UNA CONSTANTE EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO

Francisco Ynduráin

El centenario del nacimiento de Antonio Machado ha traído en España y fuera de España un alud de conferencias, publicaciones, actos conmemorativos que todavía no han remitido. Sobre la exigua obra poética del autor se ha producido una tan copiosa bibliografía, que no resulta fácil simplemente el seguirla para información, no diré ya para contrastarla y obtener la imagen más decantada de nuestro poeta como resumen de tan ingente labor de crítica y exégesis. Cierto que sin la coyuntura ocasional del centenario, la atención a la obra de Antonio Machado no había sido escasa, y debe ponerse en la lista de mejores estudios los que le han dedicado al Prof. Oreste Macrì —ediciones críticas de las poesías, con traducción italiana— la traducción de prosas de la Prof. Elisa Terni Aragone, prologada por el mismo Prof. Macrì; o los estudios de Roberto Paoli. Tanto y tan apurado trabajo en torno a esta poesía, parecen disuadir de uno más, y no deja de preocuparme la sospecha de la posible inutilidad del mío. Y, sin embargo, el estar aquí para leer estas hojas, ante un público que me merece los mayores respetos intelectuales, pudiera parecer acto teñido de una cierta jactancia basada en el supuesto de venir a decir algo nuevo o mejor que lo ya dicho y escrito. Que esta paladina confesión de esa hipotética jactancia sirva para exonerarme de tan necia debilidad. Creo, sí, que voy a presentar un análisis de algo que me parece esencial en el hacer poético de Machado, y que, sencillamente, supone una aproximación desde unos supuestos críticos no originales ni exclusivos míos, pero que son consecuencia de una actitud metódica ante el estudio de un fenómeno literario.

Dejaré establecido, pues, desde el principio mi modelo metódico, porque ya se sabe que el punto de vista crea el objeto y justifica el camino seguido en su persecución teorética. Es muy viejo, y no envejecido, creo, y para cifrarlo en un enunciado, repetiré lo que hace muchos años escribió Karl Victor: ¿«Cómo podemos entender las partes singulares de un texto antes de que el texto entero haya sido plenamente entendido, y viceversa?» (*Probleme der litterarischen Gattungsgesthichte*) [1]. En rigor, tampoco se trata de un aprio-

[1] Y en PAUL HERNADI, *Beyond Genre*, Ythaca-London, 1972.

rismo metodológico, aplicado a todo evento, pues uno es más bien un inductivo en la manera de proceder. Lo que me ha ocurrido es que desde mi observación del texto, he venido a encontrarme, a *accostarmi,* con el punto de vista citado. Y ello porque proporciona un medio de interpretación más seguro y firme, creo. Voy a tratar de mostrar —no digo, demostrar— cómo un determinado campo de imágenes en la poesía machadiana, sólo cobra sentido pleno en relación y cotejo con el texto más amplio, y no sólo de su poesía, sino de su obra en prosa. Lo que he denominado «una constante», espero que podrá verse ahora desde esta perspectiva, aunque con ello hayamos llegado dando un rodeo a lo que intuitivamente habríamos obtenido como lectores del poeta.

Lectores de poesía, sí, esa lectura es un punto de partida ineludible, y es justamente la fenomenología de esa lectura mi punto de arranque y de referencia constantes. Para lo cual debería por de pronto postular algunos principios de mi «lectura», los que me han llevado en mi busca. Digamos que, entre otras muchas posibles, hay dos actitudes lectoras respecto de la poesía —o de cualquier otro género literario—: una, la menos crítica, supone una disponibilidad más bien emotiva, que espera responder con una resonancia en simpatía de sensibilidades, sin preocuparse de por qué ni de cómo lo ha conseguido el poeta. Es lectura necesaria, previa, a la otra actitud, la del que analiza sus reacciones y trata de fundarlas en el texto. El riesgo de esta segunda clase de lectura ya se advierte que es el que más corremos los profesores, condicionados por explicar nuestros textos. Sí, ya recuerdo que Valéry dijo que no hay *explicación* de un texto, aunque luego él no dejara de practicarla y no como quiera. En fin, resumiré, y no por eclecticismo programático, que me interesan las dos actitudes lectoras, que de ambas necesito y que las considero más complementarias que alternativas.

Para entrar en el análisis de la constante que me he propuesto como objeto de mi exposición, me parece necesario traer a cuento las ideas de Machado sobre su propia poesía, pues en nuestro autor se dieron el creador y el crítico conjunta y paralelamente, mejor dicho, el crítico sucedió en el tiempo al poeta. Pues bien, entresaco y no dolosamente, algunas opiniones de don Antonio sobre su poesía. Ya con una cierta perspectiva temporal, en 1917, considera lo que su pirmer libro de poesías, *Soledades,* había traído de nuevo a la lírica española [Frente a los modernistas]: «Pero yo pretendía —y reparad que no me jacto de éxitos sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba que la palabra no era elemento poético por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma... o lo que dice con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede, también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento» (*Páginas escogidas,* Calleja. Madrid, 1917; hay 2.ª ed. 1925).

Subrayemos, más que la repulsa de una imaginería poética prefabricada,

de «objetos poéticos» a disposición, la parte positiva del programa: ese mirar hacia dentro en busca de «los universales del sentimiento».

Pocos años después, en *Los complementarios,* libro que es como un dietario del poeta, matiza más sus ideas: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer hace veinte años... El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo, anticipadamente, con la estética novísima. Pero la coincidencia de mis propósitos entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico. Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto [!] y también de emoción) sometidas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción».

Todavía insiste en su primer *Juan de Mairena* (Madrid, 1936) en la repulsa de lo anecdótico, por trivial y somero, por lo que nos convendrá tratar de elucidar cuál sea el sentido que Machado atribuye a ese «anecdótico». Desde luego, no creo que se trate del sentido que nos da su etimología, «lo inédito»; sino más bien de algo que Machado identifica con lo característico realista, o, por decirlo con frase ya en desuso, pero de muy clara progenie literaria, con «el color local», ambiental o de escuela. Este despojo de lo mostrenco, por muy prestigiado que esté, lo hemos de ver, *in actu,* más adelante.

Todavía, en los fragmentos (1931) de su no leído discurso de ingreso en la Real Academia española, vuelve a puntualizar sus ideas sobre la lírica, sin nada nuevo, salvo la insistencia en la busca del mundo interior, los sueños y «el momento profundo de la lírica, que coincide con el culto un tanto supersticioso de lo subconsciente». Su primer libro, *Soledades* (1903), nos lleva una y otra vez a ese mundo soturno de ensoñación, del que afloran testigos de aventuras inefables que la memoria arranca de las zonas menos lúcidas de la psique.

Un ejemplo que pudiera desconcertar si no se lee atentamente y, sobre todo, si no se pone en relación con el contexto general, sería el poema «Fantasía de una noche de abril» (1902), que aparece en la primera edición de *Soledades* (1903) y no es eliminado en reimpresiones posteriores:

¿Sevilla?... ¿Granada?... La noche de luna,
Angosta la calle, revuelta y moruna,
de blancas paredes y ocultas ventanas.
Cerrados postigos, corridas persianas...
El cielo vestía su gala de abril.
.....

He aquí un caso de poesía anecdótica, en el sentido machadiano, con las salvedades que se indicarán. Por de pronto, ya la musicalidad del verso, tan marcadamente modernista (dodecasílabos dactílicos, verso final suelto, agudo) y no sin resabios románticos (Tomás Navarro Tomás ha recordado que hay una cierta afinidad con un pasaje de «El estudiante de Salamanca»: en «La versificación de Antonio Machado», *La Torre,* 45-46, San Juan de Puerto Rico,

enero-junio, 1964). Qué lejos de la nueva personalísima musicalidad de la gran mayoría de los poemas ya en *Soledades,* de ese tempo lento, de la línea melódica imprevisible y no precantada, donde los encabalgamientos rompen el rigor del metro esperable. Otro tanto cabría decir de la lengua con sus adjetivos de tópica progenie, y, sobre todo, de la ambientación y de la anécdota. Estamos ante uno de los lugares comunes más trillados de la literatura posromántica, la aventura nocturna del enamorado a la busca de su amada, tras la reja que la exhibe y prohíbe, y, por si fuera poco, la cita de galán y dama es en una ciudad andaluza: Granada o Sevilla. Todo un repertorio de lugares comunísimos. Cuando, más tarde, Valle-Inclán nos presente al poeta modernista Max Estrella en su encuentro con el viejo amigo de Bohemia, el ahora Ministro de la Gobernación, evocarán sus años juveniles y enamorados:

Calle del Recuerdo,
ventana de Elena,
la niña morena
que asomada vi!
Calle del Recuerdo,
rondalla de tuna
y escala de luna que en ella prendí.

(Escena 8.ª de *Luces de bohemia*). Pero, ¿a qué seguir recogiendo muestras del motivo literaturizado? Lo que me importa ahora es notar cómo Machado si parece que ha caído en el lugar común, ha sido como para mostrar su capacidad de recreación trasmutadora, pese a las aparentes, y ciertas, concesiones. Por de pronto, no es casual que el poema se titule «Fantasía», ni que se deje la localización entre dos interrogaciones, sin respuesta. Pero, más que el galán al uso, notemos que:

Como un laberinto mi sueño torcía
de calle en calleja...

Y que la amada, no es «la cautiva del moro Gazul», sino, acaso, «una sombra de la primavera... o antigua quimera soñada en las trovas de dulces cantores». Para confesarnos el rondador que:

yo soy una sombra de viejos cantares,
.....
yo soy una sombra también del amor.

Con el final:

Ya muerta, la luna, mi sueño volvía
por la retorcida, moruna calleja.
El sol en Oriente reía
su risa más vieja.

Que Machado ha recreado el mito y no sin aprovechar notas de color ambiental, parece evidente. Apuntemos en el haber de la nueva mitificación la persistencia de la busca nocturna, del callejeo, y de la cita amorosa. Pero todavía hemos de ver cómo los motivos van adquiriendo esencialidad y hondura significativa, en sucesivas apariciones.

El más romántico de lo que pudiera parecer don Pío Baroja, dirá por uno de sus dobles novelescos, Iturrioz de *El árbol de la ciencia*: «Ya es imposible encontar rincones poéticos al final de un pasadizo tortuoso» (1911). Y, muy recientemente, alguien ha notado cómo «hay una larga tradición poética que canta a la noche, a la luna y las rondas de amor en ciudades o calles retorcidas. Es decir, hay un contexto tradicionalmente poético, o un contexto social o cultural». Esto a propósito de la «Serenata sintética», del poeta portugués Cassiano Ricardo: «Lua morta / Rûa torta / tua porta...» (Ver Carmen Bobes, *Crítica semiológica,* Univ. de Santiago de Compostela, 1974, «Presentación»).

Si volvemos a Machado, ocurre que nos vamos a encontrar, en verso y prosa, con una inquietante persistencia de pasajes en los que dominan, y constituyen como el cañamazo de fondo, los motivos de la afanosa busca nocturna de algo deseado, y tan anhelosamente perseguido como reiteradamente negado. Nos queda de la aventura amorosa realística, anecdótica en el sentido machadiano, lo esencial permanente de toda solicitación, que siempre supone una carencia, o menesterosidad, de amor o de lo que sea.

Veamos ahora la radical trasmutación del tema o motivo poético:

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
—¿No ves en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?
La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.
Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.
¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul, la estrella.

(Macrì, 3.ª ed. p. 252, XVI/*Soledades*)

Quedan sí, todavía, algunas leves reminiscencias de otra retórica; pero ya estamos ante otro sentido del ritmo, del *tempo* y, lo que es más, de un horizonte poético que ya no es realístico, sino que se orienta hacia el misterio.

Ahora sería prolijo si quisiera presentar todas las ocurrencias de nuestro motivo, pero no me resisto a dar alguna muestra, ya que así oiréis a Machado, no a mí. En *Soledades,* igualmente, tenemos:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas [...] No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene —su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta—;
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla... (*ibid.*, p. 242).

O en el poema:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
.....
Ante el balcón florido,
está la cita de un amor amargo.
Brilla la tarde en el resol bermejo...
la hiedra efunde de los muros blancos...
A la vuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo.

(*ibid.*, 272)

O en este de *Galerías*: (de 1904)

La casa tan querida
donde habitaba ella
.....

La luna está vertiendo
su clara luz en sueños que platea
en las ventanas.
Mal vestido y triste,
voy caminando por la calle vieja (*ibid.*, 304).

Que nos parece relacionable con «Noche de verano», de *Campos de Castilla*:

Es una hermosa noche de verano.
Tienen las altas casas
abiertos los balcones
del viejo pueblo en la anchurosa plaza
.....
En el cenit, la luna, y en la torre
la esfera del reloj iluminada.
Yo en este viejo pueblo paseando
solo, como un fantasma

(*ibid.*, 424)

Aquí no hay indicación expresa de busca, pero la solicitación de los balcones es evidente, no menos que su inasequibilidad para el triste paseante.

Puede haber, hay, algún raro caso en que la temática pintoresca, la anecdóctica, suene en sus versos; pero será a título excepcional y no sin un cierto distanciamiento irónico. Así en:

(1919)

Por estas tierras de Andalucía
.....
¡Oh, enjauladitas hembras hispanas,
.....
cuán agria espera, qué tedio amargo
para vosotras, entre las rejas
de las ventanas,
de estas morunas ciudades viejas,
de estas celosas urbes gitanas!

(*ibid.*, 1058)

Donde la espera, más que la busca, es lo que el poeta ha cantado, pero dentro de la situación tópica que conocemos.

Otro tratamiento, apenas un apunte, pero tan denso:

Hiedra y parra. Las paredes (1928)
en los huertos blancas son.
Por calles de SalsiPuedes
brillan balcón y balcón.
Todavía, ¡oh, don Abel!
vibra la campanería
en la tarde, y un clavel
te guarda Rosa María.

(*ibid.*, 836, *Juan de Mairena, Cancionero apócrifo*)

Y en un clima intrascendente, de gozoso juego:

La fuente y las cuatro
acacias en flor
de la plazoleta. Ya no quema el sol.
¡Tardecita alegre!
Canta el ruiseñor. Es la misma hora
de mi corazón.
Por la calle arriba
—sombrero y bastón—
allá va don Diego
a buscar amor.

(*ibid.*, 612, pero falta la cuarteta final, *de nuevas canciones,* antes, en Los Lunes de *El Imparcial,* 1920).

Esta nota se reitera, acaso más traviesa en alguna de las «Coplas populares y no populares andaluzas»:

(1925)

Pasó don Juan por tu calle,
y en tu balcón le dijeron:
suba un ratito don Nadie.

(*ibid.*, 1060-1923)

Con la variante del poemilla atribuido a Manuel Cifuentes Fandanguillo, uno de los heterónimos de Machado:

Para Narcisos tu calle,
donde al que pasa le dicen:
suba un ratito don Nadie.

(*ibid.*, 1070)

Terminaré este apartado del tema en clave menor, recogiendo de los «Apuntes» (1919) esa delicia que empieza: «Belerda tiene un pastor; tiene Alicún su poeta; Ubeda la plazoleta / del Desengaño Mayor» [...] en cuyo tiempo III:

Hora del último sol.
La damita de mis sueños se asoma a mi corazón. IV.
.....
Porque vale más no ver
fruta madura y dorada
que no se puede coger.

Inciso. Un recuerdo a Juan Ramón Jiménez.

No me interesa ahora hacer un balance de lo que el poeta de Moguer ha escrito de Machado, sino solamente recordar los pasajes en que, de algún modo, ha tocado nuestro campo de análisis. Por ejemplo, en un artículo publicado con ocasión de haber aparecido la primera edición de *Soledades,* en *El País* (1903), Juan Ramón Jiménez decía:

> «Las callejas sombrías y estrechas que sonrosan sus paredes grises al crepúsculo y cortan sus muros sobre la gloria de oro de los ocasos lejanos, las plazuelas cerradas, con yerba entre las piedras y viejos conventos, todo lo solitario, lo umbrío, lo musgoso, se anima en su tristeza castellana, con almas de un país de bruma, y en las ventanas de esta España hay mejillas de rosa y cabellos de lino y pechitos nacientes bajo el corpiño claro; el tilo se adivina y la vidriera fileteada de plomo se sueña».

La verdad es que Juan Ramón se ha quedado con lo menos auténtico de la poesía de Machado, con el «color», con la «anécdota». Lo que ya no ocurrirá

en su retrato (1919) (ahora puede verse en *Españoles de tres mundos,* Madrid, 1960, p. 162/3): «Siempre, cuando se va Antonio Machado, me lo represento [...] héroe confuso y constante de su *Del camino,* ese librito secreto de los callejones y trasmuros del triste, sofocado occidente». Donde, parece claro, el valor privativo de «callejones» y «trasmuros», el sentido llamémosle, sin más, simbólico machadiano, está finamente apuntado. ¿Estaría pensando también en Machado, cuando en 1927, celoso ya de los poetas jóvenes menos discípulos de lo que hubiera querido el celoso Juan Ramón, les recuerda «que no se queden adormilados para siempre contra el olé y el ay del arbolé, contra el acróstico y la charada, contra el eco y el humo, contra el diletantismo del ismo: contra tanta idea minúscula, la hermosa galería secreta de la frente reflexiva, el mirador difícil de los horizontes abiertos, el alto ámbito casi desierto del ala poderosa; los planos, los grados, los niveles de la poesía suprema» (*Obra en marcha,* 2). Compartía con Machado, aunque no por las mismas razones ni reacciones, la reserva si no repulsa de la poesía de los jóvenes de los años veinte, y bien se entiende, desde sus respectivos credos poéticos. Nosotros podemos admitir a unos y otros. Pero cierro el inciso no sin tomar unas frases de Ortega y Gasset, con ocasión de la aparición de *Campos de Castilla,* pues vienen a nuestro propósito. El elogio que Ortega dedica a ese libro viene restringido: «Sin embargo, no se ha libertado aún el poeta en grado suficiente de la materia descriptiva. Hoy por hoy significa un estilo de transición. El paisaje, las cosas en torno persisten, bien que volatilizadas por el sentimiento, reducidas a claros símbolos esenciales». Y añade, que «Ha recogido de *Soledades* su preferencia por una poesía emocional y consiguientemente íntima, lírica frente a la poesía descriptiva de sus contemporáneos» (En «Los versos de Antonio Machado», julio, 1912). Lo que Ortega ha visto con nitidez y justeza es la calidad que singularizaba al Machado de 1903, y, por el contrario, lo que pudo haber de regresivo en *Campos de Castilla.* Pero lo diferencial, y lo que damos por más personal en Machado, del poeta por excelencia, es la capacidad de reducir sentimentaciones a «claros símbolos esenciales». He aquí el meollo de proposición. Pero dejémosla, aún, aplazada para pronto.

Todavía insistiré en la recogida de textos donde nuevamente aparezca el motivo de la busca o de la cita amorosa en el escenario de un callejeo nocturno. Pero ahora, cada vez más, la aventura se nos va a ir despojando de connotaciones puramente eróticas, para ir ganando otras de radio más amplio y trascendente. Todavía en *Soledades,* y ya en esta nueva sensibilidad leemos:

> Al borde del sendero un día nos sentamos.
> Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita son las desesperantes posturas que tomamos para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.
>
> (*ibid.,* 278)

Donde la cita ya no es con una amada de carne y hueso, y ese *Ella* tiene una querida indefinición que puede valer por toda solicitación trascendental,

por la muerte como razón última de vida... Estamos ante una poesía abierta —por emplear la terminología de Juan Ramón— que no agota los sentidos, ni lo pretende, sino que se goza en ofrecernos esa disponibilidad. La llamaremos «simbólica». Algo semejante nos brinda el poemita XVI, también en *Soledades*:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
.....

Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso...
Besar quisiera la amarga
amarga flor de tus labios.

No creo que la busca se oriente hacia la Belleza con mayúscula, que pudiera, sino a cuanto puede ser cifra de lo que al hombre solicita, llama y atrae como posible satisfacción de sus anhelos.

Ahora puede ser un motivo más puntual y trasunto de una vivencia concreta:

«Los Ojos», III:

(1920)

Salió a la calle un día
de pimavera y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vio unos ojos brillar. Bajó los suyos,
y siguió su camino... ¡Como esos!

(*ibid.*, 724)

Hacia 1920, en el poema «Hacia tierra baja», encontramos una curiosa mezcla de residuos anecdóticos, ironizados, con la grave nota de compromiso:

.....
Rondar tu calle nunca verás
ese que esperas; porque se fue
toda la España de Merimée.
Por esa calle —tú elegirás—
pasa un notario
que va al tresillo del boticario,
y un usurero, a su rosario.
También yo paso, viejo y tristón.
Dentro del pecho llevo un león.

(*ibid.*, 646)

Y aún apura:

Aunque me ves por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales.

De 1925 es un soneto (Machado no fue muy sonetista), el II:

Verás la maravilla del camino,
camino de soñada Compostela
.....

cuyo final:

Debes entrar cuando en la tarde fría
brille un balcón en la desierta plaza.

(*ibid.*, 768)

De nuevo el balcón incentivo —otras veces es la ventana con reja y la «plaza». Ya mucho antes (1902), en *Soledades,* el poema «Tierra baja», termina con:

Lejos, en frente de la tarde roja,
refulge el ventanal del torreón.

La insistencia parece advertirnos de un sentido personal, digamos simbólico, en Machado, y, desde luego, se tratará de un sentido que el referente denotativo no agota: calle, plaza, torreón, balcón y ventana deben valer, además, por otros significados.

Aplicación de objetos y situaciones a una más bien alegoría [2], esto es, de sentido voluntariamente limitado en una equivalencia convencional, nos parece el bellísimo poema en la muerte de Abel Martín: especialmente el tiempo III:

Y vio la musa esquiva,
de pie junto a su lecho, la enlutada,
la dama de sus calles, fugitiva,
la imposible al amor y siempre amada.
Díjole Abel: Señora,
por ansia de tu cara descubierta,
he pensado vivir hacia la aurora
hasta sentir mi sangre casi yerta.
Hoy sé que no eres tú quien yo creía;
mas te quiero mirar y agradecerte

[2] La técnica alegórica adopta un sistema de signos como exponente de un sistema de ideas.

lo mucho que me hiciste compañía
con tu frío desdén.
Quiso la muerte
sonreír a Martín, y no sabía.

(*ibid.*, 926)

Quizá hemos dicho demasiado ligeramenute que estamos ante un poema alegórico, entendiendo por tal uno cuyo sentido segundo se nos brinda concluso y obvio. Pero para hacer válido este aserto, habría de tener una certeza que no tenemos: el sentido de la muerte en el pensamiento machadiano. Ultimo misterio que contagia a toda esta poesía y la adensa con sentidos mucho más complejos de lo que en primera instancia pudiera parecer. La muerte es no tránsito, sino acabamiento, acaso —muy improbable acaso para Machado— la solución, por fin, del misterio que nos rodea y angustia.

En cualquier caso, los motivos de la busca, de la cita y del encuentro, se han instalado definitivamente en un plano metafísico.

Entre los poetas que pudieran haber existido, Machado se desdobla en un Froilán Meneses, al que atribuye un delicioso romance, con historia o anécdota:

(1924)

En Zamora hay una torre,
en la torre hay un balcón,
en el balcón una niña:
su madre la peina al sol.
Ha pasado un caballero,
¡quién sabe por qué pasó;
y al ver a la blanca niña,
volver de noche pensó.

Pero no nos interesa la historia, inconclusa, sino la analogía, y la diferencia, más bien, que nos depara el increíble:

(1926)

La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama una blanca flor.
Ha pasado un caballero,
—¡quién sabe por qué pasó!—
y se ha llevado la plaza con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor.

(En *Los Complementarios*).

He aquí la anécdota eliminada, para dejar una poesía de puro misterio, poética si vale la tautología: la busca, y hallazgo en este caso singular, se resuelve en levantada maravilla, que no necesita más elucidación, aunque tampoco podemos prescindir de referirla al contexto de la obra machadiana toda. ¿No es el poeta el que inventa la amada?

Por fin, y sin haber agotado las ocurrencias del motivo que nos ocupa, llegamos a uno de los poemas más inquietantes de Antonio Machado, a «Recuerdos de fiebre, sueño y duermevela» (de 1928), que es resultado, en parte, de una prosa anterior, «Fragmento de pesadilla» (datado el 3 de marzo de 1914, en Baeza). La variedad de motivos que aparecen en el poema y en la prosa, al hilo deshilvanado del estado onírico dominante, ofrece la discrepancia de que en el poema figura algo que no está en la prosa: nada menos que el pasaje de la busca afanosa de la amada, con acaso una lejana evocación de un pasaje de «El Diablo mundo», cuando Adán se encuentra con la de cuerpo presente, en plena orgía lupanaria a su lado. Pero lo que me interesa recoger es cómo una vez más Machado utiliza el mismo juego de recursos dentro del viejo motivo de la cita angustiosamente perseguida, y mal lograda por fin:

III

La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar.

XI

.....
Vueltas y revueltas,
eses y más eses.
Calle del Recuerdo.
Ya otra vez pasamos
por ella. «Glorieta
de la Blanca Sor».
«Puerta de la Luna».
Por aquí ya entramos.
«Calle del Olvido».
Pero, ¿adónde vamos, señor?
—Pronto te cansas, poeta.
«Travesía del Amor»...
y otra vez la plazoleta
del «Desengaño Mayor».
—Es ella... Triste y severa.
—Di, más bien, indiferente,

como figura de cera.
—Es ella... Mira y no mira.
—Pon el oído a su pecho
y, luego, dile, respira.
—No alcanzo hasta el mirador.
Hablaré. —Si tú quisieras...
—Más alto. —darme esa flor...
¿No me respondes, bien mío?
¡Nada, nada!
Cuajadita con el frío
se quedó de madrugada.

XII

¡Oh, claro, claro!
Amor siempre se hiela.
¡Y en esa «Calle Larga»
con reja, reja y reja,
cien veces platicando
con cien galanes, ella!
¡Oh, claro, claro, claro!
Amor es calle entera,
con celos, celosías,
canciones a las puertas...
¿Qué te parece?
—Guarda— Hoy cantan las estrellas,
y nada más.
.....
—Pregunta en el tres.
—¿Manola?
Aquí. Pero duerme sola;
está de cuerpo presente.

Al final de la angustiosa peregrinación, habiendo pasado por el recorrido de callejas con nombres tan sugestivos, el poeta se encuentra con la muerte, que para Machado es una de las manifestaciones del *no ser,* y que es el desenlace de la urgencia de una busca, motivada por el amor.

Ahora bien, a la vista de este amplio repertorio y como resumen, bien parece que podemos postular una constante temática, por de pronto, y, no menos, una constante implicada en ella, de modo de expresión que llamaré ya, decididamente, simbólica.

La constante temática viene desde la anécdota de la aventura amorosa con paseo nocturno de calles, callejas y plazas, hasta dar o no dar con la ventana tras la que se exhibe y recata o se niega la amada.

Tenemos, pues, que plantearnos la erótica de y en la poesía de Machado, si queremos obtener lo más de tales situaciones, que se escapan del alcance anecdótico. Y va a ser el poeta mismo quien mejor nos va a dar una pista, si no la clave. En «Un cancionero apócrifo», de Abel Martín (1924-36) presenta y analiza las rimas eróticas de este heterónimo suyo, y cuando llega al soneto:

El tiempo que la barba me platea,

cuyo último terceto dice:

¡Y cómo aquella *ausencia* en una *cita,*
bajo los olmos que noviembre dora,
del fondo de mi historia resucita!

«La amada —explica Abel Martín— no acude a la cita; es en la cita ausencia. No se interprete esto —añade— en un sentido literal. El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida. La Amada no acompaña; es *aquello que no se tiene y vanamente se espera.* El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad, o, mejor, de pérdida de una compañía, de una ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio, lo que Abel Martín pretende expresar en este soneto de apariencia romántica... Va a surgir el objeto erótico —la amada para el amante, o viceversa—, que se opone al amante.

así un imán que al atraer repele

y que, lejos de fundirse con él, es siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable, no por definición [...] sino realmente. Empieza entonces para algunos —románticos— el calvario erótico; para otros, la guerra erótica, con todos sus encantos y peligros, y para Abel Martín, poeta, hombre integral, todo ello reunido, más la sospecha de la esencial heterogeneidad de la sustancia» (*ibid.,* 794-6). Y aún más claro, «No es para Abel Martín la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro» (*ibid.,* 798).

También en *Juan de Mairena* nos encontramos con algo muy próximo:

«La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas... El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad» (págs. 28-30, ed. Losada).

En lo cual ha insistido, con muy clara visión, el Prof. Sánchez Barbudo, que ha puntualizado la anhelosa busca de lo otro, exista o no, aunque sólo sea una

proyección del propio ser, el reverso del ser. De ahí el trágico erotismo; trágico contenido y sofrenado. Esa ansia de amor, de caridad o fraternidad no son, tal vez, sino conceptos de un fundamental anhelo, de una incurable alteridad, la cual, en último término, a quien se refiere es a Dios. A ese Dios que siempre anduvo buscando «entre la niebla», y que no halló. No hizo sino buscar. (El pensamiento de Antonio Machado», Sánchez Barbudo, Guadarrama, Madrid, 1974. Y en, «Ideas filosóficas de Antonio Machado», *Revista de la Universidad,* Buenos Aires, 1953. También Octavio Paz, «Antonio Machado», *Sur,* Buenos Aires, 211-212 (1952).

El tema del callejeo en busca de una cita de amor, residuo memorioso de un tópico literario folklórico, parece complicado y entreverado con recuerdos infantiles, los más persistentes. Entre las evocaciones de su infancia, uno de los poemas de *Campos de Castilla,* fechado en Lora del Río, 4 de abril, 1913, después de evocar las tierras altas del Duero:

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
y de una gloria de oro,
de lueñes campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres,
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos.

Fácil es notar que en esos recuerdos, además de una escenografía urbana determinada, hay una contradicción sentimental entre lo bello apetecible y su negación. No es extraño, pues, que años más tarde nos encontremos, ahora en prosas, con residuos de tales vivencias. Sus preocupaciones filosóficas las presenta como «los callejones sin salida del pensamiento» (*Juan de Mairena,* I, ed. Losada, Buenos Aires, p. 107). Y, más delante, en la misma obra: «No he salido ni aun en sueños de ese laberinto de lo bueno y lo malo» (*ibid.,* p. 136). De nuevo: «Decía mi maestro: Pensar es deambular de calle en calleja, de calleja en callejón, hasta dar en un callejón sin salida. Llegados a este callejón, pensamos que la gracia *estaría* en salir de él. Y entonces es cuando se busca la puerta al campo» (*ibid.,* I, 86). Y, todavía en el no acabado Discurso para la Academia española: «Lo que el poeta llama su mundo interior no trasciende de los estrechos límites de su conciencia psicológica (deambulando por sus más intrincadas callejuelas cree encontrar a su musa). El poeta explora la ciudad más o menos subterránea de sus sueños y aspira a la expresión de lo inefable, sin que le asuste la *contradictio in adjecto* que su expresión implica. Es el momento literalmente profundo de la lírica, en que el poeta desciende a sus propios infiernos, renunciando a todo vuelo de altura».

Machado, como sabemos, y él mismo no dejó de anotar, fue de la poesía a la filosofía:

Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado

(Coplas mundanas, «De la vida»).

La publicación de *Campos de Castilla,* la muerte de Leonor, su marcha a Baeza, son coincidentes con esa honda y larga crisis.

(Y más: «Corazón, ayer sonoro, / ¿Ya no suena / tu monedilla de oro? / Tu alcancía / antes que el tiempo la rompa, / ¿se irá quedando vacía?», XXXI, de *Proverbios y cantares*).

La relación entre poesía y filosofía fue más de una vez considerada por Machado, y así hace decir a su Juan de Mairena: «Los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos, son poetas que creen en la realidad de sus poemas...». Hay grandes metáforas de los filósofos... «el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant [...]». Y sigue: «También de los filósofos pueden aprender los poetas a conocer los callejones sin salida del pensamiento para salir —por los tejados— de esos mismos callejones [...] a ver la profunda irracionalidad de nuestra razón» (Mairena, I, 107).

No parece infundado el postular una constante en el idear, y en el imaginar, de Machado, que se hizo con algo que podríamos llamar un mito personal o imagen obsesiva a partir de una situación dada y comunitaria, la de la busca en callejeo hacia lo buscado. Podemos pensar, por ejemplo, en el uso y aplicación de estos módulos en Charles Mauron y su libro de psicocrítica *Des métaphores obsedants au mythe personnel* (Paris, 1964) con lo cual no habríamos hecho otra cosa que incidir en una terminología de escuela. Que las imágenes son resultado de deseos, como ya viera Paul Valéry (*Cahiers,* VII, p. 380), y que las asociaciones de las mismas, apoyadas en asociaciones verbales, nos pueden dar la clave de sus reacciones emotivas, por seguir a Russell (*An outline of philosophy,* London, 1951, p. 201), parecen enunciados más bien obvios. Lo que ya se presenta como indudable a la vista de tantos pasajes con las imágenes recurrentes, ceñidas a un campo semántico muy definido, es la necesidad que señalábamos al principio, la de una lectura de textos remitida al contexto más amplio del autor. Ahora podemos hablar de sentidos connotados, objetivamente, por el contexto y que en éste y desde éste, entregan el mensaje pleno. (Algo así viene a decir, Richard Strier, en un artículo reciente, «The Poetics Surrender», que aparece en *Critical inquiry,* Chicago, 1975, Autumn, pp. 174-5, especialmente). Con esta lectura, accederemos mejor y más seguramente a nuestro poeta, a cualquier otro escritor.

De todos modos, quisiera poner limitaciones, y algunas precisiones, a esta lectura postulada, para nuestro caso. Porque la verdad es que desde las primeras y más frecuentes apariciones de este que ya llamaré «símbolo macha-

diano» (dejo para luego elucidar su sentido aquí), mejor que «mito personal», esto es, desde su primer libro, *Soledades,* lo que ha ocurrido, repito, es que cada vez, más el poeta ha ido sintiendo secarse su vena lírica, y ha venido a dar en filósofo. Ahora, lo que había sido obtenido por el atajo de la intuición poética, que es, no dudemos, una vía y modo de conocimiento, se irá haciendo objeto de reflexión, no demasiado sistemática, ciertamente.

La filosofía podrá venir en ayuda de nuestra interpretación de aquellos poemas, con lo que acaso encontraremos, creo, una línea de muy sostenida coherencia en el imaginar, sentir y pensar de nuestro don Antonio. Si tomamos los rasgos característicos últimos de la situación en que pone la aventura de la busca, creo que pueden quedar reducidos a: un yo y un otro, unidos por una tensión del primero hacia el segundo. Todo lo demás, anecdotario pintoresco. Que la tensión entre el uno (el yo de poeta) y lo otro sea erótica, intelectual, religiosa, sentimental metafísica, etc., o que tenga una mezcla entreverada de varias solicitaciones, tampoco es de mi incumbencia ahora. Sentía Machado, mucho antes de haber encontrado eco y pábulo en otros pensadores, una obsesiva preocupación por lo que llamará «el gran tema de la metafísica:» «*De lo uno a lo otro*», sobre lo que dice por boca de Abel Martín, en *Juan de Mairena*: «Todo trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia en la razón humana. Identidad=realidad, como si a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente *uno y lo mismo*. Pero lo *otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en *lo otro,* en 'La esencial heterogeneidad del ser', como si dijéramos, en la incurable *otredad* que padece lo *uno*». (*Ibid.,* I, 15/16).

Ahora bien, las reconsideraciones retrospectivas hacen que poemas de distinto sentido, nos vengan ahora propuestos dentro de una ideología alumbrada con posterioridad. Este es un caso, creemos, en que el contexto viene a deformar aquellos poemas, trayendo las aguas a nuevo cauce. Se trata de versos que Juan de Mairena comenta, «escritos hace muchos años, recogidos en tomo hacia 1907» que «pueden tener una inequívoca interpretación heideggeriana:

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.
La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo, y recordando digo:
sí, yo era niño y tú mi compañera.

«La angustia (*Angst*) de Heidegger aparece en el extremo límite de la existencia vulgar, en el gran malecón, junto a la mar, cortado a pico, con una

visión de la totalidad de nuestro existir y una reflexión sobre su término y acabamiento: la muerte. La angustia, es, en verdad, un sentimiento complicado, con la totalidad de la existencia humana y con su esencial desamparo, frente a lo infinito, impenetrable y opaco... Por una vez intenta un filósofo —y había de ser un alemán quien lo intentase— darnos un cierto consuelo del morir con la muerte misma, como si dijéramos, con su esencia lógica, al margen de todo reposo o de vida mejor. Porque es la interpretación existencial de la muerte —la muerte como un límite, nada en sí mismo— de donde hemos de sacar ánimo para afrontarla: la decisión resignada (*Entschlossenheit*) de morir, y la no menos paradójica *libertad para la muerte* (*Freiheit zum Tode*)». (*Juan de Mairena,* II, 124-126).

Desde esta perspectiva, y sin salirnos del contexto machadiano, nuestra lectura de los poemas anteriores parece que debiera ser corregida, reorientada, dotándola de esta intención metafísica que el poeta-filósofo nos ha suministrado. No lo aconsejaría con mucha convicción, pues entiendo que con esto cerraríamos lo que en la lírica es apertura *per se,* convirtiéndola en clave filosófica conclusa. Y ello no ya sólo por una falacia cronológica, al aplicar pensamientos posteriores a lo escrito muchos años antes; sino porque incurriríamos en una inadecuación de punto de vista. Dicho de otra manera, debemos tratar de entender la poesía, poéticamente, si vale la redundancia.

En repetidas ocasiones he empleado el adjetivo simbólico al buscar una caracterización para la poesía de Machado. Debo, pues, unas precisiones de mi empleo de tal término, mejor aún, quisiera mostrar que lo explico como tecnicismo, que valdría tanto como una utilización exenta de ambigüedades, unívoca. Y ahora me asedian recuerdos de tantos y tantos usos de nuestro vocablo, distintos, contradictorios incluso, que sería vano el concordar. Ocurre en nuestra ciencia que cada día prolifera una nueva terminología, hasta el punto de que sería necesario —y algunos lo han intentado— dotar a cada nombre de un subíndice para cada caso. Y, sin embargo, función y sentido simbólicos no han escapado a la consideración y desde muy lejos, como puede verse en Sto. Tomás:

«Poetica scientia est de his quae propter defectum veritatis non possunt a ratione capi; unde oportet quod quasi quibusdam similitudinibus ratio reducatur; theologica autem est de hae quae sunt supra rationem; et ideo *modus symbolicus* utrique communis est, cum neutra rationi proportionetur» (*I sent.,* Prol. q.1 a5 ad 3). Y: «Sicut poetica non capiuntur in ratione humana propter defectum veritatis quae est in eis; ita enim ratio humana no potest divina, propter excedentem ipsorum veritatem. Et ideo utrobique opus est repraesentatione per sensibiles figuras» (*S. Theol.* I-II, 101, a ad 2).

Sí, hasta nuestros días ha habido, como ya dijo Croce, un «Uso ed abuso del concetto di 'simbolo' nell giudizio della poesia», para terminar con un dictamen que me apresuro a hacer mío: «La poesía es siempre *simbólica,* esto es (la tautología es aquí inevitable), *poética*». Me interesa doblemente este testimonio y opinión, por lo trascrito, y por lo que lo envuelve, en el artículo del

maestro napolitano, a propósito del libro de Reta R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes* (Paris, La Jeune Parque, 1947), *Letture di poeti,* Bari 1966, p. 205. Aquí Croce, y muchos otros con él, no piensan en un movimiento o escuela literaria, el simbolismo francés del siglo pasado, sino en algo más permanente y esencial. Sobre las relaciones entre Machado y el simbolismo decimonónico, tenemos el libro concluyente de José M.ª Aguirre, que ha exprimido las analogías entre el nuestro y aquéllos (*Antonio Machado, poeta simbolista,* Taurus, Madrid, 1973, pero escrito cuatro años antes, por lo menos). Pero tampoco se trata de eso, sino de una peculiaridad del lenguaje poético, acaso la más definitoria, que opera con un segundo plano referencial, no unívoco, abierto a interpretaciones sugeridas. De tal modo que cada poema constituye un código lingüístico más allá del normal, que exige de cada lector una decodificación, añadiré que basada en el contexto de la obra total del autor. Estamos, por consiguiente, ante una función y un factor simbólicos en el lenguaje de la poesía venga o no reforzado con factor y función poéticos, en el sentido de Jakobson, que pudo proponer, y con razón, como muestra de tales condiciones poéticas, un *slogan* publicitario: «I like Ike». Además, en el símbolo veo, y ahora me acojo a las palabras de Ann Jellicoe: «A condensation of many kinds, and many layers, of experience. A symbol embodies an infinite number of ideas and associations more effectively and more economically than words, partly because a symbol is open-ended, each of us may read something different into a symbol and there is no limit to what we may read. But a symbol is also more effective than words because we don't as a rule consciously analyse what it means to us, it appeals subtly and insidiously, not to the brain, but to the less rational, less defined parts of our personality to our emotions and memories» (*Some inconscious influences in the theatre,* The Judith Wilson Lecture, 1967, Cambridge, U. P. 1967, p. 20).

También Jorge Santayana vio la diferencia entre «intuición poética y la visión vulgar», pues la primera «abarca una perspectiva más amplia. Aun el poeta más limitado selecciona sus palabras de suerte que tengan un impulso mágico... La calidad poética de frases e imágenes, ¿no es debida acaso a su capacidad de concentrar o desencadenar las confusas impresiones que ha depositado en nosotros una larga experiencia?... Una vez en posesión de la experiencia que ha de ser convertida en símbolo, la dificultad reside sólo en poseer una imaginación suficiente para cifrarla en un pensamiento y para dar luego a este pensamiento tal envoltura verbal que otros puedan descifrarlo y quedar perturbados por él, que parezca que un viento de sugestión barre la selva de sus recuerdos» (*Tres poetas filósofos, Lucrecio, Dante, Goethe,* Losada, Buenos Aires).

Símbolos ahora se nos van confundiendo con mitos, y el hombre es un ser mitopoyético por excelencia, proyecta sobre todo sus deseos, los ideales de excelencia, que nos llaman desde lejos y nos ponen anhelosos de lo que no somos ni tenemos. Este es el momento de retornar al gran mito simbólico de la «busca» (mejor queda en francés), de la «quête», como una de las concre-

ciones más válidas del ansia de «aventura», de salir de nosotros en demanda del Graal o de lo que sea [3]. Y no se olvide que lo anecdótico, por repetir a Machado, no será tal o cual aventura, tal o cual busca o demanda: lo esencial, por el contrario, es esa disponibilidad humana, siempre dispuesta a salir de sí para buscar lo otro. Nos limitaríamos y cercenaríamos la prurente apelación de la lírica de Machado si la quisiéramos encerrar en su filosofía, en su metafísica. Quede esto para profesores de filosofía, y con todos mis respetos, por descontado. Pero una lectura poética, nos exige dejar el texto en toda su apertura indefinible, pero tan comunicable. Viene en apoyo de Croce y nuestro, el injustamente preterido Carlyle, a quien no puedo menos de traer a cuento: «¿Cuál es la diferencia entre verdadera poesía y lengua no poética? Sobre esto mucho se ha escrito, especialmente por los críticos germanos recientes, algunos de los cuales no resultan muy inteligibles a primera vista. Dicen, por ejemplo, que el poeta tiene en sí una *infinitud*: comunica una *Unendlichkeit,* un cierto carácter de infinitud, a cualquier cosa que representa... Una especie de lenguaje inarticulado, insondable, que nos lleva hasta el límite de lo *Infinito,* y nos permite, por un momento, echar una ojeada allí» («On heroes and Hero Worship», apud, *Sartor resartus*... London, 1954, 315-6. Conferencia del 12 de mayo de 1840, la 3.ª).

Desde otro punto de vista, Mircea Eliade ha visto cómo los símbolos, mitos e imágenes no son creación irresponsable de la psique, sino que responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser, de ese inconsciente, que es mucho más poético que la vida consciente (*Imágenes y símbolos,* trad. esp. Taurus, Madrid, 1956).

En suma, ese excedente de sentidos que se resisten a un análisis y a una reducción cerrada, es el que hemos venido hallando en el motivo recurrente que hemos seguido en Machado, y, casi siempre, enfrentándonos a un mundo de misterio más que enigmático. (Pienso en la propuesta del Coloquio en Poigny-le Fôret «*Le Symbole*», en *Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français,* cuando proponen: «Réserver le nom de symbole aux signes dont la nature énigmatique résiste aux analyses dissociatrices»).

Estos poemas provocan respuestas que proceden del depósito primario de imágenes o arquetipos, si nos atenemos a la psicología junguiana, a esos residuos psíquicos de innumerables experiencias de la misma naturaleza no ya individuales, sino colectivas, de las que algo ha ido depositándose en la estructura del cerebro como un *a priori* de experiencias personales. (Ver Maud Bodkin, *Archetypal patterns in poetry,* citado en C. Day Lewis, *The poetic image,* London, 1947, p. 141).

Si ahora repasamos con la memoria los textos que se han ido proponiendo de entre la obra poética de Machado, no parece dudosa la calificación de sim-

[3] Según Renan, el elemento esencial del mundo poético celta es la aventura, esto es, la persecución de lo desconocido, una interminable busca de algo que se escapa siempre a nuestro deseo.

bólica en el sentido acotado para nuestro caso. Junto al campo de imágenes en torno a la busca desde un yo aquejado de menesterosidad, cualquiera familiarizado con esa obra recordará otras funciones simbólicas, poéticas, repetiremos con Croce, de objetos trasmutados: el camino, la fuente, el mar, la colmena, el tejer, la sed... [4].

Lo que tampoco me parece difícil de aceptar es que en el conjunto de la lírica machadiana, con las salvedades obligadas, lo que domina es una nota de melancolía. No era mi intención atender a este aspecto de la lírica, quiero decir a una disposición o temple (*Stimmung*) que el poema exhala y pide consonante respuesta. Claro que sería abusivo, inexacto, reducir toda la lírica a esta tonalidad sentimental; pero no podemos dejar de recordar que la gran tradición, acaso la mejor, de nuestra poesía occidental latino-cristiana ha venido teñida de esa coloración, desde Virgilio, pasando por Petrarca, Garcilaso, Leopardi, Bécquer, Antonio Machado, si se me tolera esta sumarísima simplificación. Todavía uno de los mejores poetas de la posguerra, José Hierro puso como lema a uno de sus más bellos libros, *Tierra sin nosotros* (Proel, Santander, 1947) el verso tomado de un poeta montañés, «Musa del Septentrión, melancolía». Y de los treinta y seis puntos de la rosa náutica, añadiría. Melancolía, ese «velo di mestizia» que es «il volto stesso della Bellezza», según nuestro Croce (*La poesía,* Bari, 1963, p. 14), y que según él mismo supone, la melancolía, «visión del eterno drama humano» (*Letture di poeti* [1948], Bari, 1966, p. 207). O como dijo Poe: «Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones» (*Talea, poems, essays,* Collins, London, 1961).

La de Machado, ya lo hemos visto, espero, es una melancolía más trascendental que no inmanente. Y noble, elegantemente contenida, mesurada, resignada, entre esperanza y desilusión:

> En el ambiente de la tarde flota
> ese aroma de ausencia
> que dice al alma luminosa: nunca,
> y al corazón, espera.
>
> (*Soledades*)

[4] Ricardo Gullón, Emilio Orozco, Domingo Ynduráin, en *Una poética para Antonio Machado,* Madrid, 1970; *Antonio Machado en el camino,* Granada, 1962; y, *Ideas recurrentes en Machado,* Madrid, 1975, respectivamente.