arias tristes de Juan Ramón», *El País*, Madrid, 1904.
(14) *La poesía de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1959.
(15) *Abel Martín*, Losada, Buenos Aires, 1953, 100.
(16) *Los complementarios*, 115, 1.
(17) Jacques Bousquet: *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne)*, París, Didier, 1964.

Varios poemas aluden a la naturaleza enigmática e inquietante del sueño que oculta secretos, pero quizá podría también revelarlos.

Las palabras «enigma», «secreto», «misterio» y «símbolo» —alusiva esta última al secreto— se encuentran en seis poemas de *Soledades*. La palabra «soledad» solamente en dos. Pero la vivencia de la soledad está presente en todo el libro, sugerida por las continuas y tensas meditaciones solitarias del poeta. La relación de la soledad con el desciframiento de secretos resulta evidente en el poema IX:

La soledad, la musa que el misterio
revela al alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio.

Ya el primer poema impreso de Machado relaciona la solitaria meditación angustiosa con el sueño:

... soñar y meditar querría

(III)

Bousquet divide los motivos de sueño en dos grandes categorías. Una se relaciona con el paraíso y la otra con el infierno, conceptos ambos de origen mítico-religioso. Las dos categorías de sueños tienen dos rasgos comunes. El primer rasgo común consiste, por una parte, en la necesidad de relacionar los sueños con el pasado y la tradición, porque esto asegura su fuerza mágica y sugestiva y, por otra, en la urgencia de renovarlos continuamente y enriquecerlos con nuevos elementos porque su función fundamental radica en abrir un mundo nuevo ante el que sueña. Que los sueños poéticos no evocan un sueño real, físico, sino sueños soñados en vigilia, constituye el segundo rasgo común.

Los sueños reducibles al concepto del paraíso enlazan con las imágenes clásicas del bosque, del jardín florido, del claro umbroso, del parque, de las fuentes sonoras, etc., y su evolución se caracteriza no tanto por la elaboración de nuevas imágenes prestadas de la realidad, sino más bien por la diferenciación de las imágenes originales, por la acentuación de las notas que las alejan de la realidad y por la preminencia de su carácter estético.

Los sueños deducibles del concepto de infierno se revisten en el romanticismo del ropaje de visiones obsesivas que expresan una congoja aparentemente inmotivada y su escenario, por lo general, son cuevas, galerías subterráneas, criptas y rincones obscuros de castillos. A estos elementos se añade como nuevo escenario en el

simbolismo el ambiente urbano hecho de interiores cerrados, escaleras, corredores, callejones sin salida y la literatura utiliza también para la evocación de la atmósfera onírica los síntomas de la conciencia desequilibrada descubiertos por la moderna siquiatría.

El elemento más importante del sueño es el símbolo, y aun a veces el sueño mismo es símbolo. Su aplicación se fundamenta en la convicción de que existen *correspondencias* entre el mundo material y espiritual que pueden solamente intuirse, pero no concebirse racionalmente. Schelling formula esta convicción diciendo que el espíritu de la naturaleza es sólo aparencialmente contradictorio con el alma, pero en realidad es su órgano y su símbolo. Su discípulo, Krause, en cambio, considera el espíritu y la naturaleza como manifestaciones de una síntesis superior. Siguiendo a Fichte, Mallarmé y Villier de l'Isle Adam conciben también al mundo como sueño. En España el krausismo, aun sin la influencia del simbolismo francés, penetrado de ocultismo, creó las bases filosóficas suficientes para el surgimiento de una poesía que expresara en símbolos las leyes inasibles del universo. La afirmación de George Vanor de 1884 acerca de simbolismo, según la cual «en nuestros días la ciencia y la filosofía se fuerzan por reducir todo fenómeno a una única esencia cuyas simples modalidades constituyen la vida perceptible», concuerda por completo con la cosmovisión krausista.

El sueño poético, por tanto, capta en símbolos las leyes del mundo consideradas como irracionales y por eso los sueños soñados en vigilia o los símbolos que surgen en los sueños tienen con frecuencia una significación explícitamente filosófica. Esta significación, sin embargo, se reviste la mayor parte de las veces en las *Soledades* de la forma de un mensaje enigmático, indescifrable, como en el caso del desfile de las sombras vespertinas en figuras peculiares llamado con una palabra erudita en dos lugares «teoría», y que Machado presenta como jeroglífico que oculta la estructura del universo:

En una tarde clara y amplia como el hastío,
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano

(VIII)

Y la inmensa teoría
de gestos victoriosos
de la tarde rompía
los cárdenos nublados congojosos.

(IX)

Es conocido que para los simbolistas la naturaleza es toda ella un símbolo. Según Verhaeren, el símbolo moderno, en oposición al clásico, no aspira a la concretización de lo abstracto, sino a la abstracción de lo concreto.

Es difícil imaginarse que Antonio Machado, conocido por los contemporáneos como gran lector y especialmente interesado por obras teóricas, no hubiese conocido semejantes afirmaciones. Durante su permanencia en París tuvo frecuente oportunidad de entrar en conocimiento con la más moderna literatura del simbolismo y más tarde, a lo largo de su vida, se hacía traer continuamente las últimas publicaciones francesas.

Machado fue desde el comienzo un poeta extraordinariamente consciente en un sentido no solamente filosófico, sino estético. La segunda pieza de las *Soledades* atestigua que su afirmación de 1914, en gran manera coincidente con las de Verhaeren y Régnier, y según la cual proclamaba en esta composición escrita en 1898 «el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana» (18), no fue una complementación y toma de conciencia posterior de su estética inicial:

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena.

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena.

(II)

Lo que Bousquet dice acerca de la evolución de las dos grandes categorías de los sueños poéticos es válido también para los sueños machadianos:

> Au départ, les deux séries sont aussi clairement séparées que possible; mais au fur et à mesure que le rêve romantique s'éloigne de ses bases /paradis ou enfer/, la confusion s'introduit; les thèmes se rattachent de manière de plus en plus lâche à leur série d'origine jusqu'à, finalement, l'ignorer complètement (19).

(18) *Los complementarios.* 39.
(19) Bousquet, *op. cit.*, 329.

Una gran parte de los sueños machadianos se relaciona claramente con la categoría de las imágenes del paraíso. En estos sueños el escenario habitual es el jardín (también huerto o parque) y la fuente. Estos dos elementos aparecen con frecuencia dentro de un solo poema, como, por ejemplo, en la primera composición que abre *Soledades* de 1903:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta ...
La fuente sonaba.

También en el poema XXX:

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

La atmósfera *paradisíaca,* irreal e ideal de los sueños referidos a las imágenes del jardín, del parque y de la fuente se expresan a través de algunos elementos frecuentemente repetidos, como la luz radiante del mediodía, el resplandor de la tarde dorada y del ocaso, la sombra quieta, las flores, el ramaje verde, los aromas y la tranquilidad del mundo aislado y cerrado del jardín:

Fue una clara tarde...

(I)

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
... ...
La verde, quieta espuma del ramaje
efunde sobre el blanco paredón,
lejano, inerte, del jardín sombrío,
dormido bajo el cielo fanfarrón.

(XXXVI)

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

la vieja fuente adoro;
el sol surca de alamares de oro
la tarde la cairela escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;

(III)

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado.

(XXI)

En los paisajes oníricos pletóricos de secretos medita el poeta, no comprende los símbolos del paisaje, pero se siente atraído por ellos:

Y en ti soñar y meditar querría
... ...
Aún no comprendo el mágico sonido
del agua...
... ...
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

(III)

Las imágenes oníricas relacionables con el paraíso no apagan, sin embargo, la intranquilidad existencial del poeta. A diferencia de los modernistas, que sueñan sobre paisajes o épocas lejanas, sus sueños no son evasiones adormecientes porque siempre está presente en ellos la tensión de descifrar las leyes secretas del mundo y porque el sinsentido del ensueño despierta en el poeta un sentimiento de desolación, de monotonía y de amargura. A esto se refieren el título del grupo de los diez primeros poemas de *Soledades, desolaciones y monotonías* y muchas expresiones (monotonía, sombra, triste, amargura, etc.), que confieren un aire de melancolía, tristeza y amargura a los paisajes etéreos de los sueños *paradisíacos:*

me guió a la fuente, que alegre vertía
sobre el blanco mármol su monotonía

(I)

... El triste mar arrulla
una ilusión amarga con sus olas grises

(VI)

mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios

(XXVII)

Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce harmonía
del agua que sueña.

(XXXIX)

La monotonía de la solitaria y tensa meditación sin salida se acentúa también por la frecuencia de términos como «salmo», «salmodia», «salmodiar». Machado refiere estas expresiones tanto a fenómenos naturales como a su propia poesía:

Me dijo el agua clara que reía,
... ...
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.

(V)

... hoy quiero
leer un dulce salmo sobre mi viejo atril

(XI)

El salmo verdadero
de tenue voz hoy torna
lento a mi corazón y da a mis labios
la palabra quebrada y temblorosa.

(XIV)

como el salmo escondido de una estrella

(XXXII)

La monotonía de la naturaleza *salmodiante* aporta a veces un alivio pasajero al poeta que hurga el «enigma del presente», pero la fría y enigmática indiferencia de la naturaleza suscita en él, finalmente, una enorme tensión:

Mi corazón también cantara el almo
salmo de abril bajo la luna clara,
... ...
si no tuviese mi almo 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.

(XXXII)

Los elementos referidos del ensueño en vigilia que trascienden las *Soledades* sirven, de una parte, para la creación de la atmósfera onírica, y de otra, caracterizan, utilizando la expresión del mismo Machado, la *sentimentalidad* de la época y del poeta.

La «ideología de la época» que Machado considera como una nota inherente a toda obra de arte, se revela a través de algunos símbolos que se repiten frecuentemente. Entre los símbolos que expresan la abstracción y sublimación en idea de lo concreto, el más característico de las *Soledades* es el agua cristalina de las fuentes que salta y ríe con una risa sin fin, fría e indiferente. El agua sonora es el elemento determinante del significado simbólico de once poemas de *Soledades*, pero el agua se hace presente también en otros poemas en forma de mar, ola y gota.

El agua en eterno movimiento, que también en la poesía posterior de Machado sigue siendo en forma de ríos que se apresuran hacia el mar un símbolo fundamental, es la imagen de la vida eternamente cambiante, pero siempre idéntica en su esencia. Su eterno movimiento y su voz canora y burbujeante

copla borbollante del agua cantora

(I)

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

(III)

el agua clara que reía

(V)

simbolizan el carácter del proceso incontenible de la vida y, al mismo tiempo, su atrayente vitalidad, pero también su cruel naturaleza por la inmutabilidad y monotonía de su curso y por su fría indiferencia hacia el poeta:

Adiós para siempre, la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre, tu monotonía,
alegre, es más triste que la pena mía.

(I)

La interpretación del significado total del agua es sólo posible en relación con otros símbolos. Machado usa todo un sistema de símbolos que solamente en su totalidad, a través del esclarecimiento de

sus interrelaciones, nos revela los fundamentos ideológicos de la cosmovisión poética. Las composiciones de *Soledades* no deben leerse, por tanto, una por una, sino al menos por ciclos y mejor aún como partes integrantes del todo orgánico del libro, porque sólo así se puede interpretar adecuadamente su sistema de símbolos. Esto es importante no sólo porque los símbolos se complementan unos a otros y no todos aparecen en cada poema, sino porque la ordenación de los poemas, su agrupación en ciclos y la secuencia de los ciclos son también significativas.

En la imagen de la fuente, además del agua tienen significado simbólico las estatuas y la misma construcción pétrea. Su rígida inmovilidad

en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor,
—soñada en piedra contorsión ceñuda—

(III)

simboliza, a diferencia del agua sonora que representa el curso de la vida, la ley enigmática e inasible, y los dos juntos expresan la dialéctica de la vida, la unidad de lo eternamente móvil y de lo eternamente inmutable:

... una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.

(III)

La simbología de la fuente tiene una larga tradición, cuya significación, no obstante, cambia según las épocas. Tibor Kardos ve en el chorro de agua que salta hacia lo alto en los jardines del rey Matías Corvino el símbolo de la vitalidad y de la frescura espiritual del Renacimiento (20). Se suele afirmar que en los cuadros de Leonardo da Vinci el agua representa la naturaleza femenina y la roca la naturaleza del varón. Dámaso Alonso considera también que la estatua de piedra de la fuente simboliza quizá al «eterno masculino» y el agua que ríe fríamente al «eterno femenino» (21). Parece más probable, sin embargo, que la fuente tiene un significado filosófico general, simbolizando las leyes fundamentales del universo.

---

(20) Kardos Tibor: *Mátyás király és a humanizmus.* Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázadik évfordulójára. Második kötet. Budapest, 56.

(21) «Poesías olvidadas de Antonio Machado» en *Poetas españoles contemporáneos,* 147.

Pero la imagen de la fuente no encierra el destino del poeta. Que Machado diga en su primer poema impreso

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

o

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.

no significa que identifique su destino con la «doble eternidad» de la piedra y del agua. Significa solamente que advierte cierto parentesco entre la enigmaticidad de su propia suerte determinada por leyes indescifrables y el «símbolo enigmático» de la fuente, los «inmóviles secretos verticales» de los «serios mármoles». Por eso el poeta y la fuente en su diálogo se llaman el uno al otro «hermano»:

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
... ...
Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,

(I)

El ambiente *paradisíaco* de la fuente y del jardín no disipan, pues, la angustia existencial de Machado. En sus sueños busca una explicación a los enigmas de su destino, pero los sueños son laberintos, no llevan a ninguna meta y, por tanto, su suerte aparece como un eterno vagar en laberintos:

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 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!

(V)

Junto al símbolo de la fuente que ofrece una fórmula enigmática de la vida y del universo, la figura del poeta que peregrina en los espacios del sueño simboliza el destino individual.. El camino —camino, caminar, caminante, peregrino, romero— es un símbolo tan fre-

cuente en las *Soledades* como el sueño, el agua y la fuente. El título mismo del segundo ciclo en extensión, que consta de 17 poemas, es *Del camino.*

Muchos versos expresan la amargura, el sinsentido y la desesperanza del poeta inmerso en las profundidades de su destino:

mi largo camino sin amores

(III)

... caminante viejo
que no cortas las flores del camino

(XXVI)

En la miseria lenta del camino

(XIV)

El caminante se vivencia como definitivamente abandonado a sí mismo, se siente a sí mismo como sombra, como rincón obscuro del universo:

Amarga luz a mi rincón obscuro!

(XXXVIII)

Puede compararse su soledad únicamente con la «estrella solitaria» que traza su curso sin fin o con la orfandad del árbol al que arranca el viento un «sideral lamento».

En su soledad cósmica el poeta está pendiente del «infinito ritmo misterioso» (IX), de «notas de recóndito salterio» (IX), de «recónditas rapsodias» (XXX). En esta actitud que escruta el enigma e intuye el misterio todo aparece cargado de secretos, todo es símbolo, todo tiene un segundo sentido, todo es leve, transparente y, como el sueño, el humo, el cristal y el espejo, oculta o refleja algo cuyo sentido es inasible. Aluden a esta plurivalencia, a esta indeterminación tan plena de significación, a esta transparencia, al mensaje oculto en detalles y matices los siguentes sintagmas típicos:

Lánguido espejo

(III)

enigma de cristal

(V)

corazón de sombra

(XXVI)

sueño inerte

(XXX)

purpúreo espejo

(VIII)

El mensaje misterioso del universo se expresa en doce poemas a través de otro símbolo que obsesiona al poeta en sus sueños como una forma imaginaria y fantástica (fantasma, sombra, quimera, ella, hada). Este fantasma puede identificarse tanto con la muerte como con el amor o la musa, pero, en realidad, es más que eso, es la portadora del gran misterio, huidiza e inasible, apenas perceptible:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé dónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni quién haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.

(VII)

Tenue rumor de túnicas que pasan
sobre la infértil tierra!
... ...
Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas

(XVI)

La blanca quimera parece que sueña.

(XXXVII)

... Lejana y fría
sombra talar...

(XXXVIII)

Machado se siente con frecuencia fantasma, «misterio de sombra» y, por tanto, se opaca la diferencia entre el fantasma onírico y la propia esencia enigmática del poeta o ambos aparecen emparentados:

Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños,
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
... ...

Me respondió la noche:
Jamás me revelaste tu secreto.
Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,

(XXVII)

Secretos viejos del fantasma hermano.

(XXX)

Los escenarios típicos de los caminos sin norte y del mundo de los sueños recorrido por fantasmas son laberintos, cuevas, criptas, sendas tortuosas y calles retorcidas referidas por Bousquet a la imagen del infierno:

caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
... ...
criptas hondas

(XIII)

tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño

(XXVII)

Como un laberinto mi sueño torcía
de calle en calleja. Mi sombra seguía
de aquel laberinto la sierpe encantada
en pos de una oculta plazuela cerrada.

(XXXVII)

Entre la fuente que representa la dialéctica de lo eternamente inmutable del universo y el símbolo del poeta que hace su propio camino misterioso en el laberinto de los sueños, el rasgo común es la monotonía desoladora. La causa de la desolación es «el enigma hacia presente», porque el poeta desconoce si su camino conduce hacia algún fin, y si conduce, hacia dónde. En su desolación (o hastío) ve al mundo como una imagen estática indescifrable, en la que los cambios epidérmicos ocultan su inmutabilidad esencial. La expresión más amarga de esta concepción es la noria:

Soñaba la mula
¡pobre mula vieja!
al compás de sombra
del cristal que sueña.
... ...

Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce harmonía
del agua que sueña,
y vendó tus ojos,
¡pobre mula vieja!...

Es difícil afirmar si existe relación entre el pensamiento expresado por la «eterna rueda» y la idea del «eterno retorno» de Nietzsche, que influyó en varios coetáneos de Machado.

Sobre Nietzsche escribió por primera vez en España en 1893 el catalán Joan Maragall, y *Así hablaba Zaratustra* fue publicado en Barcelona en 1900. Se puede suponer, por tanto, que Machado tuviera cierta idea acerca de Nietzsche, aunque no se ocupó profundamente de él. En sus obras posteriores le critica varias veces, pero, por otra parte, rasalta sus valores. Según Gonzalo Sobejano (22), Machado fue «anterior y posterior» a Nietzsche, es decir, antes de la generalización de su influencia en España no le conocía, y sólo relativamente tarde le estudió con seriedad. Probablemente debe decirse lo mismo acerca de otros paralelos literarios y filosóficos posibles, principalmente los de Proust y Bergson, los cuales surgen en relación con el origen de la peculiar simbología machadiana, o sea, con la concepción del tiempo del poeta.

Machado al escribir *Soledades* no conocía aún a Proust y, aunque Bergson había publicado ya *Essai sur les données inmédiates de la conscience* en 1889 y *Matière et mémoire* en 1896, se familiarizó con la filosofía bergsoniana solamente a raíz de su tercer viaje a París. No obstante, en las *Soledades* se encuentran varios rasgos «proustianos y bergsonianos». Estos rasgos pueden explicarse tan sólo en términos generales, porque la nueva concepción subjetiva del tiempo «estaba ya en la atmósfera» de la literatura y de la filosofía de principios de siglo. Sólo podemos comprobar un único precedente de la concepción del tiempo en Machado, el krausismo. La literatura crítica sobre el krausismo repite casi como un tópico que el krausismo como sistema filosófico comenzó a disolverse a partir de 1880, pero la típica «actitud krausista», reductible a ciertos principios ideológicos comunes, es advertible aún durante largo tiempo en muchos escritores y pensadores. Es interesante, sin embargo, que en el caso de Machado podamos hablar de la supervivencia del krausismo aun en su forma de sistema filosófico, porque algunas características fun-

(22) *Nietzsche en España*, 429.

damentales de la concepción del mundo del poeta e incluso su simbología coinciden evidentemente con el núcleo del krausismo y con sus típicas formas de expresión.

P. Jobit, uno de los mejores conocedores del krausismo, considera que la característica más general de la filosofía de Krause consiste en su «misticismo totalitario» (23), es decir, en que todo existente, como expresión finita del todo infinito, lleva en sí la clave del universo.

Francisco Giner de los Ríos, maestro predilecto de Machado, afirma en sus *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna* que la expresión simultánea de lo eterno y lo temporal es el criterio más importante de toda obra artística, y que la contemplación de ambos es la fuente del placer estético:

> Allí, donde el espíritu encuentra fundidos ambos términos, se une con la obra contemplada y siente el puro goce de lo bello; allí, donde uno de ellos falta, el arte no puede pretender más que una existencia efímera que se borrará con los últimos vestigios de las tendencias que ha halagado (24).

Esta concepción de lo bello como unión de lo eterno y de lo temporal se refleja evidentemente en la actitud del poeta que admira la fuente como símbolo de «doble eternidad»:

> *cautivo en ti, mil tardes soñadoras*
> *el símbolo adoré de agua y de piedra.*
>
> (III)

En la concepción de Giner de los Ríos corresponden al doble principio estético de lo eterno y lo temporal dos factores fundamentales de la historia:

> En la progresión de la humanidad hay siempre dos factores: uno idéntico, invariable, constante en la unidad de su naturaleza; móvil otro, característico, pasajero. Así el ideal de una época se descompone también en dos clases de ideas y de sentimientos, accidentales y estables, variables y permanentes (25).

En la obra de Machado estos dos factores se manifiestan a través del «mármol silencioso» (III) y el agua alegre que «brota, salta y ríe» (III).

En el concepto de Giner los dos factores pueden formar una síntesis, porque no son rígidamente antagónicos, sino que hay cierta relación entre ellos. El estrato constante de la historia asimila con-

(23) *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine*, 260.
(24) *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna...*, 241-242.
(25) *Consideraciones...*, 240-242.

tinuamente de lo cambiante lo que consolida el tiempo, y que será siempre actualizable. «Por consiguiente —interpreta López Morillas el pensamiento de Giner—, no se debe contraponer lo de ayer a lo de hoy, sino relacionar lo de siempre con lo de ahora.»

Machado relaciona lo cambiante con lo eterno a través de la evocación. No en vano es la primera palabra de *Soledades* «fue», pasado indefinido del verbo «ser», que evoca una clara tarde de antaño. La forma típica de comienzo de poema en Machado es la evocación:

En una tarde clara...

(VIII)

Daba el reloj las doce

(XII)

Quizá la tarde lenta todavía...

(XVIII)

Algunos lienzos del recuerdo

(XXI)

Era una tarde...

(XXX)

Era una mañana...

(XXXIV)

El recuerdo, la evocación de vivencias del pasado y su identificación con una vivencia actual es un momento frecuente de *Soledades* y un elemento fundamental del símbolo de la fuente, expresión de la unidad de lo eterno y de lo temporal. El «canto presente» de la fuente evoca, para el poeta, un sueño lejano y una tarde lejana. Machado advierte que la tarde presente y la tarde lejana son idénticas:

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi copla presente?...
Fue una tarde lenta del lento verano.
Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,
más sé que tu copla presente es lejana.
Fue esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su clara harmonía.
... ...
¿Recuerdas, hermano?...
Fue esta misma lenta tarde de verano

(I)

De la identificación de «clara tarde» presente y de «clara tarde» del pasado se sigue que en las «claras tardes» hay algo invariable, eterno. El fluir y el cambiar de las tardes en el tiempo tiene cierto parecido con el curso del agua eternamente sonora. Las tardes tienen «alma eterna»:

Noble jardín, pensé, verde salterio
que eternizas el alma de la tarde

(XXX)

La identidad ambiental de los fenómenos se expresa no solamente en las imágenes ideales de jardines y fuentes, sino, como en la segunda edición de *Soledades*, de una manera grotesca, aun a través de «moscas vulgares»:

vosotras, moscas vulgares,
me evocáis todas las cosas

(XVI)

Las moscas de Machado, que traen a su memoria las vivencias de la infancia, no en vano recuerdan a Aurora de Albornoz las magdalenas proustianas. Los principios artísticos de la consciente y consecuente concepción del tiempo en Machado pueden esclarecerse por las palabras de Proust. Explica Proust las leyes de la evocación poética por la semejanza de los «momentos idénticos», aludiendo al mecanismo seleccionador y eternizador de la evocación que elimina los elementos accidentales. Este mecanismo corresponde perfectamente al principio que menciona Machado en relación al segundo poema de *Soledades* (Yo escucho los cantos de los niños) como su principio artístico consciente:

> ... se n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son oeuvre. D'abord précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'eux mêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe d'authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un exact dosage de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extratemporelle (26).

Machado vivió desde su infancia en cercanía a los pensadores más importantes del krausismo. Parece lógico, por tanto, explicar aquellos rasgos de su concepción filosófica y artística que coinciden

(26) Dreyfus, Robert: *Souvenirs sur Marcel Proust*, París, 290.

tanto con la concepción proustiana como con la krausista por la influencia de la ideología del krausismo, ya que Proust no había aún publicado sus obras.

La importancia de la introversión y la generalización filosófica y artística basada en ella se relaciona con la distinción que hace Krause entre historia «interior y exterior», «real y casi real».

Hemos mencionado que, según los krausistas, la humanidad empezó a vivir en el siglo XIX la época de la «actividad interior», en la cual el artista reconoce la esencia del mundo a partir de sí mismo. Giner de los Ríos pone la pregunta típicamente krausista «¿A qué acudir a lo exterior?», y, en consecuencia lógica de este punto de partida, considera la lírica como el género representativo de la época:

> ¿A qué acudir a lo exterior buscando en vano norte y luz para sus inspiraciones, si él —parece decirse el poeta— posee un tesoro inagotable de armonías? Tal es la pregunta que en épocas como la nuestra se dirige el espíritu; y a esa pregunta... responde la poesía lírica (27).

El mundo interior del poeta, sin embargo, según los krausistas, no es tampoco pura armonía. Sanz del Río dice que el hombre vive en la realidad de la historia como en tierra ajena, desterrado tanto en el mundo del espíritu como en el de la naturaleza. Según Canalejas, el hombre moderno, que rompe con la tradición, se impone una «peregrinación dolorosa... a través del verdadero laberinto» de la época moderna. También estos pensamientos encuentran su eco en los símbolos machadianos: caminante, peregrino, romero, laberinto.

Giner de los Ríos considera que el artista que vuelve la espalda a la realidad exterior puede construir dentro de sí mismo el mundo total, desintegrando la unidad de su conciencia, es decir, objetivándose o desubjetivándose. Así una parte de su conciencia sería el sujeto y la otra el objeto, en cuanto materia de su meditación artística.

Esta división de la conciencia se refleja en *Soledades* en la actitud del poeta que se contempla a sí mismo, conversa con la noche o se identifica vagamente con las figuras de sus sueños fantásticos.

Los estudios literarios de Giner de los Ríos revelan que la introversión del poeta se explica no solamente por consideraciones metafísicas, sino también por motivos históricos y sociales. Las afir-

---

(27) «Del género de la poesía más propio de nuestro siglo». *Estudios de literatura y arte*, 58-59.

maciones de Giner al respecto tienen cierto parecido con «les gens honnêtes et délicates» de Flaubert, que se encierran en sí mismos huyendo de la sociedad:

> Si cada cual siente levantarse en las profundidades de su ser la continua protesta de su ideal exclusivo contra sus contemporáneos, y pone su anhelo en no confundirse con los demás, en desconocer toda supremacía, en romper todo yugo exterior y en no obedecer sino a sus inspiraciones personales, la lírica tiene cantos para los ideales más contrapuestos (28).

La actitud de Machado coincide con la de los krausistas también porque busca la infinita armonía en cuya contemplación se tranquiliza, pero, al mismo tiempo, siente la angustia motivada por vivir el hombre en «tierra ajena». Las sombras misteriosas del jardín simbólico acongojan su «corazón cobarde», pero el «húmedo aroma» alivia su alma:

y llevas en tu sombra de misterio
estrecho ritmo al corazón cobarde
y húmedo aroma al alma

(XXX)

Esta sincronía de angustia y armonía, de sueños pesados y aurora serena, ilusión de una fragante primavera, es característica de todo el libro *Soledades.* Machado difiere del modernismo porque no cae en la evasión y la decadencia, porque no se complace en la pose de poeta desilusionado. Carece ciertamente del optimismo de la teleología krausista, pero se advierte en él la impronta de este optimismo porque no acepta la fatalidad, porque busca la luz, una nueva inspiración cuya fuente aún no ha encontrado. Quizá la primera manifestación de este intento sean los versos 47-48 de la primera composición de *Soledades:*

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

Son del mismo sentido los últimos versos de *Otoño,* última composición del ciclo *Desolaciones y monotonías:*

Yo no sé los salmos
de las hojas secas,
sino el sueño verde
de la amarga tierra.

(X)

---

(28) *Del género de la poesía...,* 60.

La pálida ilusión que podría servirle de hilo de Ariadna en el laberinto de los sueños aparece repetidamente en el ciclo *Del camino* y, más aún, en el de *Salmodias de abril:*

Muy cerca está, romero,
la tierra verde y santa y florecida

(XVIII)

En *Salmodias de abril* los serenos y vitalizantes elementos del resurgimiento primaveral predominan sobre las notas sombrías y amargas de las poesías anteriores. Machado, sin embargo, ya no es aquí el poeta que oscila entre la melancolía y la ilusión. Ya no persigue la ilusión, quiere más bien ajustar con ella las últimas cuentas.

¡Pasajera ilusión de ojos guerreros
que por las selvas pasas
cuando la tierra reverdece y ríen
los ríos en las cañas!
¡Tiemble en mi pecho el oro
que llevas en tu aljaba!

(XXXIII)

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.

(XXXVIII)

El último ciclo de cuatro poemas de *Soledades*, titulado «Humorismos», hace un balance amargo bajo el signo de la «grotesca ilusión» acerca de las meditaciones solitarias del poeta que ya no puede aceptar sus propias ilusiones. Sus cuatro símbolos: la noria, el cadalso, el río y la muerte, expresan la lucidez amarga del poeta incrédulo ante todo, pero dispuesto a enfrentarse objetivamente consigo mismo y con el mundo:

Mas ¿y el horror de volver?
¡Gran pesar!

(XLI)

Mas quisiera escuchar tus cascabeles
la última vez y el gesto de tu cara
guardar en la memoria, por si acaso
te vuelvo a ver, ¡canalla!...

(XLII)

Según Jacques Bousquet los jardines, las fuentes y los laberintos son solamente marcos estáticos y parcialmente tradicionales del sueño poético. En el sueño moderno la novedad del contenido caracterizante de la época consiste para él en la presencia de lo grotesco y de lo absurdo. Esto es precisamente lo que no se deriva de la tradición onírica, sino que «viene de fuera», radica en la filosofía de la época, es el tema epocal que se expresa de muy diversas formas.

Diferencia inconfundiblemente a Machado de todos sus precursores y contemporáneos la urgencia heredada del krausismo de expresar el mundo en una fórmula abarcante. Y con respecto a la ideología krausista, difiere Machado por el rechazo de la ilusión y del optimismo filosófico idealista, que se manifiesta principalmente a través de los elementos grotescos y absurdos de sus poemas. La esencia de la solitaria meditación poética que se extiende desde el tono ideal del primer verso —Fue una clara tarde...— hasta el crudo realismo de los últimos versos es un proceso de elucidación iniciado en «fría risa» del agua y culminado en «ilusión grotesca». Este núcleo filosófico de *Soledades* se convierte en un mensaje poético de contenido más claro y completo en el símbolo del «despertar» en la obra posterior de Machado. Pero aún será muy largo el camino. Machado siente, por el momento, solamente, que en vez de las penas del parque de los sueños debe expresar «otros dolores» más tangibles y personales.

MÁTYÁS HORÁNYI

Universidad «Eötvös Lóránd»
Filosofía y Letras
(Departamento Hispano-Americano)
BUDAPEST