

FJM-Enc-Gul

Espacios poéticos de Antonio Machado  
Gullón, Ricardo, 1908-1991.

1032510



Biblioteca FJM

ESPACIOS POETICOS DE ANTONIO MACHADO / Ricardo Gullón

Este libro recoge las conferencias que Ricardo Gullón impartió en la Fundación Juan March en marzo de 1987.

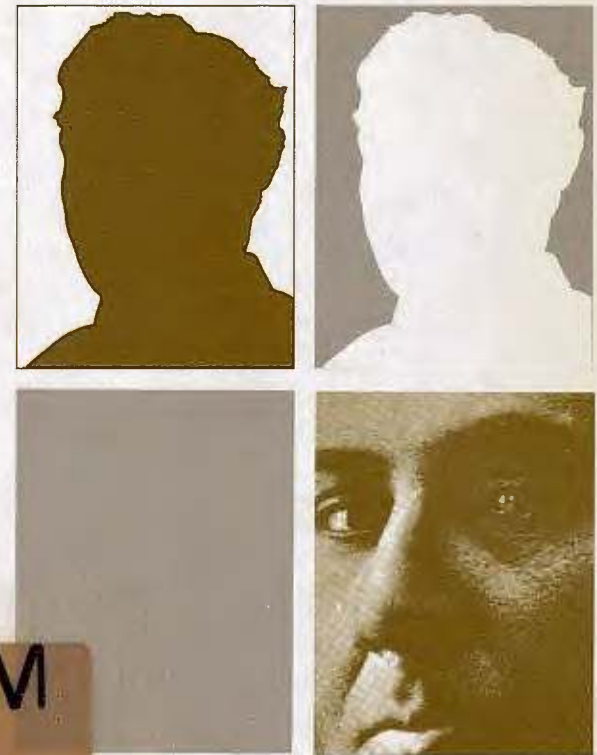
Los mundos poéticos de Antonio Machado y concretamente sus espacios poéticos son examinados desde una perspectiva diacrónica: el

simbolista; el indigenista; el del pensar meditabundo; y los de luz y sombra en que se mueven sus complementarios.

Espacios de la naturaleza, espacios interiores, son ámbito y camino del Yo lírico machadiano que se nos presenta pleno de sugerencias.

RICARDO GULLÓN

# ESPACIOS POETICOS DE ANTONIO MACHADO



FJM  
Enc  
Gul

Fundación Juan March /Cátedra

Fundación Juan March /Cátedra



*Espacios poéticos  
de Antonio Machado*



Ricardo Guillón

*Espacios poéticos  
de Antonio Machado*



Fundación Juan March



Cátedra

CATEDRA CIUDADANA

de Antonio Machado  
Español poético

FJM - Enc - Gul

Ricardo Gullón

*Espacios poéticos  
de Antonio Machado*



Fundación Juan March



Cátedra

CRÍTICA LITERARIA

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.



© Fundación Juan March, 1987  
Ediciones Cátedra, S. A., 1987  
Don Ramón de la Cruz, 67. 28001-Madrid  
Depósito legal: M. 29.834-1987  
ISBN: 84-376-0689-6  
*Printed in Spain*  
Impreso en Lavel  
Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)



## Índice

Capítulo I. Espacios cerrados. Simbolismo ...	9
Capítulo II. Espacios abiertos. Indigenismo ..	33
Capítulo III. Espacios de la pasión medita- bunda. Mitificación .....	55
Capítulo IV. Ámbitos de luz y sombra. Guio- mar. Los complementarios .....	77

# Índice

9	Capítulo I. Descripción de los caracteres morfológicos
22	Capítulo II. Descripción de los caracteres morfológicos de los miembros y de la estructura del aparato locomotor
22	Capítulo III. Esquemas de la posición morfológica de la musculatura
27	Capítulo IV. Análisis de los caracteres morfológicos de las articulaciones

© Fundación Juan March, 1967  
Impreso en España S. A. 1967  
Dep. Leg. de la Gr. 41. 28031-Madrid  
Número 490. M. 29.214-1967  
ISSN 0077-2084  
Precio de venta 1000  
Lugar de venta  
Los libros se venden en todas las librerías



Carta  
Españoles cerados. Simbolismo

Pretendo en este curso investigar la poesía de Antonio Machado desde una perspectiva algo diferente a la utilizada en ocasiones anteriores. Mi propósito de hoy es examinar los espacios poéticos creados por Machado y para realizarlo con el necesario rigor procederé al estudio diacrónico de la obra total en vez de concentrarme en el análisis sincrónico, como hice en *Una poética para Antonio Machado*, ateniéndome al orden de publicación de los textos.

La diacronía permite ver bien cómo la variedad, que es riqueza, se instala en la unidad que es sustancia —y consistencia. Lo sustancial permanece y el oído receptor la capta en las voces «complementarias» que la invención produce. Cada voz crea su propio espacio: el adecuado para dar plenitud de sentido a lo que dice, y en el momento de decirlo, o sea, en el tiempo. Bajtin habla de cronotopos para indicar la vinculación de espacio y tiempo; pronto veremos si le asiste la razón.

Cuatro son los espacios que me propongo examinar en la poesía machadiana: el simbolista, predominante en *Soledades* (1903) y en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907); el indigenista, culminante en

*Campos de Castilla* (1912); el del pensar meditabundo (algunos preferirán llamarlo metafísico), operante en *Nuevas canciones* (1924) y los de luz y sombra en que se mueven sus *Complementarios* —los que complementan y redondean la persona poética de Machado—, Abel Martín y Juan de Mairena.

Espacio es continente, recinto, ámbito, lugar donde seres y objetos están, se sitúan, actúan; tiempo es transcurrir de las horas, cronología, duración, sustantivos inequívocos: ayer, mañana, hoy. La gramática es precisa y las denotaciones no inducen a error. Un sentimiento nos hace pensar en cierta insuficiencia léxica; el vocabulario está bien, pero no expresa cuanto quisiéramos y del modo que quisiéramos.

Cuatro símbolos para los espacios del primer periodo retendrán hoy nuestra atención: el parque viejo, la ciudad muerta, las galerías del alma y las colmenas del sueño, coincidentes en ser recintos cerrados, interiores, aunque con interioridad distinta. Su adscripción al modernismo es clara, así como su ajuste a la persona que recurre a ellos como instrumentos de expresión acordes con su ser. Otros símbolos no servían para el poema, los poemas, que Machado necesitaba escribir; ni el cisne, ni el nenúfar se dan de alta en ellos, y no creo que la causa de la omisión fuera el desdén —¿cómo podría el rubeniano fervoroso ignorar la belleza de páginas como «Los cisnes», en *Cantos de vida y esperanza?*—; simplemente, la invención no requería su presencia.

Declara el símbolo estados de conciencia, y sugiere realidades inaprehensibles, como ya señaló San Juan de la Cruz que en cuanto revelador de lo inefable sabía cómo enfrentarse con las limitaciones del Verbo: 'Las extrañas figuras' indicadas por él las trascienden por medio de una construcción confiada a la palabra. Lo inefable ha de confiar en la fable; sólo el decir trascendido puede darle visibilidad.

No lo ignoraba Machado; de ahí el recurso a figuras, aunque no «extrañas», sí suficientes para revelar con plástica representación las zonas de sombra. El cifrado simbólico facilita la recepción en cuanto el código transmisor en sus estructuras y particularidades es conocido y practicado por el receptor. Vivificador el símbolo, además de «representativo» y constituyente de un sistema de signos cuya traducción queda encomendada al lector.

Una poesía de la sugerencia, y de eso se trataba en *Soledades*, requiere un instrumento verbal muy delicado, capaz de colorear el poema con vaguedad estimulante, sin pérdida de la economía, es decir, de la densidad. Las dificultades estructurales —la compatibilidad de la insinuación y la concreción— pueden superarse por la fijación de una pauta que condense (que nada sobre; que no se consienta el exceso —verbal o imaginístico) y a la vez chisporrotee.

Delimitado el espacio por el símbolo —parque o galería, etc.—, la palabra hará lo demás. Palabra integrada, palabra que por situación, asociación y moviéndose dé el tono y caracterice el estilo. Estilo de la escritura en que se trasluce el estilo del pensar, el empuje de las vivencias impulsoras y componentes de la experiencia que es el poema. En el Antonio Machado simbolista, estilo de preciosa delicadeza que sobrio y cauteloso impresionará al lector, según su naturaleza y su ritmo, sin apresuramiento ni violencia. Ritmo lento y lenguaje sencillo, con remansos y silencios que incitan a soñar con las figuras de la invención. «Usted va por dentro», dijo Machado al joven Juan Ramón, y era cierto, pero no iba solo su amigo sino bien acompañado por el hombre que tituló *Soledades* a su primer libro, apuntando a una situación, a un recinto y a una nostalgia —saudades, soledad.

Por dentro y silencioso —«misterioso y silencioso» le vio Rubén Darío— sin abusar ni casi usar del co-

lor, de la ornamentación y del sonido: ni «colorista nacional» a lo Salvador Rueda, ni «cargado de tesoros» como Darío, ni «musical» en la acepción más generalizada de la palabra. Nada le falta, pero todo —unamunianos nada y todo— contenido en su connatural recato, limitándose para intensificar su vigor: sentires atenuados por la parvedad de la adjetivación; palabras más refulgentes por su luz que por su oropel; música callada —y otra vez debo recurrir a San Juan para precisar por la imagen el concepto.

¿Son estas cualidades derivación del instrumento verbal? Confieso que la cuestión es, para mí, retórica. El lenguaje, sobre revelador y constituyente de los símbolos, impone sus leyes a la transmisión y probablemente también al transmisor si, según creo, el ser es como su habla le hace. No puedo consentirme una digresión —nada importuna por lo demás— acerca de la energía formativa del lenguaje, ya apuntada cuando afirmé la influencia del estilo de la escritura en los estilos del pensar y del sentir. En mi opinión, palabra e imagen (símbolo) producen para el lector una figura, la del hablante, que siendo como es una construcción verbal, tiende a representar al autor, haciéndolo presente en su invención.

Entiéndase que la emisión no puede negar al emisor; lo que sí rechazo es la confusión de lo uno y de lo otro. No es Antonio quien escucha a los niños en su revoloteo alborotado, mas su ser se trasluce en la dicción que le va revelando. Examinemos, pues, el objeto poético como tal, partiendo de la creencia entre la analogía —no identidad— entre objeto y texto.

Expondré sucintamente mi idea: el texto es parte del objeto poético; es su sustancia constituyente, mas, una vez constituido vive este su autonomía y casi su independencia, sin depender de nadie y por sus efectos tan libre como quepa imaginarlo. No trato de cortar un pelo en cuatro, pero la distinción me parece



útil y desde luego válida. Veamos, pues, ese objeto, esos objetos más de cerca y sin prisa.

Tenemos el poema frente a nosotros (digo frente y no ante, pues su presencia es un reto) y lo primero que nos llama la atención es el tejido verbal: el poema es un conjunto de palabras, un espacio ofrecido al lector, espacio del encuentro y del conocimiento. El continente es el contenido: la superficie espacio de la profundidad sea esta lo que fuera.

Del espacio verbal y sin salir de él, pasamos por deslizamiento natural a planos y niveles que, estando allí, sólo emergen cuando la actividad lectorial les atribuye significado. Establecido ese significado, siquiera provisionalmente y sujeto a rectificación, el espacio verbal es algo más que palabras: tiene forma, está organizado y requiere otro nombre: espacio del texto.

Veamos ahora si hay en este algo más que palabras, o, más precisamente, si la palabra significa por su situación en el texto, por cómo se asocia a las demás y dibuja una figura, un paisaje, un sentimiento..., estimulantes de la recepción y creativos por virtud de ese estímulo.

Las palabras situadas constituyen un lenguaje; la situación es, en sí, un cifrado que el receptor asume y traduce, o sea, descifra. La lectura es una toma de posesión, un modo de instalarse en el texto dictado por el texto mismo. El lugar ajeno se hará familiar para el poseedor de la clave; verá los objetos en su trascendencia y en su irreal realidad. Ciertos lugares se le ofrecen duplicados en su cotidianeidad evanescente y en su figuración simbólica.

El lugar de la ocurrencia ya no es lo que parece, sala, jardín o río sino antesala del infierno, ámbito paradisiaco o imagen de la vida. Espacios simbólicos, desde luego, en que lo sólido cede su parte a lo espectral: ámbitos del sueño, de la alucinación, del delirio, donde lo imposible no existe; la fuerza de la invención hace plausible cualquier transfiguración.

Trasladado a esas latitudes el lector descubre en la ultrarealidad una afinidad y tal vez reconozca en lo que está leyendo una repercusión personal, pues lo simbólico es vía de acceso a zonas comunes al creador y a las criaturas. Y es Machado, el primero y el último Machado, quien con mano más segura y más discreta nos conduce a los recintos secretos.

Abro *Soledades* (1903) y en la primera página me saluda un poema titulado «Tarde», indicador temporal, personificado desde la línea inicial por la atribución de adjetivos tan humanizantes como «triste» y «soñolienta». Como el hablante del poema y por proyección de su estado de ánimo, el tiempo encarna un sentir definido y concreto, que en el verso siguiente se extiende a la estación total, el verano, caracterizado por la lentitud del pasar. No hay contradicción: la tarde sueña en un verano que se dilata en el recinto adonde la voz nos lleva.

Y he aquí el espacio: un parque viejo definido también por sus adjetivos: «negro» y «polvoriento», ciertamente no caracterizadores sino descriptivos. Se diría que el tiempo existe y el espacio está, pero la cosa es algo más complicada, pues la persona que habla y califica, dialoga con uno de los objetos del espacio: la fuente, cualificada antropomórficamente por su aptitud para expresarse y recordar: «cantaba». Así, el espacio se instituye en voz dialogante con el Yo entrando en el parque, en su invención, para desdoblarse y conversar consigo mismo. El Tu espacial podrá actualizar el Tiempo y recobrar lo perdido. El Yo es la nostalgia y el deseo; el Tú la memoria que si embellece el ayer deja de ser fiel a su función.

El símbolo del parque viejo procede de Verlaine —Rafael Ferreres lo precisó— y es una de las señales más genuinas de la implantación machadiana en la época modernista. Comparte este espacio con Manuel,

su hermano, con Juan Ramón, con Villaespesa y Rubén... No puede pasarse por alto que sirviera para abrir su primer libro, y que sea la fuente encarnación —reiterada en varios poemas— del Tú tejedor de ensueños, del que sabe espacializar el Tiempo. Otro signo epocal, quizá de procedencia órfica: los objetos son misteriosos porque tienen alma y nos hacen gestos que no sabemos interpretar correctamente.

¿Son los espacios más claros los más indecisos? Son, en todo caso, lugares de meditación en que el poeta quisiera descansar («en ti soñar y meditar querría») y la elección de esos ámbitos, se ajusta a la función que su creador les atribuye. La edición de 1907, de *Solledades*, comienza en otro espacio, la sala familiar, contiguo al del parque; la adjetivación, acaso más ambigua, es más expresiva en cuanto a caracterización espacial.

Sombría se dice a la sala, y no parece que en contexto podamos limitarnos a la equivalencia «oscura», reteniendo —no más— la parva luminosidad de la estancia. Sombría, creo yo, sugiere la situación mediante oblicua referencia al hermano, regresado en cuerpo, acaso no en espíritu (su inquietud «revela un alma casi toda ausente») Y si la estancia resulta personalizada por el adjetivo, ¿no habrá de vacilarse al leer los adjudicados al parque? Literalmente, «mustio» y «viejo» hacen sentido: el otoño los impone, y en otoño asistimos al suceso, pero en contexto el espacio es creación del personaje, otoñal también («sienes plateadas,/ mechón gris»).

En la «sala familiar» se encuentra, duplicándola, el espejo, donde el tiempo (la tarde) se pinta. Reducida la temporalidad a evanescencia, la vida, que es tiempo, adquiere tintes espectrales y, lógicamente, el ser no tiene otra consistencia que la ilusoria del reflejo. Espacio de lo irreal en el escenario de la acción

Aquí y ahora está quien ayer partió, tiempo inde-

ciso, de borrosidad sugerida por el sustantivo «sueño» y acentuada por ser cosa lejana, «infantil». Presencia corporal, pero ¿y el alma? La referencia a un país distinto incluye, por alusión, un tercer ámbito donde acaso se encuentra el alma o parte de ella. Los años de ausencia se representan con imprecisión suficiente al contraponer infantil y sienes plateadas.

Contrasta la oscuridad de la sala, «sombria», con la claridad del día en que partió el viajero, y con la luz interior que ilumina su rostro: cinco interrogaciones escalonadas apuntan posibles causas de la luz, y esbozan una propuesta —ambigua. ¿Cuál es la causa? Si el texto las presenta, mejor aceptarlas sin elegir, sin preferir: desengaños temperados por el tiempo («por la tarde que declina»); esperanza de revivir, no extinguida en el hombre maduro; la juventud se perdió, y por eso la nostalgia puede todavía desearla; los sueños...

Tiempo como bálsamo, tiempo como imagen (juventud: «pobre loba») y como camino para dejar paso a esta vacilación, a este equívoco, a este dudar entre la luz —serenidad— y el engaño —viril hipocresía. Tiempo cronológico marcado por la onomatopeya directa —tac, tac— dentro de la sala súbitamente cambiada en hogar. Espacio con el tiempo dentro.

Transmutaciones de lugar que no afectan a la atmósfera, igual en las estancias y en los parques, en el silencio. Centralidad absoluta de la figura que en poema siguiente, o en la segunda parte de este, cambia de El a Yo, de la tercera a la primera persona en una serie de versos de construcción simétrica:

He andado muchos caminos,  
he abierto muchas veredas,  
he navegado en cien mañes  
y he atracado en cien riberas.  
En todas partes he visto

Desde su posición preeminente el verbo remite a un tiempo definido, el pasado en que se movió el inmóvil, y a un espacio vasto, diverso según indica el adverbio de cantidad y la generalización «en todas partes» que sería excesiva si lo absoluto de la generalización no estuviera limitado por las referencias anteriores, «muchos», «muchas», «cien», es decir, no todas absolutamente sino todas las conocidas por el viajero, que aquí justifica el título de la primera parte. Sus palabras dicen de un ayer vital, el de los años de viaje que llevan de la inocencia «juvenil» a una experiencia que responde a las interrogantes cuyo significado quedó en suspenso.

Respuestas que remiten al movimiento de la vida y se expresan en el engarce con verbos de movimiento y sustantivos y adjetivos apropiados para crear en la experiencia poética diversidad que refuerza su verdad: soberbios, melancólicos, pedantones, mala gente: ..., y el tricolon en los verbos que son funcionalmente tres y textualmente cuatro: moran, callan, piensan y saben («piensan que saben») con significativo presente que actualiza lo que el sujeto ha visto antes, ayer, en otro tiempo. Verbos neutrales de la observación, como lo sería beber si no fuera por lo que de peyorativo tiene en contexto, la manera negativa de su inserción, «no beben», signo, en seguida lo notamos, de sospechosa condición moral. Al final de la sección «beben» en forma positiva, se reserva para la buena gente. Así, la negatividad no es solo verbal, sino moral, la mala gente «apesta»; la buena se define por verbos como danzan, juegan, laboran, beben. Se repiten en la estrofa final con ordenación diferente: viven, laboran, pasan, sueñan, descansan (en la muerte).

Los verbos son modos de caracterización. Estatismo y negación (de la normalidad) en un lado; dinamismo y afirmación en el otro. Ni danzas, ni juegos, ni trabajo en aquel, y más notable, los allí situados no

sueñan. Y el sueño es vida en la gramática machadiana, no sé si por contagio de Unamuno, que desde 1898 venía predicando la necesidad de soñar («Soñemos, alma, soñemos») para ser. Sueño de dormir para los entes del primer panel; sueño de soñar para los otros.

Espacios de la alegría (III) preceden al espacio de la muerte en el poema tercero: la plaza, un artículo definido, muy a lo Machado, para aseverar que esta, la conocida, es suya por derecho de invención y rememoración: delirio de luz en los objetos —«naranjos encendidos» que viven, como viven sus frutos, con vitalidad que los presenta «risueños». Este ámbito es el del gozo, y en él se oyen las voces de los niños —«voces nuevas»— que no dejarán de sonar. Cuando lleguemos a la escena de la muerte de Abel Martín, las encontraremos estimulando la postrera meditación del filósofo.

Espacio turbulento y necesario, pues la norma del contraste, tan útil para llevar al lector de un punto a otro, de un momento a otro, recomienda poner la plaza jubilosa en una ciudad muerta como lo son algunas ciudades del modernismo en prosa y verso (Brujas, de Rodenbach, es el arquetipo). La instalación de la alegría en el rincón apagado, incita a la esperanza: estos niños traerán vida desde la algazara y el juego. Y el hombre que contempla y dice la minúscula escena, la trivial historia sin historia, se recuerda y piensa que algo de su edad primera todavía vaga —vagar como un fantasma— por las calles viejas. Un segundo símbolo epocal se constituye en paralelo del parque viejo. Llamarlos modernistas es situarlos en la hora de su máxima vigencia, pero su operatividad se mantiene y el vigor de su funcionamiento apenas ha disminuido con los años.

«En el entierro de un amigo» todo cambia en el espacio y el tiempo: es una tarde, pero «horrible», abrasada por un sol hostil, «de fuego». Las sensaciones se

complementan encaminando la recepción hacia un final contrastado con el comienzo: hay flores, «rosas», pero podridas, y geranios, de «áspera fragancia». Cielo «puro», aire «fuerte y seco» alivian la situación y el ambiente. En el centro del cuadro una fosa y un ataúd. El protagonismo de la escena corresponde a ese ataúd que es bajado a la tierra para «reposar», infinitivo extrañamente anómalo y muy adecuado para sugerir que el habitante del féretro conserva en la muerte calidad de viviente.

Donde antes algazara, ahora golpes funerarios; resonancias del final y no alegría de la primera hora. Si no respira el sujeto, sí alienta la fosa que lo recibe; el mini-espacio de la tumba, recinto de la muerte, al alentar declara la no vida opaca y eterna de la consumación. Tardíamente el Tú es mencionado y los verbos que le acompañan, dormir y reposar, alivian su reducción a huesos, polvo, nada. El yo-espectador dice (reza, más bien) la oración esperable: *resquiescat in pace* («descanse en paz») con inflexión que quiere sugerir algo más que polvo y nada: «Definitivamente/duerme un sueño tranquilo y verdadero», es decir, si el sueño es verdadero será sueño de dormir, del que no será imposible despertar, algún día...

Un paso más y entra el poeta en otro ambiente —y otra estación del año—; hay niños, pero no algazara. Invierno y llama, recinto cerrado de un aula en donde los escolares, dirigidos por el maestro, cantan la lección (V). Y ese es el son, el aprendizaje del aburrimiento tanto como de las matemáticas, y de la historia sagrada. Sólo un objeto en la clase, un cuadro dentro del cuadro, y ese cuadro representa a Caín, tremendo caso propuesto al coro para que le sirva de anti-ejemplo. ¿Ingenuidad o astucia del hablante para insinuar un posible futuro? Más adelante, el lector encontrará —en poema todavía no escrito cuando visualiza el cuadro— a dos hombres, tal vez ayer niños de coro, realizando en el romance la vieja historia.

Me excedo, lo sé, y la anticipación sería impropia de no creer yo que la obra total de un poeta, de un escritor, constituye un supertexto en el que cada suceso, cada objeto adquiere plenitud de sentido. Vimos al viajero, a los niños, la fosa y el ataúd situados en el centro del poema; aquí ceden su centralidad al cartel marginal que cuenta, mudo, algo distinto de lo referido por la voz cantante en la monotonía de la lluvia que cae allí mismo pero del otro lado.

Aquel poema inicial de la primera edición, sin título y sin número en sus secciones, lo adelanta el poeta con su fuente y sin símbolos. Todo es simbólico, se dice quien lee; todo declaración visible de lo negado a la mirada. El símbolo activa los ojos del alma, la visión desde dentro hacia dentro, y si se considera dado este vocabulario, al menos parece acorde con el texto y con quien le dio realidad.

La forma dialogada trajo al Yo en palabra viva y actuante. En los poemas 3 y 5 (*Soledades. Galerías. Otros poemas*) fue testigo; en los poemas 8 y 11, más categóricamente en éste, el yo se sitúa en la primera línea y viendo —en el 8— lo mismo, lo ve de otra manera. Todavía no participa, sigue siendo testigo, pero su presencia es visible en el pronombre individualizante que transmite su personalidad a lo contemplado. Es la suya contemplación activa y en consecuencia los signos de identidad se refieren a la voz productora de figuras y ritmos de asociación y oposición a la vez: ¿sueñan las almas de los niños, según leemos en la segunda estrofa, o es el mediador quien les hace soñar porque ésta es la actividad natural del Yo, y natural la imagina en sus criaturas. La enunciación hace lo enunciado; la experiencia poética depende de la forma que reviste: «monotonía», escuchamos, y seguidamente la alternancia risas-lágrimas, alegres, alegres no-amargas y confusión —claridad, tristezas de antiguas leyendas.



Los niños proceden de poemas anteriores, juegan, como ellos a la sombra de la plaza; la fuente viene de los poemas del parque, requerida por el espacio humano y distinto para que siga diciendo eternidad. El poeta se ha limitado para concentrarse en unas pocas variantes y lo que el espacio pierde en extensión lo gana en intensidad (y la reducción no sólo afecta al ámbito sino a los objetos y al ambiente).

Dije alguna vez, refiriéndome a la novela, que el espacio es creación del personaje; tratando de la poesía el hecho aún aparece más evidente y se produce por la exigencia de un ámbito que sirva como caja de resonancia ajustada a la voz que habrá de oírse en ella. A su manera y sin apartarse de una intuición de otro tipo, sugirió Machado la relación entre espacio y sujeto, cuando relacionó la producción del camino con el caminante, el ser con la situación;

Caminante son tus huellas  
el camino, y nada más,  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar

«Se hace», el que lo transita lo hace según es, soñándolo —lo veremos ahora mismo— y haciéndolo vivir en un modo de verbalización que sirve para el camino y el soñador.

La voz creadora e invencionera se rige por sus propias leyes y es quien engendra figuras y objetos. En el decir tienen su origen, respondiendo con su presencia y su actividad a los requerimientos de la expresión: la palabra es el determinante de la sustancia. El espacio verbal, tanto como proyección del espíritu es propuesta tangible de su configuración. No sería absurdo pensar que la palabra es espíritu y no sólo su manifestación.

Los espacios simbólicos, lejos de reductores, como

pueden serlo otros símbolos (los designativos, por ejemplo) suelen ensanchar el horizonte de representación. El de la ciudad muerta aporta una visión abarcadora del tiempo: el ayer agotado en el hoy y el hoy cerrando el paso al mañana. Parábola de una cesación de actividad que desde anómalas perspectivas puede tener encanto y plantear cuestiones muy pertinentes respecto a quienes descubren el de la decadencia y la ruina. Una cierta atracción de los territorios del más allá, del silencio y la sombra, subyace bajo lo predicado en el texto.

¿Cuál es la actividad de la voz lírica en el espléndido poema XI?

Yo voy soñando caminos  
de la tarde,

.....  
¿Adónde el camino irá?

Yo voy cantando, viajero  
a lo largo del sendero...

—La tarde cayendo está—

«En el corazón tenía  
la espina de una pasión;  
logré arrancármela un día:  
ya no siento el corazón.»

Y todo el campo un momento  
se queda mudo y sombrío,  
meditando.

Firmemente implantado el Yo toma posesión del objeto a medida que lo produce. Basta la mención de los árboles para que el espacio se pueble de realidades cotidianas. Voz y naturaleza se funden en los gerundios que en el poema se suceden: soñando y cantando el Yo; Cayendo, el Tiempo; meditando, el Espacio. Persona, tiempo y espacio se identifican. No hay un Tú frente o al costado del Yo; el poema es una continuidad en que dos veces se oye una copla,

una reverberación de que las comillas marcan la procedencia. Se trata de una ilusión, de un efecto, de una duplicación. Es el Yo quien la va cantando: al corazón le duele el dolor ausente; no sentir. Es el tema de la paradoja amorosa: amar es sufrir y alejarse del amor es no vivir. No bastan los signos ortográficos para romper la secuencia temática preservada por la unidad sintáctica.

¿Es el poema una confidencia? Ni lo sé, ni importa saberlo. Tiene forma de confidencia y con eso le basta para serlo. Confidencia del hablante, de la voz que en el verso configura una silueta personal que no hay motivo para confundir con la del autor, supuestamente ficcionalizado. Preferible será desechar de una vez la idea de que voz y autor son la misma cosa; voz, voces, son invenciones producidas para que, a su vez, produzcan experiencias. La de este poema se asocia (se ha asociado más de una vez) a variantes de análoga intuición: sin la espina o clavo o flecha de amor la vida es nada.

Reduzco a glosa prosaica lo dicho con tanta belleza en el poema para mostrar por enésima vez, y nunca serán demasiadas, que enunciación y estructura transfiguran la palabra. Más la organización que la selección; si el sistema es válido y la fluidez eficiente, si la experiencia se ajusta a la intuición, el texto calará la mente del lector como el excitante intelectual que es. La cuestión de la originalidad temática no se plantea: Rosalía de Castro, Rubén Darío, Shelley... anticiparon variaciones que lo enriquecen, sin alterarlo en su esencia.

La extensión en el título de *Soledades* (1903) a *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907) no puede ser más significativa. Una sección nueva aparece en la segunda edición, y el rótulo es inequívocamente espacial: *Galerías*. La tercera de las figuraciones simbóli-

cas a que me referí al principio se hace presente con continuidad y coherencia; la parte dedicada a estos recintos incluye no menos de treinta poemas y es, en conjunto, una de las aventuras líricas más sugestivas de nuestro tiempo.

La elección de este espacio no es casual, ni epocal siquiera; responde a sentimientos intemporales que lo sustraen al envejecimiento propio de cuantas limitaciones padece el hombre, anclado por destino a un tiempo concreto. Si la función simbólica del cisne se agotó con el wagnerismo y el modernismo, y si del parque viejo y la ciudad muerta exigen una traslación lectorial —filosófica si se prefiere decir así— al pasado, las galerías conservan plena vigencia. Prestigio mantienen los otros símbolos, pero este afecta al lector desde su propia temporalidad, es decir, desde la intemporalidad.

Dos tipos de galerías produce la voz poética de 1907, y esos mismos son los conocidos (y reconocidos) por el receptor de 1987; galerías del recuerdo y galerías del alma. No faltaron tampoco las que conducen a extraños parajes, simas y cuevas del ser oscuro que nos duplica, como Fusos Negro a don Juan Manuel, en la caverna de *Romance de lobos*. Y este símbolo, de tan secreta espacialidad, todavía guarda en sus repliegues una duplicación del espacio simbólico en forma de simas donde «rebullen fieras enjauladas», las pasiones, metáfora prolongada en emblema del horror oculto en las cavernas del deseo.

El espacio del sueño, especular como sabemos, remite a otros: a los dos acabados de citar, en este caso. Espejo del alma, espejo de su creador: «una verdad divina» tiembla, con temblor que es anhelo de expresarse y de expresar lo que sólo el poeta sabe, o puede saber, intuir, mejor dicho. Temblor del misterio que

seduce y dirige al poeta y más específicamente, a su alma.

El alma del poeta  
se orienta hacia el misterio.  
Sólo el poeta puede  
mirar lo que esté lejos  
dentro del alma en turbio  
y mago sol envuelto

(Introducción)

· Triplicación, cuadruplicación del espacio, con sutil cadencia metonímica: galería-sueño-espejo-alma. Digo metonímica y podría añadir laberíntica, pues a través de giros y revueltas orienta el alma su mirada en dirección a la luz. Luz distante, luz interior; a ella se encamina por recintos cerrados y «galerías sin fondo del recuerdo», donde si los objetos envejecieron, las abejas del sueño siguen laborando para el poeta. Poesía, cosa de soñadores; a quien no acierte a soñar, el espejo de la invención se le volverá opaco, y peor aún, hostil; la imagen reflejada será ridícula:

El alma que no sueña,  
el enemigo espejo,  
proyecta nuestra imagen  
con un perfil grotesco

(«Introducción»)

Proyección justiciera, castigo, evitable si se posee el don, la voluntad, la necesidad de transfigurar los recuerdos en la palabra vividera. Volver atrás y recapturar los filamentos de la memoria en su delicadeza y en su fragilidad, peregrinar en la penumbra e invocar en el texto a las gracias huidizas. La creación tienta al invencionero y si tiene lucidez bastante para saber que a la invención completa sólo se llega mediante el esfuerzo (el trabajo cotidiano, decía Baudelaire)

mezclado con lo que solía llamarse inspiración, chispa, intuición (el primer verso lo regala el destino; los demás son producto del esfuerzo, afirmaba Valéry) lo creado tendrá vida suficiente. ¿No es la improvisación lo descrito en los versos siguientes?

Sentimos una ola  
de sangre, en nuestro pecho,  
que pasa... y sonreímos,  
y a laborar volvemos

(«Introducción»)

¿O es en la noche, envuelta en sorpresa, en temor, en olvido o semi-olvido, semi-conciencia, cuando el roce de la mano secreta nos alerta y nos despierta, nos incita y sobresalta? Agolpo sustantivos y verbos porque la acumulación precisa mejor, tanteando, cómo se produce el fenómeno de la revelación: el arcoiris surge tras el desgarrar de las nubes y por su estela (su chal) desciende la mensajera de los dioses. ¿Será ella quien despierte al durmiente y le avive el seso, asombrándole para sacarle de la sombra? No es en la sombra sino en las galerías del alma donde el soñador —que no durmiente— transita:

Desperté. ¿Quién enturbia  
los mágicos cristales de mi sueño? (I)

Quien los enturbia, quien pone en marcha el hoy del poema, es una mano que hace borroso el recuerdo e impone la recreación del pasado, anulando los límites del tiempo y del espacio: el ayer del recuerdo será el presente del texto; el espacio del sueño será galería, tejida en sus fibras con hilachas de la rememoración y la esperanza. Por enumeración selectiva se convocan las figuras de la penumbra a esta discreta claridad en que vivirán «para siempre», un «para siempre» amortiguado, propio de nuestra humana condi-

ción: limonero, cipresal, sol, agua, iris... ¡Cuánta historia bajo los sustantivos! Y sol, agua Iris (ahora mujer), resueltos, no revueltos, sino firmes en la expresión que apenas necesita los puntos de exclamación para declarar su procedencia —el corazón del autor— y su destino —el del receptor.

Vocabulario crítico inactual. Tengo conciencia de ello y pido al lector que recuerde esto: Machado no es parte de la modernidad y sus conexiones con la de su tiempo son tan frágiles que apenas son. Cuando se intenta asociarle con sus pares los nombres más conocidos, aun siendo coetáneos, pertenecen al siglo XIX o, al menos, en él emergieron: Baudelaire, Verlaine, Darío, Unamuno... irreductibles a un clima crítico adulterado por teorías en que el analista pretende situarse fuera del análisis (Heisenberg sonrío).

Machado, en esto más semejante que nunca a Unamuno, es poeta de lo eterno y si hablando de él o de su obra surgen en el texto crítico palabras tan poco técnicas como alma, conciencia y corazón, es porque así lo piden invención y contexto. Si pensamos en los habitantes de sus galerías, y los traemos al comentario, la cosa quedará clara. Veámoslo:

Y era el demonio de mis sueños, el ángel  
más hermoso. Brillaban  
como aceros los ojos victoriosos  
y las sangrientas llamas  
de su antorcha alumbraron  
la honda cripta del alma. (II)

No es el oxymoron, tan expresivo de la tentación y de la ambigüedad del pensar-soñar, lo que importa destacar, sino la peculiaridad de las imágenes, demonio-ángel, en sus formas más tradicionales. Desde el fondo de la galería («honda cripta del alma») llaman al sujeto, y le fuerzan a descender a los infiernos, ese descenso que deberá realizar el poeta para conocer la

verdad; aquí no es Virgilio su guía sino el actante calificado por tener «férrea mano», mezcla singular de Comendador y de Lilith, que le hace ver y oír lo oculto en la conciencia-alma:

Y en la cripta sentí sonar cadenas  
y rebullir de fieras enjauladas.

La cadena metonímica conduce al lector a fondos tenebrosos. Los nombres nada equívocos de las figuras son consistentes; su ambigüedad no les daña, y menos la mutación, propia del sueño, el carácter «hondamente» expresivo de su consistencia. Otra voz llama al vacilante en el umbral del sueño y le anima a nuevas experiencias. Junto al poema de la nocturnidad y el terror, la llamada a la luminosidad y la calma:

... Y avancé en mi sueño  
por una larga, escueta galería.

Galería en comunicación con otro recinto, quizá con otro espectáculo, «el alma», cercano si no coincidente. Según la ley de la antítesis la escritura puede albergar los contrarios. La funcionalidad de esta imagen, asociada al sueño, acaso sea la más atrayente, —por ser la más suya— del repertorio machadiano. De las galerías secretas del alma y de los colmenares del sueño pasará el lector a otros espacios, en otros textos, y allí verá cómo se abren las puertas del campo a realidades de orden muy diferente.

Antes de pasar a los colmenares diré dos palabras sobre una de las más sensibles galerías de la serie. El sentimiento del tiempo y el de la muerte, necesitan no más de doce versos y tres interrogaciones para concretarse («Y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando», diría alguna vez su amigo), Machado recurre a la segunda persona para preguntar, preguntarse por



el sentido de la vida y del trabajo, irremesiblemente percederos En el recinto interior monodialoga la voz lírica y la escritura da testimonio del silencio.

¿Y ha de morir contigo el mundo mago  
donde guarda el recuerdo  
los hábitos más puros de la vida...? (XVII)

Nadie contesta, y el lector, desde otra perspectiva, reconoce en la palabra poética una vitalidad que acaso sea la única respuesta a su alcance; los ecos del verso siguen vibrando con la melancolía de la duda:

¿Los yunques y crisoles de tu alma  
laboran para el polvo y para el viento?

Yunques y crisoles, polvo y viento, cuatro sustantivos, en el gozne el destinatario directo —«alma»— y un solo verbo, laborar, bastan para expresar el dolor de ser y de crear para la nada.

Laborar remite al cuarto y último de los espacios simbólicos que me propongo examinar, el que conecta más directamente con el cerebro, centro de la creación: el de la colmena donde las abejas destilan su miel —la poesía. Espacio mencionado por su nombre, sin equivocidad posible:

¿Mi corazón se ha dormido?  
Colmenares de mis sueños  
¿ya no labráis? ¿Está seca  
la noria del pensamiento,  
los cangilones vacíos,  
girando, de sombra llenos?

La estética se ha deslizado al interior del poema; la colmena es el recinto de la invención y por una afortunada coincidencia surge a su lado la noria, emblema

de actividad mental coincidente, pues si los sueños son el agente activo de la poesía, el pensamiento es su fertilizante. A la colmena le corresponde la función productora; a la noria la final puesta a punto del producto. ¿Doble juego y disimilar participación de la intuición y la idea, del inconsciente y de la conciencia? ¿Destilación de recuerdos y esperanzas fortalecidos por la reflexión?

## CAPÍTULO II

### Espacios abiertos. Indigenismo

El indigenismo en España ha sido y es un fenómeno complejo que ha evolucionado a lo largo de la historia. Desde la época de los Reyes Católicos y la conquista de América, se ha ido desarrollando y transformando. En el siglo XX, el indigenismo ha cobrado especial importancia, especialmente en el ámbito de la literatura y el arte. Este fenómeno ha sido objeto de numerosos estudios y debates, que han permitido comprender mejor su naturaleza y su evolución. En este capítulo se abordará el indigenismo en España, desde sus orígenes hasta el presente, con especial atención a la literatura y el arte. Se analizarán los diferentes tipos de indigenismo que han existido en España, así como los factores que han contribuido a su desarrollo y transformación. Se verá cómo el indigenismo ha sido un fenómeno dinámico y cambiante, que ha reflejado las diferentes sensibilidades y preocupaciones de cada época.

En el presente capítulo se abordará el indigenismo en España, desde sus orígenes hasta el presente, con especial atención a la literatura y el arte. Se analizarán los diferentes tipos de indigenismo que han existido en España, así como los factores que han contribuido a su desarrollo y transformación. Se verá cómo el indigenismo ha sido un fenómeno dinámico y cambiante, que ha reflejado las diferentes sensibilidades y preocupaciones de cada época.



Abiertas las puertas del campo, otros espacios se ofrecen al yo lírico. Entre 1907 y 1912 han ocurrido muchas cosas en la vida de Antonio Machado: fue destinado a Soria, conoció a Leonor Izquierdo y casó con ella. Nuevas amistades y el amor por la «paloma de linde», adolescente casi, alteraron el ser del poeta. España y lo español se convirtieron en tema que interesaba, más exactamente, apasionaba a escritores y artistas: Unamuno y Azorín, hombres de la periferia, dedicaban lo mejor de su atención a la casta histórica castellana y a lo castellano, para ellos sinónimo de lo español. Perspectiva deformante: un hombre de la meseta, un leonés por ejemplo, difícilmente aceptaría la identificación España-Castilla, aun si la moral castellana fuese, según pensó José Antonio Maravall en años juveniles, la moral de la creación.

No parece necesario insistir sobre hecho tan conocido. La castellanización, como el andalucismo, el extremeñismo (Gabriel y Galán), el murcianismo (Vicente Medina)... han de ser observados como fenómenos de doble vertiente. Por un lado desde un punto de vista socio-político cabe considerarlos como reacción directa o indirecta a la guerra hispanonorteame-

ricana, y a la pérdida de las provincias ultramarinas, y desde otro modo de mirar, atento al contexto de la literatura, pueden valorarse como parte del movimiento general de protesta contra las ortodoxias dominantes que fue una de las notas más relevantes del modernismo. Frente al político parasitario y desarraigado, confortablemente instalado en la Historia y en la retórica del patriotismo, vivían los hombres del trabajo cotidiano, indios, gauchos, campesinos... La tendencia a exaltarlos tenía vigorosas raíces y al impulso mitificador se le llamó «Indigenismo». No fue este, por cierto, de los menos operantes en los escritores de la renovación; Darío y Lugones, González Prada y Díaz Mirón, Villaespesa y Machado lo probaron.

Los análisis sociológicos, por agudos que sean, tienen escasa utilidad cuando se trata de examinar la obra literaria como tal, partiendo de la literatura misma y dentro de ella. No son «las ideas» en sí lo que primordialmente atrae en el producto artístico, sino la combinación de forma y mensaje, o dicho con mayor corrección, el modo personal de emitir el mensaje. Algo de esto observé hace años al referirme a la versión machadiana de la paradoja amorosa: la caracterización es morfológica y no contenudista; la temática, si ha de ser estudiada en los propios términos autoriales, deberá examinarse según su determinación formal.

*Campos de Castilla* (1912) comienza con un texto muy conocido y muy citado: el retrato o autorretrato de Antonio Machado; en su valiosa introducción a la edición Taurus, 1970. Rafael Ferreres hace notar que este poema está «dentro del drama» de *Soledades. Galerías. Otros poemas* y piensa que debió de ser escrito con anterioridad a casi todos los demás del volumen que preside. Los poemas que le continúan registran signos de cambio, de un cambio ya visible en los títulos: «A orillas del Duero», «Por tierras de España»,

etcétera. Su valor no se funda en el índice de frecuencia sino en ser los que dan tono al libro en general. En algunos lugares reaparecen rasgos del libro anterior, y tal cosa no debe sorprender pues cambio no significa olvido y lo escrito antes de cambiar puede reaparecer en el discurso

Lo que Machado se propuso, él mismo lo dijo en el prólogo al tomo de *Páginas escogidas*, publicado por Calleja en 1917: «si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez y acaba por disparárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece». ¿Qué hacer, pues, para salir de este círculo de perplejidades? He aquí la respuesta de Machado: «Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas.»

Si no me equivoco, la palabra clave de este pasaje es el verbo «inventar»: antes de entrar en tal cuestión importa retener las referencias a la dialéctica del movimiento creador, producido desde dentro afuera y viceversa. Encapsular «lo eterno humano» en el poema, en la historia, en el canto que fuese cuento, recomendaba el desplazamiento de un espacio a otro, del espacio cerrado de la interiorización soñadora al espacio abierto del mundo, situando el yo íntimo en conexión con la totalidad del universo e inventariando de paso seres, cosas, objetos que entran por sí, muy por derecho propio, más allá del sueño, en la textualidad.

Espacios abiertos se imponían, los reclamaba el texto, y el título del libro los declara: campos, genéricamente; su consistencia irá afirmándose al concretarse

su variedad: montes, llanuras, riberas, caminos, ríos, mar, calles, ciudades, plazas... Espacios de la naturaleza y del mundo que mantiene casi siempre su función simbólica: camino-río de la vida, mar que es el morir, etc. La diferencia entre estos ámbitos es obvia y bien se nota poniendo lado a lado «galería», cerrada, secreta, interior, y «camino», bañado de sol, agitado por el viento.

Los habitantes del espacio abierto son tan visibles y tangibles —o intangibles— como el árbol —chopo, álamo, encina—, el pájaro, el agua, el viento. Nada misterioso, al parecer o aparecer primero, pero con extrañas posibilidades de oscurecimiento, de poner un poco de penumbra para ver todo más claro. Y tiempos acordes con las estaciones del año que súbita o lentamente revierten a la interiorización, a la modalidad del pasar como algo que transcurre tanto fuera como dentro: el crepúsculo puede ser el de la tarde y el del ser que la vive, alejado ya de la juventud.

Desechemos la idea de que espacio es escenario y no más: el espacio vive, alienta, palpita en la prosopopeya que la lectura activa o reactiva; el espacio se vuelve sobre sí, se desdobra en la palabra vivificante. En el lenguaje y no en el agua se reflejan los árboles y en él son más que figuras de la rememoración. Plazas encontramos en *Soledades*, y calles y ciudades, pero no son las mismas; ahora tienen consistencia diferente, como partes de un espacio tangible y no evanescente.

Castilla y lo castellano, sometidos a proceso de exaltación, estaban siendo mitificados por el mecanismo defensivo ya indicado al comienzo de este capítulo. La conciencia de Machado le impuso registrar sus dudas, y la prueba más contundente de su lúcida voluntad desmitificadora está en «La Tierra de Alvargonzález», prosa y verso de la pasión cainita, ponzoña mortal de la vida española obsesionante para Unamuno, el maestro.



«A Orillas del Duero» deja oír una nota equívoca, o más bien, inequívoca en su sentido. Tiempo de verano: «un hermoso día», con «sol de fuego» sobre «Los agrios campos». La voz descriptiva bucea en el espacio, vacilando a la hora de tomar partido en la escritura. El Yo aparecido en el segundo verso opta por la lentitud del alejandrino para ajustarlo a su paso. No es el Yo de ayer; su consistencia es otra y su palabra se centra en la presentación de un estado físico («A trechos me paraba para enjugar mi frente/(...) pecho jadeante»), no anímico, aunque aquel no dejará de influir sobre este. Un ave vuela, solitaria, como el ente que fatigosamente trepa riscos y versos; es un buitre, ave predatoria, con función emblemática del ámbito emergente.

Luego el monte, la ciudad, y el río. Sin vaguedad alguna: Soria y el Duero; Aragón a lo lejos. No sueña el hablante, no se entretiene en rememoraciones indecisas; recuerda lo pasado, la Historia con mayúscula y, nombre que es bandera, Mio Cid Rodrigo el de Vivar. ¿Añora la voz, o se lamenta del «miserable» estado de Castilla? En cualquier caso, en esta primera confrontación con el espacio de la naturaleza las palabras suenan con fuerza en el contraste: «miserable» -«dominadora»; «madre»-«madrastra». Pasó el Tiempo y con él se alteró el Espacio:

Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;  
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.

Se precipitan los verbos para decir —no para sugerir— una transformación total, neutra digamos, pues el hablante no se inclina a la añoranza sin reservas. Así, si el indigenismo de Darío se nutre de la creencia en un pasado mejor, el de Villaespesa imagina un mundo de belleza deslumbrante y Manuel Machado atribuye «alma de nardo» al árabe andaluz, An-

tonio se resiste a idealizar lo que le duele: la patria aletargada y el hombre degradado por la pobreza. La protesta del modernista, y concretamente la del poeta se alzan contra el espectáculo de la charca que es España; la imagen es de Unamuno y su utilidad como representación es indiscutible. Recorro a Ezra Pound porque su definición de la imagen me parece apropiada al caso.

La imagen —decía Pound— «presenta un complejo intelectual y emocional en un instante» y compleja es en verdad la estructura del poema comentado. Ahora constatamos que optar por un espacio abierto, era necesario para que, mediante acumulación de figuras y referencias, exprese el poema la complejidad de lo intuido y lo sentido en un momento concreto.

¡Tantas cosas en el objeto! Si esta riqueza puede ser observada por cualquier lector, el atento ve más: ve los objetos a través de la metáfora, de la utilización emblemática del ser y el tiempo, de la palabra —signo en función del indicador...; diversidad de recursos que el ensanchamiento espacial tolera, y/o exige. Contar esos recursos como componentes del texto es tan apropiado como inventariar los elementos del paisaje: aliteración, metonimia, onomatopeya... bajo monte, árbol, ciudad y río. Están en el poema porque son sustancia y forma de la invención, elementos rectores de la construcción.

Se acentúa la desidealización, la nota crítica, en el ejemplo siguiente, «Por tierras de España» (titulado «Por tierras del Duero» al publicarse por primera vez en *La Lectura*, 1910), distinto del anterior en organización y modulación. Por eliminación del Yo, pasa el verso de la primera a la tercera persona; se reduce a horizonte la descripción, para que sirva de fondo al sujeto, al ente en quien se centra la atención del hablante. No sé de muchas páginas en que la palabra, despojada de toda consideración que no sea la de crear

la experiencia poética, ilumine tan reciamente los motivos —la codicia, el primero— de aquel dolor que siendo ajeno será suyo en el verso.

Los ojos siempre turbios de envidia y de tristeza,  
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;

.....  
El numen de estos campos es sanguinario y fiero;  
al declinar la tarde, sobre el remoto alcor,  
veréis agigantarse la forma de un arquero,  
la forma de un inmenso centauro flechador,  
Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta  
—no fue por estos campos el bíblico jardín—  
son tierras para el águila, un trozo de planeta  
por donde cruza errante la sombra de Caín.

Total desmitificación del indígena: sombrío, triste, codicioso; si primero empequeñecido física y moralmente, ahora reducido a las pasiones del miserable. Es el lenguaje de la cólera; el lenguaje de quien observa y recoge en los adjetivos verdades amargas, y también el de quien siente la presión de la pobreza y del pasado guerrero y místico configurador de la pobreza futura (un futuro que en el texto es hoy) y de la desolación.

En las dos últimas estrofas, el destinatario emerge en el verbo: «veréis» las cosas en su desnudez, mas las veréis, conforme ya dije, a través de una imaginación transfiguradora de la realidad visible en la otra realidad, en verdad poética («llanuras bélicas y páramos de asceta») subrayada en la negación («no fue por estos campos el bíblico jardín») y concluida con la tremenda calificación: «un trozo de planeta/ por donde cruza errante la sombra de Caín». (Esta sombra la conocemos; estaba en la escuela donde los niños cantan y reaparecerá, actante, muy pronto.)

Este pasaje es el fondo, y si creemos con Juan Ramón Jiménez (Retrato de José Martí) que «el fondo

hace la cosa», el retrato tendrá la calidad de un discurso que plantea lo conocido como insólita revelación: «en páramos malditos trabaja, sufre, y yerra» («yerra», como la errante sombra del envidioso). Los adjetivos harán el resto: de calificaciones objetivas, o casi, como pequeño, ágil, sufrido, astuto, receloso, enjuto... se pasa a notaciones muy severas, «hombre malo», «insanos vicios», «crímenes bestiales», «alma fea», y la palabra síntesis que acaso cumple las expectativas lectoriales: «envidia».

Indigenismo al revés, con unas gotas de naturalismo, pues si mi hipótesis es correcta, este hombre ruin es producto del medio —es decir, del espacio— tanto como su productor (incendia los pinares por codicia) y el indígena, el campesino desempeña rol protagonista. Todavía más evidente lo será en los poemas de personaje individualizado: «Un criminal» y «La tierra de Alvargonzález». La coincidencia temática es pertinente; no lo es menos la diferencia espacial: el ámbito opresor de la Sala en que se juzga al «criminal» sitúa el incidente en un momento, escena dramática, concentrada, sin divagación alguna, en la figura central y en sus jueces —todos son jueces, todos le juzgan y le condenan, no solamente los miembros del tribunal. El foco narrativo se fija primero en el reo: «El acusado es pálido y lampiño»; así lo ven los espectadores y así lo percibe, en la instantánea verbal, el lector.

No es seguro que las figuras interiores vean al acusado como lo está viendo el hablante, pues adjetivación y metáforas enriquecen la percepción hasta el punto de la revelación, pero sí cabe suponer una soterrada analogía de percepción entre el sentimiento oscuro de los espectadores y la palabra categórica (que establece categorías):

Arde en sus ojos una fosca lumbre  
que repugna a su máscara de niño

y ademán de piadosa mansedumbre.

Está el ardor en la palabra y por estar allí lo trasladada el lector a los ojos del criminal, interpretados por la mirada de quien descubre significación y contraste. Contraste entre realidad y apariencia; contraste entre lo que se está viendo, cara infantil, y la lumbre del parricida. El sustantivo lo aclara —«máscara»: la máscara es el rostro de la convivencia, al presentarlo a los demás como señal de lo que es o se pretende ser— pretensión insinuada en la apariencia.

Un toque ligero hace vibrar el verso con complementariedad muy sugestiva: el hombre con máscara de niño tiene «ademán» de piadosa mansedumbre. Así parece el sujeto y así aparece, quiere aparecer ante sus jueces. El *flashback*, técnica de retroceso, conduce del retrato a la biografía —del pasado conserva hábitos y modos de estar— y de la biografía a la historia, al crimen provocado por el amor — ¿por el deseo?— y la codicia.

El narrador (pues en tal se instituye la voz lírica) no entra en psicologías: reserva tal empeño para el lector, si a ellas propende, y a narrar se limita, con limitación enriquecedora, creo yo, intensificando la creación por medios puramente verbales: «subiósele el amor a la cabeza» (ni siquiera hacía falta el símil alcohólico: «como el zumo dorado de la viña») y soñó —«en sueños vio»— ser rico para poseer lo que deseaba.

Estructura elemental del personaje, mención del arma homicida y una línea de silencio en que se dice el crimen: parricidio, como en «La tierra de Alvar-gonzález». Calla la voz y en el callar pone el lector lo omitido. Suceso y tiempo ocurren en el verso mudo, y la transición se produce: el foco narrativo se dirige a las figuras a que el acusado se enfrenta: los jueces «con sus viejos ropones enlutados» auguran el desen-

lace; no son negras las togas, sino enlutadas, anunciando en el luto la muerte del acusado

Convertida al realismo descriptivo sigue la voz a las figuras presentes en el recinto: jurados, abogado, fiscal, y, sin contorno definido, el público —un pueblo, coro silencioso. Esto es suficiente para que el espacio cerrado, probablemente reducido, contenga un mundo de pasiones encontradas y coincidentes (coincidentes en la crueldad). Las almas de que tanto se dijo en *Soledades*, se han evaporado; aquí se habla de hombres desalmados; «carne de horca» se llama al pueblo y esta calificación severa y posiblemente lúcida, le identifica con el actante cuya condena espera. Se extiende el pesimismo como capa de niebla por espacio y figuras, y el poema refleja la sórdida estructura de una sociedad miserable.

Perorata se dice del informe del defensor: palabras sobre palabras, sonoridad, ¿vacuidad?; indiferencia del acusador, distraído y, como conclusión del experto, habituado a espectáculos de la misma índole, se reporta el comentario de un ujier: «Va sin remedio al palo.» Restringsida la voz poética a la objetividad, casi a la impasibilidad, permite la injerencia de este espectador cualificado para quebrar el objetivismo remitiéndose a un sintetizador del sentir general. Los «indígenas» del campo machadiano, víctimas y verdugos, fueron convocados al espacio opresivo de la Sala, para ser juzgador, pero juzgados todos: el parricida y los magistrados, el defensor y el fiscal, los jurados y el pueblo de que forman parte. No es inversión —de funciones— ni declamación político-social: es hacer del poema revelación sin alharaca.

Y si el decir directo implica alegato, tesis que conviene o se desea probar, el modo machadiano de presentación esquiva ese riesgo sin soslayar la realidad en la invención. Estoy refiriéndome, sin darle nombre, a la utilización de las omisiones que llamé silen-

cios al escribir *Una poética para Antonio Machado*. Examinando el texto de «un criminal» no cabe duda respecto a la perspectiva de la creación, y las ventajas procuradas por la economía verbal. La implantación del silencio estimula necesariamente la actividad lectorial, la función del lector implícito que el texto postula.

Muy de otra manera escribió Machado «La tierra de Alvargonzález» (en prosa «cuento-leyenda» *Mundial Magazine*, enero 1912) y en verso (*La lectura*, 1912), para expresar «lo eterno humano», según más arriba citamos: «Me pareció el Romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo romancero. A este propósito respondió «La tierra de Alvargonzález». (Prólogo a *Páginas escogidas*, 1917.) Respecto a novedad, el propósito se cumplió. El romance, muy superior al cuento —creo yo—, si formalmente cercano al tradicional, presenta matices fantásticos no muy frecuentes en los de ayer. Alguna vez dudé: ¿cabría hablar a su propósito de surrealismo *avant la lettre*? La respuesta es negativa: los elementos oníricos que inducirían a la afirmativa son producto de una concepción del poema ajena a lo irracional. Como en Galdós, el sueño sirve delicadas funciones de rememoración, premonición y aviso más cercanas a Lope que a Breton. La tentativa de surrealizar a Machado puesta en marcha por Paul Ilie ha servido para probar lo contrario de lo que se proponía el crítico.

La estructura externa del romance, según aparece en la primera edición de *Campos*, está dividida en diez partes, cada una con título y portadilla independientes, salvo la primera, acogida al título general del poema. Es un poco como la división de las novelas en capítulos indicadores de lo tratado. El argumento sigue la pauta estructural del mito bíblico.

Espacio abierto, según conviene a una historia de

la tierra, y de la relación del hombre con la tierra, determinada, como en el poema recién analizado, por la condición del ser y, más allá, por las condiciones de la existencia. Relativamente vasto ha de ser el ámbito de una historia que implica movimiento, crónica de unas vidas y resolución del incidente en la muerte. Argumento de la vida cotidiana penetrado cautamente por un lirismo que se abstiene de exhibirse; la pauta estructural responde al mito cainita con esta variante: no dos sino tres serán las figuras de la leyenda y a la envidia se agregarán otras pasiones:

Mucha sangre de Caín  
tiene la gente labriega  
y en el hogar campesino  
armó la envidia pelea.  
La codicia de los campos  
ve tras la muerte la herencia

La voz narrativa pronuncia muy pronto las tres palabras-clave del poema: envidia, codicia y muerte. Tales son las categorías; el resto es anécdota. Antecedentes y personajes quedan fijados en la primera sección del romance; la segunda, «Sueño», gira de un mundo a otro: del espacio «realista» —y no voy a entrar aquí a discutir lo que «realismo» sea; basta con que nos entendamos— al espacio onírico. Emblema presidente del sueño es la luz: la lumbre no se enciende cuando los hermanos mayores arriman el fuego a la leña y, en cambio, el menor la prende fácilmente e ilumina la casa.

Acción simbólica y diferenciadora entre el luminoso y los oscuros que será motivo de la actitud paterna. Alvargonzález prefiere al hacedor y, como Dios, parece injusto a los preteridos. Si en lo inarticulado de su pensar no se oye el grito de protesta, el ¿porqué? de la preferencia, allí está el lector para traducir el sentimiento en palabra. En el sueño, el preferido



es declarado primero, trastocado el derecho de primogenitura, y marcada la distancia con los destituidos: «Los dos mayores se alejan/ por los rincones del sueño». «Se alejan» sugiere decisión y predestinación; sólo en el sueño —Machado lo enseñaba y lo creía— se alcanza a ver —a presentir— lo que está lejos.

Oscura premonición —ninguna es clara hasta que se realiza— y pausa en la continuidad del poema, quebrada tras el breve remanso de la tercera parte, «Aquella tarde», en que el crimen se consuma. Mezcla de azar, destino y carácter (Dilthey) acontece lo escrito en el sueño; el ceño del padre dormido, «Tachón sombrío», señala donde debe golpear el hacha homicida. El hacha, objeto del trabajo campesino; hacha del leñador y del homicida, ya presente en «Un criminal».

Larga la historia y no breve el poema, hay lugar para el paso del tiempo, para la sobria hermosura de la naturaleza reportada en sus pormenores, para esperanzas y miedos. Otro giro argumental devuelve al verso la presencia del tercer hermano, Abel presunto. Sobre el texto se cierne la fatídica Laguna Negra, helado cementerio y no agua de vida. «Otros días» alteran la atmósfera: «Los campos desnudos» se visten de zarzas floridas y el romance se cubre de primavera verbal. Una geografía ideal que los nombres acercan a lo cotidiano (río Duero, Urbión, Santa Inés, Vinuesa, Covaleda...) está en el verso y sitúa al lector en la realidad transitable, mas el espacio se ahonda hacia lo irreal cuando en el campo se oye un cantar de procedencia desconocida que súbitamente irrumpe en el poema.

Siguiendo la técnica favorita del artista, los contrastes rigen la invención. Castilla envuelta en su rara belleza: «La tierra de España, /adusta, fría y guerrera», territorio de torvos personajes. Una voz, la del cantar, llega. ¿Desde dónde? La respuesta del texto es

esta: desde la otra orilla del Duero, pero no es tan seguro:

La tierra de Alvargonzález  
se colmará de riqueza,  
y el que la tierra ha labrado  
no duerme bajo la tierra.

La voz es queja, «lastimera». Suena en el valle, y en las conciencias. Que se eluda esta palabra, conciencia, es natural, pues implícitamente se ha indicado que de ella carecen los asesinos. El cantar que recuerda el crimen vuelve a sonar, y en esos versos quien «canta o cuenta» parece ser el agua, voz de la naturaleza, único testigo del crimen.

Regresa el viajero y los hermanos están juntos, cuando ocurre otro suceso de estirpe maravillosa —como el sueño y el cantar—: un hombre entra «milagrosamente» en la estancia:

El hombre que ha entrado tiene  
el rostro del padre muerto.  
Un halo de luz dorada  
orla sus blancos cabellos.  
Lleva un haz de leña al hombro  
y empuña un hacha de hierro.

Este tercer fenómeno —aparición del espectro— lo registra la voz lírico-narrativa con igual objetividad que los anteriores, dejando al lector la función atributiva de sentido. Cuando «la copla» suena de nuevo, toda hermenéutica está de más: quien la canta es «el pueblo», el colectivo acusador que informa del crimen al tercer hermano.

Copla, cantar de otra índole: si primero enigmático, luego voz del pueblo, *vox populi*, con tanta carga como lleva consigo esta locución. Dos tipos de reacción en los personajes y en el lector; reacciones yux-

tapuestas: lo que el pueblo supone y cree saber, corroborado por lo sobrenatural. Y ese pueblo, consta en «Un criminal», aguarda justicia. Acosa el cantar, el de fuera y el de dentro, augurando dolor: «Malos días» para la casa de Alvargonzález. Lo dicho por la voz se asocia al desamparo del paisaje, puntualizado con pincel impresionista: «serrijones pelados», «lomas calvas», «páramo que cruza el lobo/ aullando a la luna clara»; lobos, buitres, osamentas, «campos malditos»...

Y súbitamente el autor implícito se deja oír en el poema: una tercera o cuarta voz, con resonancia de lamento, de lamento «patriótico» (eran tiempos en que sobre la palabra no gravitaban las descalificaciones que hoy padece) y desde luego muy personal:

«¡Oh tierras de Alvargonzález

.....  
tierras pobres, tierras tristes,  
tan tristes que tienen alma!

Aquí se encuentra, por fin, la palabra «alma», y la calificación es reveladora porque manifiesta la presencia de alguien que conocemos bien, el autor de *Solledades*, y porque no se aplica a los hombres sino al espacio, a la entidad «patria», a la patria llamada España. Indigenismo resuelto en melancolía y tristeza, sentimiento del ayer de esa tierra, tan distante en la contemplación de lo que fue y es en el recuerdo. La tierra maldita de los personajes es la tierra con alma de la voz lírica.

Todavía habrá de volver lo maravilloso; el surco abierto en la tierra por uno de los asesinos se cierra según avanza; la azada que el otro hunde en la tierra, se cubre de sangre. El agua del río habla y les habla del parricidio —voz del agua, voz del remordimiento o/y del temor. Lo sobrenatural irrumpe: un milagro,

dice el hermano que lo presencia: el espectro del padre inclinado sobre la tierra con una hoz de plata. Hoz del segador que es la muerte esperándolos en laguna Negra, tumba del asesinado y al final, de los asesinos.

Seis, siete veces lo maravilloso transporta el significado a niveles de misterio que postulan una actividad lectorial más compleja de lo corriente en este poema, superador del romance tradicional. No es en él donde, en mi opinión, alcanza Machado la superación, el más allá del discurso, y la razón ya la señaló Juan Ramón Jiménez (en «El Romance río de la lengua española»): su cercanía a los romances de ciego, con crimen y castigo, sangre y toda la parafernalia que hemos ido viendo a lo largo de este comentario.

En la épica degradada y miserable de «La tierra de Alvargonzález», el asunto es tradicional, la expresión personal; equilibrados ambos elementos por la inserción de lo misterioso en los incidentes. Algo más podría decirse respecto a esto y a su practicante, pero otros poemas nos esperan y nos incitan a examinar espacios machadianos muy personales.

Bajo el título «Campos de Soria» nueve poemas, acaso los más densos de pasión personal, se sitúan entre los comentados: identificación, enumeración y recapitulación de espacios abiertos, objetos y figuras. Tema con variaciones, tenue tejido verbal de la vida sencilla; que elude las imágenes por superfluas y se atiene a la sustantivación como medio expresivo. En la sección quinta, centro del conjunto, una escena de interior regida por el silencio, y después la ciudad y sus alrededores. Este es el esquema:

C-C-C-C-H-S-S-S-S

estructura externa con analogías de construcción en cada fragmento. Si en las cuatro primeras secciones el enunciado apenas deja ver al enunciante, en las cua-

tro últimas la voz se personaliza y no es aventurado ponerle nombre y apellido. Otra vez el autor implícito asomándose, afirmativo, al discurso. Este le produce, le lleva, como si en el proceso de creación lo producido se instituyera en productor por su propia energía interior. Lo que va describiendo y constituyendo en la palabra, se convierte en espacio del reconocimiento: ternura que es amor en el ser desmitificante: lo desmitificado tiene un atractivo especial, el del mundo pobre donde viven las figuras del fragmento central.

Ámbitos de la pobreza que es preciso sentir para verlos correctamente. La tierra tiene nombre: Soria, es árida y fría, mas la primavera llega y trae consigo flores pequeñas. Humilde descripción de campos que sueñan. No es un retorno (al léxico de *Soledades*); es un primer indicio de la presencia que se dirá más tarde. Primero la enumeración para fijar de modo más simple los contenidos del continente: huertecillo, abejas, peñascales... Lejos de las églogas y de la seducción adrede, estos poemillas seducen.

Entiéndase «poemillas» no como diminutivo empequeñecedor sino como definición de un modelo con características propias, las más notables, enunciadas en sentido negativo, son: falta de pretensiones y ausencia de engolamiento en el decir, en un decir que lleva la verdad a flor de piel. Nunca más a propósito el dictum unamuniano de que en la superficie se halla la profundidad, completado —claro está— con la noción de un lector competente, apto para el descifrado de la poesía sencilla, a veces más esquiva a la descodificación que la complicada.

Las emociones, sensaciones, pensamientos —todo en una pieza— producidos por el acto de lenguaje debieran, al menos en teoría, ajustarse a este, excluyendo de la recepción las vivencias extratextuales del receptor. Si la voz lírica nos conduce al hogar, castigado

por el dolor, de la sección central, la respuesta debe acomodarse a lo leído, apartándose el lector de todo contagio sentimental no postulado por el texto:

Un viejo acurrucado tiembla  
cerca del fuego; su mechón de lana  
la vieja hila y una niña cose  
verde ribete a su estameña grana.

Fuera, en el campo, cae la nieve; dentro, arde el fuego. Con tal esquema logró Rubén Darío un cuadro erótico-poético de ornamentación exquisita, pero la voz machadiana habla muy lejos de París y de las hermosas criaturas envueltas en pieles. Las presencias del poema son otras: seres castigados por la desgracia, dolientes en un rincón castellano. La palabra nieve tiene un sentido cuando cae en París y otro cuando «silenciosa» la revuelve el cierzo de la meseta castellana. La posición de las figuras se regula plásticamente por los verbos: cada quien es según ellos lo fijan, y los explícitos colores de la niña, verde y grana, dicen esperanza y vida, en contraste con el ceño, «tachón sombrío» del abuelo, que marca, como en Alvargonzález, el lugar del golpe mortal.

Asiste el lector a la escena y su dramatismo le impresiona: sobrecogido por lo que ve, no se distancia de lo presenciado y como espectador participa en la escena. ¿Sucederá lo mismo cuando a lo narrativo concreto suceda lo exclamativo abstracto? Con la sección sexta, primera de la secuencia calificadamente sorianana, reaparece la ciudad muerta, esta vez con nombre. Asiste el lector a la descripción, rápida, sucinta: oye ulular a los galgos, graznar a las cornejas, sonar la hora de la campana, en una campana concreta, la de la Audiencia. El cierre contraviene las expectativas suscitadas por los versos anteriores. Una belleza secreta se impone sobre la ruina y la desolación: la ciu-

dad muerta es «bella, bajo la luna». Aun así, donde suena la hora es en el texto, no en la ciudad, y allí ha de oírse la campanada de la plaza.

Y desde ese punto, sin restricción ya en lo descriptivo, bello sin propósito de embellecimiento, tres poemillas de exaltación de las cosas según son, escritos desde la perspectiva de la melancolía, de una melancolía de que el hablante no está seguro si es productora o producto «del alma» y del deseo de que las gentes del «alto llano numantino» conozcan alegría, luz y riqueza.

Todavía quisiera referirme a dos puntos relativos a otros tantos poemas de pergeño diverso y por lo mismo complementarios: uno es el «elogio» a don Miguel de Unamuno; el otro, la visión del primero y más inesperado complementario, «Mi bufón». Unamuno está en el sitio que le corresponde como descubridor del nuevo continente en que Machado se instala: los espacios del campo castellano. Además figura en el libro por vivir, como don Quijote, en permanente disidencia contra los «gigantes» que ante sí tenía con figura de molinos de viento; como el hidalgo, valoraba nostálgicamente el pasado y situaba a los hombres que en él vivieron muy por encima de los del presente miserable en que se dolía de vivir. Esta nostalgia es la raíz del indigenismo: la tentación de imaginar el pasado mejor de como fue. Si hiciéramos el inventario de los espacios en la obra de Machado (y algo de eso estamos intentando en estas lecciones) encontraríamos coincidencias en la mifificación entre el héroe de Cervantes y el Yo histórico de Unamuno, los dos cabalgando por tierras en que soñaban pasados heroicos. Dictaba don Miguel «lecciones de caballería» a «un pueblo de arrieros, / lechuzos y tahúres y logreros», y la oposición entre aleccionados y aleccionador resaltaba mejor la nobleza de este y el signo de su aventura. Bien hizo Machado en proponerle

como ejemplo contra la numerosa prole de Alvargonzález pululante alrededor suyo.

Y lindando con él, la contrafigura del poeta, el bufón que le acompaña en relación especular, o más bien, radiográfica, presentándole la imagen del fracaso, de la esterilidad de sus esfuerzos. (Esta imagen, bastante más tarde vibrará con pasión dolorosa e intensa en los versos de Abel Martín.) El bufón gestacula como sombra grotesca, un yo participante y burlón inseparable del poeta. Le vimos bajo disfraces menos ridículos: como el pájaro que silba burlón oyendo las pretensiones de crear fiestas de amores, ilusión del hablante. Aquí, sin metáfora ni metamorfosis, no deja lugar al engaño: «Jorobado, feo y barbudo», se lanza a un baile grotesco sobre los sentimientos del yo creador y sobre su discurso.

Don Miguel, el héroe, reafirma con su lección y con su presencia lo puesto en solfa por el bufón; por eso a él le corresponde la penúltima palabra. En *Campos de Castilla* la última va dedicada al poeta Juan Ramón Jiménez por su libro *Arias tristes*, o sea, al ruiseñor y la brisa, al virtuoso del silencio y músico de delicada armonía.



### CAPÍTULO III

## Espacios de la pasión mediatizada. Mitificación

La actividad poética de Juan March, desde la creación del *Boletín de poesía* (1912) hasta la fundación de la *Revista de poesía* (1917), se desarrolla en un espacio de la cultura madrileña que, a lo largo de los años, va adquiriendo una configuración cada vez más definida. Este espacio, que se va formando a lo largo de los años, va adquiriendo una configuración cada vez más definida. Este espacio, que se va formando a lo largo de los años, va adquiriendo una configuración cada vez más definida.

Entre 1912 y 1917, como es sabido, y el resto de su vida, Juan March publicó en 1917 un volumen de *Poesía: Completa*, editado por el ICS de Juan March. Este volumen, que se editó en 1917, fue el resultado de un trabajo que comenzó en 1912, para reunir en un solo volumen la obra poética de March.

Este volumen, que se editó en 1917, fue el resultado de un trabajo que comenzó en 1912, para reunir en un solo volumen la obra poética de March.





La actividad poética (I.A. Richards diría «la actividad llamada poesía») llevó a Machado de los espacios exteriores de *Campos de Castilla* a nuevas estancias del ser y a nuevos modos de poetizar. Quizá debí ordenarlo poniendo esto en primer término: *Nuevas Canciones* (1924). Nuevos lenguajes promueven variaciones formales, situacionales, temáticas y hasta psicológicas. Si la poesía es un lenguaje (obviamente, utiliza un lenguaje), si es un sistema verbal distinto del anteriormente utilizado, abrirá puertas hasta entonces cerradas.

Entre 1912 y 1924, entre el segundo y el tercero de sus libros, don Antonio publicó en 1917 un volumen de *Poesías Completas*, incluyendo en él las de *Soleidades. Galerías. Otros poemas y Campos de Castilla* con algunas exclusiones, numerosas adiciones y cambios en la ordenación. Tengo que detenerme en el tomo de 1917 para mantenerme fiel a la diacronía anunciada desde el comienzo.

Leonor, la esposa adolescente, había muerto el 1. de agosto de 1912, a los pocos meses de publicarse *Campos de Castilla*. La desesperación de Machado le llevó

a la frontera del suicidio, y así lo confesó en carta a Juan Ramón Jiménez, aclarando que si no cedió a la tentación mortal fue por sentir en él una fuerza que no tenía derecho a destruir. La poesía, la energía creadora le salvó y, si no le liberó de su dolor, lo encauzó en la única dirección consoladora: la consagración de la amada en el poema.

A la vista de los textos resulta difícil no descubrir en ellos una fe, un ansia de creer en la inmortalidad, que si no se adaptaba a la ortodoxia sí se aproximaba a los sentires de Unamuno. Esto lo vio bien Aurora de Albornoz cuando reconoció en él: «la necesidad de crear al Dios productor de la inmortalidad. O, por lo menos, creyó en la necesidad de emprender la búsqueda y en esa búsqueda hizo de Unamuno su guía espiritual». (Evoquemos al poeta «como perro perdido / buscando a Dios entre la niebla».)

A poco de morir Leonor dejó Antonio la ciudad de su amor primero, y no tardando fue destinado a Baeza. Más tarde veremos las consecuencias de su traslado. Ahora me contentaré con señalar que su instalación en el pueblo andaluz fue en un primer momento oscurecida por su permanencia espiritual en los espacios del recuerdo, espacios en que prima la nostalgia, y las cosas, como los sucesos, cobran un tinte ideal. Todo es como fue y ya no es así, sino de otra manera, ayer embellecido por la lejanía y la nostalgia.

Merced a la creación de ese espacio etéreo y quebradizo y por situar en él las figuras perdidas, lo que pudo ser divagación metafísica reviste otra forma y en consecuencia otro carácter. Recordar es hasta cierto punto soñar: la memoria altera el pasado, retiene, acentúa y olvida. Machado, como Jiménez, llamaba olvidos a los recuerdos, a la parte de los recuerdos que persiste, y esos olvidos pueden ser tan tenues y tan fragantes como un perfume.

Opera el mecanismo del recordar como una trans-

figuración. Imaginamos al poeta reviviendo el ayer en el verso, porque el poema está aquí, en su mano, ante sus ojos y en su mente, testimonio irrecusable de la posibilidad imaginada. «Recuerdos» se llama el primer testimonio que quiero aducir en apoyo de lo dicho: en él aparece el espacio florido y riente que Guadalquivir recorre y no menos vivos los que atraviesa el Duero, nombres de ríos que representan en máxima condensación ideal dos tiempos, dos lugares y dos vivencias coexistentes en la voz rememorante (Yuxtaposición y condensación propias del sueño: Freud). Contraposición de geografías en la nostalgia vivificante desde la cual se habla:

En la desesperanza y en la melancolía  
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.

Además, vieja ciudad, clara y fría, «mi corazón te lleva». El recuerdo productor de melancolía y desesperanza es simultáneamente sustancia (agua) que calma la sed del corazón doliente. No más presencias que las de la naturaleza y el nostálgico, y así parece ocurrir en el poema primero de «Caminos» (CXVII), mientras contempla la belleza del campo andaluz y sus caminos vacíos que no conducen a ninguna parte deseable. Un verso, el último (si de un verso se trata y no de un grito en once sílabas): «¡Ay, ya no puedo caminar con ella!»

Quien lea esta línea puede aproximarla con buena justificación a los «ayes del alma» de Campoamor. No se precipite a valorarla; espere un instante, pues en el poema que sigue ( y quizá lo continúa) encontrará la queja, el grito, la protesta elevada a las alturas de un diálogo con Dios:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería,  
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.

Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.  
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Prodigio de condensación este diálogo entre el Yo y el soberano Tú, envuelto en silencio. Yo explícito —«Yo más quería», «me arrancaste», «mi corazón», «la mía»—, Tú igualmente concreto —Tú voluntad—, cuatro veces mencionado por sus nombres. El yo minúsculo; grande el Señor. Y el corazón identificado como agonista y voz. Eludido aun el nombre que importa —«lo» y ni siquiera «la que yo más quería». Tal elusión refuerza la consistencia religiosa del poema, reducido a queja, resignación y silencio. Cuatro oraciones gramaticales, una por cada verso, para decir cuatro cosas diferentes: constatación del hecho cruel; ruego de que Tu oído escuche; situación de inferioridad de Yo, e instalación en la soledad desde la cual se habla.

Un paso más, y el poeta, dialogando consigo mismo, esperanza y desesperanza, optará por creer o querer creer en una realidad que le trasciende: «No todo / se lo ha tragado la tierra»: «lo», sin más concreción ni referencia a «quien», reitera calladamente el nombre que no se aleja del alma. Alma y corazón, palabras reiteradas, son indicios verbales del lugar del canto —del planto— y de la sustancia del hablante.

Antonio está viviendo en las tierras bajas, pero la voz lírica se resiste: regresó a las tierras altas y desde allí llega su palabra. Una línea basta para mudar el paisaje en espacio interior: no es un hombre quien recorre los campos de Soria, sino más limitada o más expresivamente, es un corazón —por metonimia, alma; por construcción, sustancia rememorante— el que por allí discurre, a lo espectral: «mi corazón está vagando en sueños». Nada vago el verbo vagar; muy al contrario, expresión de modo y condición, con el complemento, alusión al «donde» (al espacio) de la rememoración meditabunda: «en sueños».

Y allí sucede la maravilla, el encuentro: allí se articula el nombre que el lector seguramente tiene en los labios:

¿No ves, Leonor, los álamos del río...  
Mira el Moncayo azul y blanco; dame  
tu mano y paseemos...

¿No ves? mira, dame, paseemos... claves de lo soñado; en ellas «el sueño» se actualiza y se hace vida. Escribió Antonio el poema para estar con Leonor, para llevarla una vez más a los «álamos del amor», para sentir en su mano la de ella. Mas no tarda la otra realidad, la de otras tierras, en arrancarle del sueño y devolverle a la soledad por donde camina: «triste, cansado, pensativo y viejo».

Asiste el lector a una oscilación, a un desequilibrio de tiempos y espacios. En el desolado recinto de la pasión rememorante habita la figura ausente, y el ayer lejano —ayer siempre es lejano, a la distancia del nunca jamás— se actualiza en el presente de la escritura. Se mantiene la voz en el sueño y ya el Tú, sin necesidad de nombre, pues los poemas son un continuo en el espacio onírico, sigue viviendo en la palabra fusionante de las tierras y la figura:

Soñé que tú me llevabas  
por una blanca vereda,  
en medio del campo verde  
hacia el azul de las sierras (CXXII)

Adjetivos que tanto califican el ámbito como el ser de quien fue inocencia —blanca—, esperanza —verde— y guía hacia lo celeste —azul. Colores emblemáticos del Tú que le lleva —en sueños— y otra voz, la de Leonor traída al poema para que suene «como una campana nueva / como una campana virgen», con significación transparente. Mano y voz de verdad, pero

con la verdad de los sueños. Y como antes, cierre de ambigua vacilación no exento de tonalidad religiosa, propia del Antonio que busca consuelo:

Vive, esperanza, ¡quién sabe  
lo que se traga la tierra!

Esperanza justificada por la persistencia del recuerdo que —siquiera en sueños— hace presencia a la ausencia. Este final sugiere la pervivencia del espíritu o alma o como se prefiera llamarlo. Y esta pervivencia es la inmortalidad en la que pretende instalar a la amada. No se pide al lector que comparta la vivencia sentimental de Antonio, sino que tome posesión del universo poético instaurado en el discurso y reconozca la vitalidad de una voz lírica —confidencial y creadora— revivida en cada lectura, incluso por quienes desconozcan el hecho referencial. El conocimiento del referente añadirá un plus informativo que no afectará gran cosa al texto, es decir, al objeto de arte. Una sintaxis sencilla y una verbalización tenue califican e identifican a ese objeto, cercano a Machado y no por eso menos autónomo.

No ha recogido el poema la palabra «muerte», aunque todo gira en torno suyo. Aquí está, en el poemilla CXXIII, personificada y concreta, sin el detalle con que la hallaremos más tarde, pero tangible y no sombra, ni siquiera sombría, entrando en el espacio de la intimidad y del amor —la alcoba— y mudándolo en espacio de muerte. Tres figuras en él: la niña enferma, la voz ficcionalizada y la que silenciosa se interpone:

Una noche de verano  
—estaba abierto el balcón  
y la puerta de mi casa—  
la muerte en mi casa entró.  
Se fue acercando a su lecho  
—ni siquiera me miró—,



con unos dedos muy finos  
algo muy tenue rompió.  
Silenciosa y sin mirarme,  
la muerte otra vez pasó  
delante de mí. ¿Qué has hecho?  
La muerte no respondió.  
Mi niña quedó tranquila,  
dolido mi corazón.  
¡Ay!, lo que la muerte ha roto  
era un hilo entre los dos!

Leonor murió el primero de agosto —noche de verano— y de extrema juventud —«mi niña». Intenso amor, intenso y frágil —«era un hilo»— le unía con Antonio. Quien así se interpone entre los dos en la intrusa (Maeterlinck), la invisible que camina sin ser oída (Azorín), la parca que teje y corta el hilo de la vida. Esto y mucho más gravita en las palabras.

Es, otra vez, una escena. Dos inmóviles, mudas, la niña y la muerte. Sólo una pregunta a la silenciosa y también al Señor responsable final a quien el hablante se quejó por arrebatarse lo que más quería. La escena trasciende lo personal: no es la resonancia biográfica sino lo universal humano lo que infunde al poema su energía. Renuncia el texto a la novedad. ¿Quién ignora que no hay puerta capaz de cerrar el paso a la muerte y que toda vida pende de un hilo? Cuando este se quiebra nadie responde al porqué. No es esta soledad de la muerta (del muerto) lo subrayado, sino el corazón del viviente.

Recuerdo al fondo, propuesta personal que el lector traduce a su lenguaje, generalizador. La transparencia verbal, aquí como en los restantes poemas de esta elegía fragmentada, es el factor decisivo en la generalización del poema. La personificación de la muerte, habitual en la poesía y en la novela, en las artes plásticas y en la música (Schubert: «La muerte y la muchacha»), no será leída como recurso retórico,

sino como presencia del ente temido y familiar, que esta mañana se cruzó con nosotros —como con el jardinero del apólogo— y nos hizo un gesto que no sabemos si fue de saludo o de amenaza. Y se cierra la secuencia elegiaca con modulaciones chronotópicas y un final de esperanza en el reencuentro. Ella, con mayúscula, última palabra, puede ser la niña y puede ser la silenciosa.

En la primera edición de *Poesías completas*, muy cerca de los poemas elegiacos, figura (CXXVI) el dedicado a «José María Palacio», fechado en Baeza el 29 de marzo de 1913, a los ocho meses de la muerte de Leonor. Se trata de una de las páginas machadianas que más atrajeron a la crítica y una de las más directamente personales. Es como una carta al amigo entrañable y lejano, poema —epístola despachada de un espacio a otro, en un tiempo coincidente. Primavera del que escribe y del destinatario —casi un narrador, diríamos—: están en ella, en su pasar, estación y estancia del fluir. Además el texto crea en el recuerdo y en la palabra, el espacio de la memoria cargado de presencias, de objetos tangibles: árboles —olmos, chopos, acacias—; vegetación y flores —zarzas florecidas, blancas margaritas, finas hierbas, trigales verdes, tomillo, romero, ciruelo en flor, violetas, lirios, rosas—; animales —cigüeñas, abejas, perdices, ruiseñores—; hombres —labriegos, cazadores. No enumerativamente, según los presento, sino en una textura de estabilidad tan considerable como apacible.

Trajo el tiempo serenidad y la serenidad es rectora del poema. El hecho de comenzar como comienza, con nombre y título del destinatario —«Palacio, buen amigo»—avisa de la tipología, del carácter confidencial de lo que el lector tiene entre manos —otro lector, el lector virtual— y de la estipulación textual de una serie de cuestiones. Pregunta el escritor lo que ya sabe, lue-

go pregunta retórica y no innecesariamente, pues la retórica desempeña una función precisa de incorporación del lector al poema, lector implícito que no podrá sustraerse a contestar en silencio —como lo haría Palacio— y asentir a la exposición total.

Antonio Sánchez Barbudo piensa (*Los poemas de Antonio Machado*, pág. 265) «que el encanto mayor de este poema es el *tono*, el tono conversacional, que viene determinado por el hecho de ser una *carta* a un amigo». Tiene razón como la tiene al escribir que «el recuerdo de Leonor está en verdad como latente en todas sus preguntas, en todo el poema». Y es así porque el espacio rememorante es Leonor, es el del amor vivido y perdido en esos campos donde la primavera tarda en llegar. Y la Primavera alude a Leonor. Van los versos registrando en su hermosura recatada el suave encanto de la desaparecida, que revive o es revivida en ellos, alusivamente reinventada por la pluma del esposo. La pasión meditabunda ha llevado a hermosa transfiguración de la amada.

Y eso hace que el poema a José María Palacio sea una invención con técnicas de confidencia: resurrección de Leonor en el campo, la naturaleza, la tierra, no disminuida y sí realzada por el ruego que de amigo a amigo consta en las líneas últimas del poema:

Con los primeros lirios  
y las primeras rosas de las huertas,  
en una tarde azul, sube al Espino,  
el alto Espino donde está su tierra...

¡Qué bien le sienta la ambigüedad a la poesía! Tierra del cementerio y tierra que es ya Leonor; el «su» autoriza ambas lecturas y no hay razón para negar tan significativo enriquecimiento. Flores para la tierra y la criatura en un espacio de presencias asociadas a la suya. Que el dolor no se exteriorice, que todo el es-

fuerzo tienda a la creación y dé testimonio de la lucidez del poeta, consciente de que la invención es la única posibilidad de revivir con Leonor. No se apagará el recuerdo y sentiremos su opresión en otros versos, en otros momentos, pero lo elegíaco y la transfiguración final corresponden a una hora creativa que no será todavía la de *Nuevas Canciones*.

Instalado en Baeza, el aburrimiento cerca a Machado. El lugar es «húmedo y frío / destartelado y sombrío». El tiempo se hace sentir en la onomatopeya —tic, tac, tic, tac,—«monótono y aburrido» y el discurso aparece como una meditación sobre el Tiempo que, escrito con mayúscula, no encaja con el que transcurre tedioso y lento: «con esa monotonía / que mide un tiempo vacío». Aquí están los indicadores, uno previsible y llegado de páginas lejanas —monotonía—: otro, la vaciedad, surgida del espacio inerte en que el hablante se esfuerza por vivir.

Tiempo y espacio antagonistas del Yo. Tiempo inútil pues lo pasado pasó y la muerte se llevó lo que más quería el agonista. Se llenan los versos —las horas— de minúsculos hechos, un libro —de Unamuno habría de ser, y es— otro de Bergson, y el bostezo, acompañante fiel. Entre esta soledad y las juveniles el poeta maduró y las imágenes que va pasando del espacio-espejo de la memoria al espacio del texto son muy diversas. Se adelgaza el verso en una corriente de intrascendencia, y para destacarla: conversacional, suena irónicamente, como dialoguillo del género chico, cuya música identifica el lector:

—Yo no sé,  
Don José,  
cómo son los liberales  
tan perros, tan inmorales.  
—¡Oh, tranquilícese usted!

Bufonería —recuérdese «mi bufón»—, caricatura de

verdad o verdad en la caricatura, y una tendencia a la reflexión filosófica que no dejarán de reprocharle, pasado el tiempo, quienes no vean o no quieran ver la conexión poesía-filosofía ni, en este ejemplo concreto, la necesidad de una reflexión que —en los nombres de Unamuno y Bergson— le distancia del tedio y de la espesa vulgaridad del ambiente.

*Nuevas Canciones* (1924) se inicia con un poema de muy diferente estructura, léxico y cronotopos, *Oli-vo del Camino*, dividido en siete partes o secciones. El asunto está tomado de la mitología y Demeter, diosa de la fecundidad, es su protagonista. Olivo emblemático, símbolo de la tierra andaluza desde la cual se escribe el poema, análogo en representación espacial a la encina castellana. El árbol da «sombra a un hombre pensativo» y esta sombra inspira —pues de inspiración se trata— la evocación de «la diosa de ojos glaucos, Atenea».

En la sección tercera el discurso pasa al mito de Demeter, abreviando detalles de la narración irrelevantes al entendimiento del episodio, concentrado en la relación de la diosa con Metanira (cuyo nombre se omite) y Demofon. Resumiré brevemente el mito según se expone en el Himno Homérico (segundo en edición, Thelma Sargent, Norton). El rapto de Koré, hija de Demeter, por Hades, señor de las sombras, sume a la madre en el dolor y la cólera, y a la tierra, por su decreto, en estéril.

Ordenará Zeus el retorno de Koré a la tierra, pero antes de su regreso, Hades le hace comer el fruto de la granada, alimento de los muertos, adscribiéndola así a su reino. Finalmente, la muchacha, convertida en Persefona y esposa de su raptor, pasará seis meses en el reino oscuro y seis en el de la luz (Juan Benet noveló la historia en *Un viaje de invierno*). En su hora de luto Demeter es recibida en el palacio de Ke-

leos, y allí, en la noche, templea en el fuego al hijo tardío de los reyes, para hacerle inmortal. Metanira, madre del niño, la sorprende y se aterra. La diosa se da a conocer y parte, abandonando a Demofon en la mortalidad. Esto es lo sustancial del himno recogido en el poema machadiano, que si en lo «argumental» no se aparta del mito, lo traslada a otro sistema simbólico.

El olivo del título, emblema de la tierra andaluza, es también árbol de los campos griegos donde Demeter envuelve su dolor en velos de luto; ramas de olivo portan las suplicantes en el cortejo que rinde homenaje a la diosa en el templo de Eleusis.

Después de la primera lectura, y sabiendo de qué se trata, superada la recepción informativa, el lector aborda el texto como lo que Northrop Frye llama «un conjunto simultáneo», o sea, una construcción presente en la memoria en sus pormenores y en su totalidad, de tal modo que el descifrado de los particulares conduzca a la atribución global de sentido.

Un hombre «pensativo» medita a la sombra del olivo solitario y desde allí ve —«quiero ver»— el campo andaluz. Que recuerde el alto llano numantino no sorprenderá a quien conozca su pasado, mas quizá sí le choque —ligeramente, un roce al pasar— el nombre de Atenea. Es un indicador, un signo apuntando en dirección desconocida. A continuación leemos: «Busque tu rama verde el suplicante», y por el nombre de la diosa podemos atribuirle un significado preciso, confirmado por la introducción de un segundo nombre, Demeter, en actitud poco habitual, «jadeante». La voz lírica no se dirige a ella, sino al olivo —«tu sombra», «tu ramaje», «tus hermanos», «tus verdes ramas»—, destinatario del discurso, a diferencia de la diosa, protagonista del incidente.

No hay duda respecto al propósito: el Yo «quiere» recordar un momento contado por Homero. Y la som-

bra propicia del árbol le servirá de refugio, como a la diosa: árbol y sombra les asocian y bajo las ramas protectoras comienza a recrear la historia de aquel momento.

Si esta poesía —ya lo dijimos— es «canto y cuento», en las secciones centrales el cuento predomina, a expensas del canto, no relegado pero sí restringido al movimiento del endecasílabo y a súbitos relámpagos caracterizantes: «sólo divina en el mirar sereno», de tan ajustada armonía. Revive el mito, concretado a lo esencial y humanizado por el temor y el horror de la madre que presencia los ritos del fuego practicados por Demeter.

¿No sirve el mito, en este episodio, función de parábola? Me inclino a responder afirmativamente (don Antonio amaba las parábolas) aventurando la posibilidad de una lectura basada en esta hipótesis. La interposición de lo humano, incluso su versión más pura —el amor maternal— impide completar la prueba del fuego que haría inmortal al niño. «Tal es, raza mortal, tu cobardía», dice la generosa productora de inmortalidad.

Quien no entiende el significado de la acción divina, manténgase al margen y en silencio. Misterios son las ceremonias de Eleusis y ceremonia-misterio la practicada por Demeter en el hijo de Keleos. Si el lector no ha perdido el hilo de la continuidad, en este punto encuentra la inserción de lo mítico en lo personal. La inmortalidad sólo la diosa (los dioses, Dios), puede concederla, accediendo a la esperanza y al ruego de quien la desea para sí y para Leonor.

Por el deseo de no morir (o de no morir del todo) comunican poeta y mito; también por la presencia y la invocación del árbol emblemático. Y cuando el lector repasa la estructura —enmarcada— constata que no es el cuadro sino el marco —espacio textual reservado al árbol— lo determinante de la invención: en él está el comienzo y en él se cierra el poema.

Entre las «Canciones de tierras altas», escritas en los años segovianos de Machado, no encuentro ninguna tan misteriosa y rica como «Iris de la noche», dedicada —y no sin buenas razones— al gran don Ramiro «de las barbas de chivo», en quien tantos aprendieron los prestigios de lo maravilloso.

Vuelve el poeta al romance octosílabo, seguramente la forma más ajustada a su voz. Tipográficamente lo presenta separando con asteriscos las dos primeras estrofillas y dejando tres pequeños huecos entre las líneas siguientes. El valor de estas pausas no puede pasar inadvertido; el texto las hace notar y la lectura respetará el silencio impuesto por ellas, que tal vez dejará oír lo que el emisor prefirió callar. Leer en el silencio es parte del mandato que el texto impone al receptor.

Confluencia admirable de lo popular y lo artístico, con «Iris de la noche» llega a su más alto nivel la expresión de realidades hondas que la intuición capta en su fugacidad y la palabra retiene. Tiempo-vida simbolizado en el tren que transporta al ser a su destino: tiempo-noche, espacio geográfico —Guadarrama—, y estación final —Madrid—, en dos versos prodigio de concentración:

Hacia Madrid una noche  
va el tren por el Guadarrama

Se diría que no falta nada para precisar el cómo y el dónde del acto de lenguaje a cuya emisión asiste el lector. Los datos, tan concretos y tan seguramente establecidos en el verso, no son engañosos, antes ajustados técnicamente al proceso de la invención. Lo que vaya a ocurrir no acontecerá en un ámbito de abstracciones sino en un recinto concreto —el tren— que atraviesa un espacio que el lector identifica sin difi-



cultad. Siendo de noche, y en tal lugar, la escasez de luz puede darse por supuesta. La luz está fuera, en el espacio exterior:

En el cielo, el arco-iris  
que hacen la luna y el agua.  
¡Oh, luna de abril serena,  
que empuja las nubes blancas!

Cielo, luna, agua, nubes y entre ellas el arco-iris estela del chal portado por Iris, la mensajera de los dioses (Demeter se arroja en un chal negro). Dos versos enumerativos y una imagen mansa que el adjetivo «serena», predicado a la luna, incluye la palabra calificadora del ámbito exterior (como en el poema esproncediano). Serenidad requerida por razones de contraste estructural con la inquietud latente en el ámbito interior. En esta primera estrofa va el tren corriendo por la noche y no sólo en la noche, atravesando la naturaleza que si es de suyo impasible, por exhortación órfica pueda animarse y hasta hablar («Árboles húbree», de Juan Ramón Jiménez).

En seguida, los ocupantes del departamento. La estrofa segunda, comenzando en *media res*, y dando por supuesto que el lector reconocerá en el acto la figura, evitando descripciones innecesarias señala a un primer viajero (viajera): *la* madre, y no *una* madre cualquiera sino precisamente ésta, la propuesta para el reconocimiento inmediato, porque siendo ejemplar único no cabe equivocarse en la identificación; la madre con el niño en el regazo es imagen de la maternidad y —no tardará en comprobarse— por su pobreza, víctima:

La madre, ceño sombrío  
entre un ayer y un mañana,  
ve unas ascuas mortecinas  
y una hornilla con arañas.

«Ceño sombrío», signo machadiano del futuro amargo: lo encontramos en Alvargonzález y en el joven parricida («Un criminal»). Ni en el rostro ni en el pensar de la mujer, marcada por la desesperanza (versos 1 y 2) y la pobreza (versos 3 y 4) hay luz —tampoco se advierte en punto alguno del cotidiano recinto. Cotidianeidad pronto trastornada por el discurso. Tras los indicadores de la pobreza, los del misterio:

Hay un trágico viajero,  
que debe ver cosas raras,  
y habla solo, y cuando mira,  
nos borra con la mirada.

La figura es, más que extraña, misteriosa; el espacio poético es alterado por su presencia y esta alteración confirma una vez más la relación personaje-espacio como equivalente a la de productor-producto. Se contagia el ámbito de una singularidad superior a la promovida por la madre que, después de todo, representa una malformación social que nos ofende, pero sin misterio. De problema hemos pasado a misterio, sin solución acaso, según es propio de su carácter.

¿Quién nos borra con la mirada en la tradición filosófico-literaria en que la poesía machadiana se inscribe? Vivir, pensó y declaró Unamuno, es ser soñado por Dios; vivimos en su sueño y, conforme a la expresión de Píndaro, el hombre es sombra del sueño divino. Sin alejarme del tema y del poema, y siguiendo con don Miguel, añadiré que, en esta doctrina, la mirada del Creador infunde vida, y su ausencia, muerte; si la mirada se aparta, el ser deja de ser. Más diré en seguida.

El misterioso viajero lejos de dar vida con la mirada, si no da muerte —y eso significa aquí el verbo borrar—, por lo menos elimina de su presencia y de su

pensamiento a los demás. La emisión, objetiva hasta esa línea, se personaliza e incluye al emisor, y no en singular, sino pluralizado «nos borra» para dar cabida a las figuras y al lector que les acompaña en el viaje.

Quien habla, desde el tren habla: es testigo ficcionalizado y parte de la invención y del viaje:

Yo pienso en campos de nieve  
y en pinos de otras montañas.

Yo testimonial en estrofa propia, de identidad nada enigmática: campos familiares y pinos de la mancha forestal soriana, señalización transparente que subraya el «nos» según la modalidad recién indicada: Yo es parte de «nos» y el plural incluye a presentes y ausentes, estos representados por el lector. Será el Yo quien cierre el poema con una invocación que, siendo tan suya, vuelve a la doctrina, a la idea o al imaginar poético de Unamuno.

Y tú, Señor, por quien todos  
vemos y que ves las almas,  
dinos si todos, un día,  
hemos de verte la cara.

Estrofa perfecta, si la perfección existe; estrofa en que coinciden cuestionamiento y cuestionado, la pregunta ontológica en subterráneo cuestionamiento. La inmortalidad posible, el tiempo —«un día»—, el juego entre el ver y el mirar —saltando de estos versos a los del trágico viajero— y al reiterado «todos» postulador de «nada», palabra eludida pero presente como en filigrana bajo lo escrito.

El Yo pregunta al Tú, por sí y en representación de todos; clara es la pluralidad: «vemos», «dinos», «hemos de»... Mi suerte no es única, mi condición no es aislada: destino y teología nos ligan a los demás, y

la decisión del Tú a quien se dirige el Yo será —salvadora o no—la misma para «todos».

Vuelvo al mirar y al ver —y a Unamuno. Hace años recordé que los versos de Machado no ya se relacionan, proceden directamente de una prosa de su maestro. En el artículo «Recuerdo de la Granja de Moreuela», recopilado en *Andaluzas y visiones españolas*, se dice: «Dentro de esto va nuestro Dios empujándonos y al morir, volviéndonos al pasado, hemos de verle la cara que nos alumbra desde más allá de nuestro nacimiento.»

«Hemos de verle la cara», afirmación en don Miguel, se mantiene en don Antonio, interrogativamente: dínos si «hemos de verte la cara» (Y Juan Ramón, en el recuerdo a Antonio Machado (*Sur*, número 79, abril de 1941), lamentando su muerte y las de Unamuno y Lorca, en «la mala guerra de España», recogía idea y palabra al indicar que los tres se habían ido «a mirarle la cara a Dios»).

Religiosidad profunda, Dios necesario ética y estéticamente, conciencia del bien, del mal y de la perfección. Ahí está en tres voces corroborantes de tal exigencia. Si «vemos» es porque Él concede esa facultad y en cierto modo nos equipara a sí mismo, según el verso indica: «vemos» y «ves» en la misma línea. Su ver es penetrante, alcanza a las almas, y el poeta por intención y dedicación puede presentar en imágenes las de la madre, el viajero y hasta el inocente que sueña.

Cerca del final, incluye *Nuevas Canciones* cuatro sonetos, «Los sueños dialogados», acercamiento al ayer, y retorno de lo lejano a lo actual. A los siete años de su muerte, vuelve a Leonor —«la figura»— a reclamarle para su paisaje y la palabra a evocar el prado y la llanura y la encina, pidiendo a la esposa que los contemple con él: «¿Ves?», «Mira» (ver y mirar, que no es lo mismo y el profesor Rodrigo Molina lo ex-

plicó bien en enjundioso ensayo). Oscilan las palabras en lexificación muy expresiva de las diferencias resueltas en la unicidad del texto, enunciaciones categóricas y hermosas («¡Oh, soledad, mi sola compañía», por ejemplo) y acaso más reveladoras cuando, al final del cuarto soneto, se aleja el poeta del tema ontológico, atraído por otro enigma y otras sombras del estímulo amoroso ¿De quién es el rostro y el ser de la imagen sin nombre ofrecida por el espejo de la invención? El amor-invencción vive y es, pero, ¿cómo es?

Descúbreme tu rostro, que yo vea  
fijos en mí tus ojos de diamante.

No se aleja Antonio de Leonor, ni del recuerdo; tal vez la madurez —hemos llegado a 1920 y el poeta ha vivido cuarenta y cinco años— y la soledad le piden orientarse en otras direcciones; tal vez siente la urgencia de realizarse en distintas formas del ser: los complementarios toman forma en su mente y piden paso en la escritura. Quiere también revivir el amor o imaginar que lo vive. Los nombres están ahí, cercanos, y pronto entrarán en acción: Jorge Meneses, Abel Martín, Juan de Mairena, y —de diversa procedencia y en otro nivel— Guiomar. Funciones que, conjugadas, impulsarán en la creación machadiana un refloreceder de lo mejor suyo.

Ruego se me disculpe por introducir un recuerdo personal. En 1933, después de pasar en Soria el primer mes de mi vida profesional, marché con dos amigos entrañables a Galicia y Portugal. Cada uno llevaba a mano su libro o libros favoritos; el mío era la tercera edición de *Poesías Completas*, recientemente publicado por la editorial Espasa Calpe. Casi cien páginas de prosa y verso figuraban por primera vez en esta recopilación y en ellas los complementarios y la figura de un nuevo amor, Guiomar, ocasión del ro-

mance capital de Machado. Invención o no, el amor había devuelto a Machado al mundo del símbolo y al ejercicio de la palabra poética depurada propia de este último periodo de su actividad. Quedan más allá los poemas de la guerra civil, tiempo doloroso que la muerte clausuró.

## CAPÍTULO IV

### Ámbitos de luz y sombra. Guiomar. Los complementarios





Propuse alguna vez estudiar los comienzos, medios y finales de los escritores para ver si la creación literaria seguía un proceso ascendente o se advertían caídas, parálisis o accidentes de tipo retardatario; quería saber también si el concepto «decadencia» tenía algún sentido. Esta investigación habría de realizarse con todo género de cautelas, poniendo en ella un grano de sal, según antes se decía, o con la lengua en la mejilla, conforme gustan decir los norteamericanos. No se concedería excesivo valor a los resultados, aunque alguno tenga y sirva para orientarse en los revocos del supertexto. Unamuno nunca cedió en tensión creadora: *San Manuel Bueno, mártir* (1933), no cede a *Paz en la guerra* (1897), más bien la supera; Juan Ramón Jiménez —ya lo observó Enrique Díez Canedo— alcanzó tres plenitudes, la juvenil de *Arias Tristes* (1903) y *Jardines lejanos* (1904), la madura de *Diario de un poeta recién casado* (1916) y la del destierro, *Animal de fondo* (1942) y el poema «Espacio»; Manuel Machado maduró pronto, y lo consiguió en *Alma* (1900), *El mal poema* (1909) y *Apo-*

lo (1918) no se repite en las obras últimas, *Phoenix* (1935) y *Horas de oro* (1938).

¿Qué decir de Antonio Machado? La aparición de los heterónomos supone un enriquecimiento, la penetración en mundos intuitivos, pero no poseídos, no colonizados hasta entonces. Y el amor de Guiomar, siquiera como pre-texto, como suceso antecedente a la escritura no es dudoso que ocasionó en el hombre reacciones de las que algún reflejo, por mínimo que sea, llegaría a la escritura.

Quienes se complementan, siendo diferentes, han de coincidir en algunos aspectos, no sólo por origen, autoría y hermandad, sino por educación y afinidades. Veamos un par de ejemplos de la biografía de Machado trasvasada a la de Mairena: «Otro acontecimiento —dice el complementario— también importante de mi vida es anterior a mi nacimiento y fue que unos delfines, equivocando su camino y a favor de marea, se habían adentrado por el Guadalquivir llegando hasta Sevilla.» Acudió mucha gente y entre ella los padres de Mairena: «Fue una tarde —añade— que yo he creído o he soñado recordar alguna vez» (capítulo 46). En *Vida de Antonio Machado y Manuel*, de Miguel Pérez Ferrero, consta la misma anécdota copiada de Mairena, y aplicada a los padres del poeta. Este y su heterónimo comparten igualmente la anécdota de la caña dulce con que se paseaban de niños por las calles de Sevilla creyendo que la suya era más grande que la portada por otros chiquillos.

Más allá de lo anecdótico, Mairena y Machado coinciden en ser anti-dogmáticos, escépticos, y conscientes de la amenaza que para quien ejerce de maestro supone la pedantería. Los tres practican la actividad poética como acto de salvación en la palabra, revelándose en la construcción poética que sobre ser lugar del canto es recinto de la realidad impenetrable que llaman alma.

La invención de los heterónimos la explica Juan de Mairena en los siguientes términos: «Supongamos que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercurio pero siempre sería Shakespeare el autor de esos poemas y el autor de los autores de esos poemas» (cap. 22, J. M.).

Observación ingeniosa y en su conclusión indiscutible, por lo obvia, no es muy convincente en lo referente a nuestro caso; sí lo son, en cambio, las líneas siguientes: «Pero además, ¿pensáis —añadía Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevara más que uno.» Esto explica y convence; esto encaja con cuanto sabemos de la creación poética, según se ajusta a la múltiple realidad del ser. Ni sobran, ni son imprescindibles los descubrimientos de la psicología profunda; basta asomarse a los poemas de Quevedo o de Góngora (o de Lautréamont) para advertir la diversidad de voces que se deja oír en el poeta.

Todavía quiero citar otro pasaje de Mairena, a mi juicio muy pertinente: «Extraño y maravilloso mundo el de la ficción cervantina (...) con sus dos conciencias integradas, y no obstante complementarias, que caminan y que dialogan.» Estos verbos, tan del léxico de Machado, proyectan mejor luz sobre Martín y Mairena, integrados cada uno en sí y complementarios del inventor a cuyo lado caminan y con quien dialogan durante muchos años.

Machado, como Fernando Pessoa, convoca a los heterónimos para dar nombre a la diversidad que sentía en sí. Pessoa creó en Alberto Caeiro a su maestro y al de los demás heterónimos; en Ricardo Reis, el cla-

sicista que, según la profesora Catherine M. Jaffe representa la reacción contra el modernismo; Álvaro de Campos —piensa Jaffe— es sustancialmente variado y mutante. En el sistema machadiano Abel Martín recuerda por su magisterio a Caeiro, Mairena es compleja construcción de humor y reflexión filosófica y Meneses un socarrón que con la máquina de trovar fabrica pseudo-poesía tan buena o tan mala como los productos mecánicos que los currinches hacían pasar por lírica. (Dejo a un lado los complementarios de menor entidad.).

Después de los años de aburrimiento y desánimo vividos en Baeza, el retorno (1919) a la meseta —madre, hermanos, amigos...— devolvió a don Antonio la esperanza, una cierta esperanza de sentirse capaz de amar; pensó que el manantial no estaba seco, que el agua seguía fluyendo vivificante. En cuadernos de escolar, había ido acumulando notas, registrando apuntes, poemas en borrador, impresiones varias...; de este modo siguió activo en la escritura. La esperanza impulsó el deseo de amar y de los apuntes nacieron «los otros», Abel Martín, Juan de Mairena y los menores que en esos cuadernos encontraron patria y hospedaje.

Los heterónimos anteceden al encuentro de Machado con Pilar de Valderrama, mas no parece dudoso que Martín y Mairena comparten con Guiomar una misma estancia vital (machadiana). El poeta y la que habría de ser su musa se conocieron a finales de junio de 1928, en Segovia, en el hotel donde ocasionalmente vivía la señora: «No puedo expresar la emoción que tuve —dice—al encontrarme con él y estrechar su mano. Era el poeta tan admirado el que estaba ante mí; con su desaliño, sí, pero con un rostro bondadosísimo, una frente ancha y luminosa, una cabeza, en fin, admirable sobre un cuerpo alto, desgarrado y poco atractivo.» (*Sí, soy Guiomar*, pág. 43).

Entrevistas, paseos por la Moncloa, cartas... «una

amistad singular», «un café recoleto de barrio, modesto y apartado», una temporada de Pilar en Hendaya con visita de Antonio y dos paseos juntos, la separación temporal convertida en definitiva... Y los poemas, las canciones a Guiomar que luego leeremos, y las cartas, que hoy no podré comentar con el detalle que requieren. Si la relación fue «singular», no parece menos extraño este amor furtivo del hombre por quien antepuso al suyo las conveniencias sociales.

Juzgando por las cartas, el poeta enamorado, o que creía estarlo, transfiguró a la mujer en «diosa», en algo oscuramente deseado, sentido y necesitado en esos años crepusculares de retorno y de rejuvenecimiento que vivió en los años 20 y comienzo de los 30. (No olvidemos su colaboración con Manuel, como autor dramático.) La correspondencia aporta noticias sobre la vida, las relaciones y el pensamiento de Machado, y da testimonio de la influencia que en punto a política llegó Guiomar a tener sobre él.

Citaré un ejemplo: «Razón tienes, diosa mía —le escribe desde Madrid— cuando me dices que la República —¡tan deseada!, yo confieso haberla deseado sinceramente— me ha defraudado un poco. La cuestión de Cataluña, sobre todo, es muy desagradable. En esto no me doy por sorprendido, porque el mismo día que supe el golpe de mano de los catalanes [la proclamación por Francisco Maciá de una república independiente], lo dije.» Y a continuación declaraba su conformidad con Unamuno respecto al Estatuto: «en lo referente a Hacienda, un verdadero atraco, y en lo tocante a enseñanza, algo verdaderamente intolerable.» (*Sí, soy G.*, 349).

Necesitaba el poeta crear un mundo nuevo para el nuevo amor, su sueño tardío, como necesitaba atribuir territorios propios a sus heterónimos. A todos ellos prestaremos atención, atendiendo primero a los poemas de Martín y luego a los dedicados a Guiomar. Lo

que Mairena dijo o hubiera dicho, según su inventor, lo veremos al final. Disponemos de una reproducción fiel de un voluminoso cuaderno de *Apuntes* (así lo llamó el autor) en edición facsímil (Taurus, 1971) con transcripción y notas de Domingo Ynduráin, en el cual figura la relación de complementarios que convendría examinar y comentar, pero la tarea habrá de quedar para otro día.

En la cuarta edición de *Poesías Completas* (1936), última publicada en vida del autor, la parte final, «De un cancionero apócrifo» ocupa casi cien páginas (333-425); dos de sus secciones, séptima y octava, incluyen las «Canciones a Guiomar» —Abel Martín, cuyo es el cancionero apócrifo, nació en Sevilla, 1840, y murió en Madrid, 1898. Sus textos poéticos aparecen intercalados en el extenso comentario de Machado, iluminador del decir complementario y del propio. Cito unas líneas pertinentes a la relación Guiomar-Antonio: «el amor comienza a realizarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda». Machado y Martín probablemente conocían los textos stendhalianos sobre el tema, y el soneto «Primavera» recreación de forma y tono muy dentro de la línea garcilasiana, nos devuelve a un espacio conocido y reconocido por sus objetos —prado verde, chopos de ribera, blanca margarita, e incluso la «invisible compañera», pero en construcción menos fluida que anteriormente, parnasiana más que simbolista, escultórica más que musical. La estructura altera la perspectiva, y la amada, la «invisible compañera» es postulación antes de ser aparición.

No he sugerido en vano la conexión garcilasiana. Sigo leyendo y un segundo soneto de don Abel la confirma; se titula «Rosa de fuego», y es exaltada expresión de erotismo triunfante:

Tejidos sois de primavera, amantes,  
de tierra y agua y viento y sol tejidos.

La sierra en vuestros pechos jadeantes,  
en los ojos los campos florecidos,  
pasead vuestra mutua primavera,  
y aún bebed sin temor la dulce leche  
que os brinda hoy la lúbrica pantera,  
antes que, torva, en el camino aceche.  
Caminad, cuando el eje del planeta  
se vence hacia el solsticio de verano,  
verde el almendro y mustia la violeta,  
cerca la sed y el hontanar cercano,  
hacia la tarde del amor, completa,  
con la rosa de fuego en vuestra mano.

Como en la paradoja amorosa, el tema ha sido frecuentado desde Horacio hasta hoy por poetas de varia estirpe, y la recomendación imperativa de coger las rosas antes de que se mustien conserva total vigencia. La intertextualidad de «Rosa de fuego» pide que, a su lado, pongamos el soneto XXIII de Garcilaso (edición de Navarro Tomás, Clásicos castellanos):

En tanto que de rosa y azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
enciende el corazón y lo refrena;  
y en tanto que el cabello, que en la vena  
del oro se escogió, con vuelo presto,  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena;  
coged en vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.  
Marchitará la rosa el tiempo helado,  
todo lo mudará la edad ligera,  
por no hacer mudanza en su costumbre.

La interrelación es palmaria, y no sólo temática; la estructura añade el ritmo al tono y al léxico, de tan evidente semajanza. Respecto a indicios verbales, ci-

taré otro ejemplo cronológicamente más cercano a Machado. Es de Víctor Hugo, y dice así:

O jeunes gens! Elus! Fleurs du monde vivant,  
Maitres du mois d'avril et du soleil levant,  
N'écoutez pas ces gens qui disent: soyez sages!  
La sagesse est de fuir tous ces mornes visages!  
Soyez jeunes, gais, vifs, amoureux, soyez fous!  
O doux amis, vivez, aimez!...  
(Poètes d'aujourd'hui, 98)

Siempre el modo verbal imperativo: «coged» en Garcilaso; «pasead», «bebed» en Machado; «vivid», «amad», (*vivez, aimez*) en Víctor Hugo. La voz lírica ni se oculta ni rehúye participar en las fiestas de amores de que gozarán los jóvenes; es la inductora responsable de ellas. Los primores del soneto machadiano son tantos que son todo: es un primor desde lo directo y seguro de la afirmación inicial, lo es por el uso del polisíndeton enriquecedor de la textura verbal y en la sustancia de los invisibles actantes. Están y no están las figuras en un espacio que siendo incitación es creación: montes y flores se incorporan al texto señalando el territorio donde se ha de pasear, beber, amar, verbos que recomiendan, como en Hugo, alejarse de la inercia.

Cuando en otro soneto, «Guerra de amor», la amada no es presencia sino ausencia, el hecho, lejos de implicar disminución de operatividad en quien la evoca, pesa en el recuerdo con más fuerza; su consistencia es tan sólida, aunque de otro orden, como la de los encuentros cotidianos. Así luce el espacio erótico —espacio de luz— con los tintes y relieves de la imaginación. Tal vez Martín, filósofo de profesión, tacha la línea divisoria entre metáfora y poesía:

Si un grano del pensar arder pudiera,  
no en el amante, en el amor, sería



la más honda verdad lo que se viera.

Y, ¿cómo separar amante y amor? Yeats dijo la inseparabilidad del danzarín y la danza. El deslizamiento a los ámbitos del conocimiento filosófico se corta por el retorno a la imagen que impone lecturas ya sugeridas por poemas anteriores. Si verdad y amor se enfrentan y si el encanto del «espejo de amor» se quiebra por el reflejo de la verdad, es dudoso que el comentario de Machado sobre ese espejo sea tan firme como él pensaba.

Luces y sombras, unas veces en forma alternativa y otras conjuntamente, impregnan el texto. La defensa de la sexualidad es rasgo notable de la doctrina martiniana: implica una defensa contra su propia creencia en que «la imaginación pone mucho más en el coito humano que el mero contacto de los cuerpos», con el riesgo de «sustituir el contacto y la imagen percibida, por la imagen representada, o lo que es más peligroso y frecuente en cerebros superiores, por la imagen creada» (350). Así se defiende el heterónimo de un estilo de pensar coincidente con el que su otro (el uno) acabará declarando en canciones ulteriores.

No siempre se encuentra Martín en el reino de las luces, si luces son, de la reflexividad que se agota en sí misma. Hombre al fin, se pierde buscando el brillo esquivo del amor, huidizo y fugitivo por condición. Y el espacio es transitable, pero hacia ninguna parte; está confinado en la conciencia, es la conciencia agente en busca inútil de algo, ¿de qué?, ¿de un nombre, de una figura, de un alma?

Por un laberinto, de calle en calleja,  
buscando, he corrido, tu casa y tu reja.  
Y en un laberinto me encuentro perdido  
en esta mañana de mayo florido.  
Dime dónde estás,  
Vueltas y revueltas. Ya no puedo más.

Si el espacio es laberíntico, lógico resulta que a los verbos de la visión, ver y mirar, les sucedan los de la pesquisa, buscar y correr, encontrarse y perderse. Son y no son los ámbitos (oscuros, penumbrosos) del sueño y son esencialmente los de la busca, solicitados por la voz lírica, trasladada de la metafísica al amor. No tardará Martín en presentar al lector, mitad irónico, mitad reflexivo, un concepto cuya propuesta más trasluce al filósofo que al lírico: la consideración de Dios como «Gran Cero», autor de la Nada. «Hágase la sombra», dijo el creador, y la sombra se hizo para iluminar el vacío de pensar. Glosando el poema, Machado subraya la significación de la Nada como «milagro del ser, obrado por éste para pensarse en su totalidad», acaso mejor como en el verso: «milagro del ser», impulsor de «un canto de frontera / a la muerte, al silencio y al olvido».

De distinta veta extrae Martín sus «Últimas lamentaciones». Tono y acento alteran el texto, alejándolo del léxico filosófico, y la imagen, las imágenes resultantes tienen visibilidad y gracia poética. El verbo rector será, como en las *Soledades* de Antonio, soñar, y también como allí el sueño —ensueño— será espacio donde se muevan las figuras, sombras las dos, aunque una prefiere no reconocer la identidad de sustancia que le vincula en el tiempo con su acompañante.

Tiempo y dualidad fundidos en una corriente que del presente remonta al pasado: «hoy» en la primera estrofa, ayer en la segunda; la una lugar y momento de la enunciación, la otra ocasión del encuentro entre el sujeto maduro que sube las escaleras (de la vida) y el joven a quien recuerda en el sueño, ágil y joven:

Hoy, con la primavera,  
soñé que un fino cuerpo me seguía  
cual dócil sombra. Era  
mi cuerpo juvenil, el que subía  
de tres en tres peldaños la escalera.

¿Sobra la redundancia aclaratoria de la segunda oración? La dualidad es desdoblamiento de mismidad y no de otredad. No son el Yo y el Otro los coincidentes en la subida, sino dos momentos del ser, el actual y el que este lleva dentro, «sombra» tan imposible de alejar como lo sería separarse del propio corazón; el que «hoy» late fatigoso, «ayer» triunfaba corriendo hacia arriba; un mismo corazón para los dos. Y tras el enunciado, el diálogo interior, el monodialogo y la antítesis entre dos tipos de luminosidad, correspondientes a distintos tiempos y a distintas figuras. Tras la cercanía manifiesta en la imagen: «—Hola, galgo de ayer—», la distancia del paréntesis luminoso:

...(Su luz de acuario  
trocaba el hondo espejo  
por agria luz sobre un rincón de osario.)

De la claridad a la oscuridad de la muerte, de la transparencia a la acritud, con dos sustantivos que refuerzan la identidad (identidad de los contrarios) por la consonancia: acuario, osario. Contraste e identidad mantenidos en el dialoguillo:

—¿Tú conmigo, rapaz?  
—Contigo, viejo.

Juntos en el texto el mozo y el maduro, se traslada el discurso a la evocación, a espacios poéticos que el lector reconoce en el acto (los ha transitado ayer no más, en el «ayer» de la evocación). Diríase que Machado, pues de él se trata, encontró en el poema al hablante de *Soledades* y con él su pasado, adolescencia, infancia, paraísos perdidos.

Soñó la galería  
al huerto de ciprés y limonero;

tibias palomas en la piedra fría,  
en el cielo de añil rojo pandero,  
y en la mágica angustia de la infancia  
la vigilia del ángel más austero.

El lector recuerda las palabras, clave de la identificación; si alguna —«ángel»— es nueva en el texto, puede atribuirle a Martín, y esa atribución la confirmarán otros versos y otros incidentes. Luego lo veremos. Constatemos ahora la apropiación por la voz madura del léxico juvenil. Y las palabras del recuerdo: huerto, árboles, cielo azul, sol de la infancia...

Apropiaciones y rememoraciones se dirigen, y acaso en contexto era inevitable, hacia una afirmación enérgica del sentimiento del tiempo. El tiempo protagonista fluye en transcurso preñado de posibilidades —esperanzas, temores— y desplaza al joven galgo de su lugar. Quien acompaña al sujeto es el Tiempo, un tiempo con mayúscula, personificado por recursos que de tan naturales hacen olvidar su procedencia retórica. Antropomórfico antes, ahora, más sutilmente, compañero inseparable del ser. La mismidad se acentúa levemente en la diferencia: Yo incorpora al Tú que le altera; permanece ahí fuera, como otro y nos constituye aquí dentro; a él volvemos, pues en verdad nunca nos deja:

La ausencia y la distancia  
volví a soñar con túnicas de aurora.

Cumple la imagen su función desfamiliarizadora en estos dos versos que sintetizan un suceso común con matices diferenciados. Lo que no está —pero *es* en algún rincón del ser— y la lejanía reaparecen en el recuerdo-sueño, en el mañana que fue posibilidad y ahora es historia, como el enigma que entonces fue.

Llega el discurso a la cumbre, ascenso y descenso a

la vez, puertas del adiós en que Martín se aleja definitivamente: «Muerte de Abel Martín.» Primera pregunta: ¿quién escribe el poema?, ¿quién describe la escena, desde el moribundo y presenciándola, espectador y narrador del suceso? No parece necesario indagar si es Mairena o es Machado el transcriptor; la fidelidad del enunciante a lo enunciado es tan cabal que se produce una fusión, un trastrueque imposible (imposible, lógicamente) y una institucionalización del objeto en sujeto, de lo cantado en canto y expresión.

«Muerte de Abel Martín» es, en varios sentidos, un final: el poeta-filósofo ingresa en el recuerdo, su ser queda consignado en la memoria. El poema, además, tiene algo de recapitulación: imágenes, adjetivación, figuraciones simbólicas, enigmas... y de examen de conciencia poético en un canto de partida tan cercano al creador como a la criatura. Con Martín muere un siglo, y el poema de su tránsito es fronterizo entre su tiempo y el siguiente, inventario del cercano ayer que el poeta-filósofo representa.

Si el propósito de Machado fue el ya apuntado de crear para el post-romanticismo una figura que a su juicio faltaba, probablemente lo consiguió. Y tal vez la obra de Martín sirva como punto de enlace entre Bécquer y lo que vino luego. En la formación y lecturas de su inventor predominó el pensamiento decimonónico hasta muy tarde, hasta que el conocimiento (no completo) de Heidegger le acercó al siglo XX.

La intuición inicial de «Muerte» es la creencia en la dualidad de dos en uno, del niño y el maduro, presente aquel en el texto por la algazara de los que «cantan, gritan, se pelean», pájaros en torno al compañero. Se ahonda la meditación del filósofo y su dicción rige el discurso. Cinco secciones, la primera subdividida en tres estrofas, constituyen la estructura del poema, escrito desde esa voz que rige —y ve— desde fuera, y que, con método semejante al estilo indirecto li-

bre, insertas las reflexiones del moribundo en sus propios términos. De las tres estrofas de la sección primera, una describe la situación, otra las reflexiones del moribundo y la tercera continúa con ellas, atribuyéndolas directa y no indirectamente como la anterior—a Martín.

Esta estructura alternativa, voz descriptiva y voz reportada, se mantiene en las secciones siguientes: la segunda, tercera y —con alguna interpolación—la cuarta, «cuentan»; la quinta es pareja de la tercera estrofa, sección inicial. Que el enunciante comparte en parva medida el sentir enunciado lo acreditan las analogías verbales. El filósofo-poeta contagia al poeta de su preocupación: el ser para la muerte, y el lector competente (en este caso, el que sabe de los intereses intelectuales del Machado post-Baeza) entiende la invención como necesidad autorial.

Tan hermosa meditación sobre la muerte es la culminación de un lenguaje transido por los empeños del alma concentrada en unos pocos temas, el amor, la muerte, Dios y los ámbitos (cronotopos) en que son visibles. La aparición del ángel —mensajero de Dios— ocurre en la sección segunda, versos muy enigmáticos:

El ángel que sabía  
su secreto salió a Martín al paso.  
Martín le dio el dinero que tenía.  
¿Piedad? Tal vez. ¿Miedo al chantaje? Acaso.  
Aquella noche fría  
supo Martín de soledad; pensaba  
que Dios no le veía,  
y en su mundo desierto caminaba.

Quería el poeta realizar su viaje definitivo «ligero de equipaje» y no sorprende el desprendimiento del moribundo; lo sorprendente es lo que se dice de la aparición del ángel: le sale al paso como quien se

apresta al despojo. ¿Por qué? ¿Cuál es su secreto? La claudicación sugiere que la víctima cede a la compasión por el victimario. Según vimos en *Galerías*, el ángel más hermoso es el demonio de los sueños y el oxymoron allí observado parece operar en la coyuntura mortal. El carácter simbólico de la figura está fuera de duda, pero, pudiéramos decir como D. H. Lawrence hablando de *Moby Dick*; ángel símbolo, desde luego, pero ¿de qué?

Aquí y en las estrofas siguientes, Machado «llegó a una concisión y una precisión fatales, como de destino, en la que cada palabra caía en el lugar exacto que la esperaba desde la eternidad y para la eternidad». Así lo dijo Juan Ramón Jiménez, y así es en «Muerte de Abel Martín». Por gusto, y para deleite de ustedes y mío, quiero citar, recitar la estrofa cuarta; seguro de que el auditor —o el lector— la entenderán como lo que es: recapitulación verbal, con todo lo que esto significa de síntesis sentimental-intelectual:

Viví, dormí, soñé y hasta he creado  
—pensó Martín, ya turbia la pupila—  
un hombre que vigila  
el sueño, algo mejor que lo soñado.  
Mas si un igual destino  
aguarda al soñador y al vigilante,  
a quien trazó caminos,  
y a quien siguió caminos, jadeante,  
al fin, sólo es creación, tu pura nada,  
tu sombra de gigante,  
el divino cegar de tu mirada.

Este último verso recuerda la presión del pensamiento unamuniano y se entiende mejor relacionándolo con el temor de Martín a ser abandonado («pensaba / que Dios no le veía / y en su mudo desierto caminaba») y con la pregunta de la estrofa final en que bajo la voz del velador se oye la del moribundo

(«Y ha de borrarte el sol del nuevo día»), trasluciendo la idea de que la mirada de Dios nos sostiene mientras se posa en nosotros, borrándonos cuando se aparta.

La dramatización de estas reflexiones últimas, con el agonizante recapitulando su vida en cuatro verbos, sirve bien a la intensificación del discurso. Si Dios es el creador de la Nada, fútiles serán las esperanzas de inmortalidad —en la obra siquiera— soñadas por sus criaturas. El viajero que en «Iris de la noche» borraba con su mirada, se presenta ahora en el silencio, lejano y enigmático.

Leyendo el verso paradójico, «quien se vive se pierde, Abel decía», oigo otra resonancia de Unamuno 'y hasta dos'. En *Cómo se hace una novela* asistimos al temor del hombre anhelante por leer el libro (de la vida), cuya lectura le matará. La vida es marcha hacia la muerte, y U. Jugo de la Raza había visto debatirse con ella a Rafael, balzaciano protagonista de *La peau de chagrin*, forzado a desear, muy a sabiendas de que cada deseo achica la piel emblemática del destino.

Se cierra «Muerte» con la de Martín; como Goethe, pero no por lo mismo, pide que se iluminen las sombras donde ha de penetrar:

Ciego, pidió la luz que no veía.  
Luego, llevó, sereno,  
el limpio vaso hasta la boca fría,  
de pura sombra —¡oh, pura sombra!—lleno.

Última luz y primeras sombras. Sombras del trago final. Las aguas del Leteo borran la memoria y la ensombrecen para siempre. Leteo significa literalmente olvido. Al perder la memoria, facultad unificante y preservadora, el ser se desintegra y disuelve en la eternidad. Plutarco dice que Dionisos, dios del vino, fue hijo de Zeus y de Leteo; por eso el vino hace olvidar.



Mairena, buen comentarista de su maestro y acaso voz que le acompaña en el trance postrero, verá la muerte como compañera y no enemiga del hombre («quiso la muerte sonreír a Martín / y no sabía»), vida más que pensada, aunque sea «el tema más frecuente de nuestro pensar» (cap. 47); va con nosotros, y acabamos «por no creer en ella». Cuando llegue, bueno será recibirla en discreto recogimiento —estoicamente— como Martín, que alguna vez dijo a su discípulo y biógrafo, que deseaba morir sin llamar la atención: «una muerte bien hecha no debe hacerse aplaudir».

Quiere decirse que la muerte no es representación sino acto de soledad en que se cumple un destino, justamente la experiencia creada en el poema marcando con trazo firme y nada insistente las líneas de esta escena que nadie tomará por despedida teatral.

Y mientras Martín moría y Mairena recordaba y apuntaba, Machado vivía la «singular» relación con Guiomar. Sin llegar a los extremos de censura a que llegaron algunos (Juan Ramón, por ejemplo, en «Romance, río de la lengua española»), cabe sorprenderse ante una relación en que la mujer, acaso enamorada, por razones morales o preocupaciones sociales no respondió a lo que el varón pretendía. Es difícil afirmar con seguridad lo que el poeta deseaba de su «reina» y, para mí, imposible penetrar en los sentimientos de Pilar de Valderrama, más allá de lo que le halagaba la devoción del poeta.

Llamarla «musa» parece autorizado por los hechos. Casi coincidiendo con la aparición de Guiomar, la poesía machadiana recobra su vigor. Llega la señora a la vida de don Antonio en el momento necesario; el amor, sin objeto preciso, le requería otra vez. Cuando la encuentra todo está listo para trazar en torno a ella un círculo de pasión. Quizá —y José María Valverde

llama «Pre-Guioimar» a estas figuras— el sentimiento vacilaba entre varias mujeres como chispas de su posible fuego (A. M., 239). Cesó la indecisión y cristalizó el amor en la musa, pronto transfigurada en reina, diosa y madona —juego de palabras con su nombre real: «Madona del Pilar.»

Lo que de la relación Antonio-Guioimar sabemos procede de tres fuentes: los datos idealizados de las «Canciones»; el testimonio recogido en *Sí, soy Guioimar* (Plaza-Janés, 1981) de Pilar de Valderrama, y las investigaciones de biógrafos como Justina Ruiz de Conde y José Luis Cano. Me atenderé principalmente al sublimado decir del poeta en los poemas, y no por considerar faltas de valor las cartas, sino por creer que en ellas se distancia Machado de la creación artística que en este análisis nos interesa. Los poemas son otra cosa, aun si presentan desniveles considerables.

De las «Canciones a Guioimar», la última estrofa de la segunda y segunda estrofa de la tercera no rehúyen la retórica practicada con buen éxito por Eduardo Marquina, retórica del engolamiento y la sonoridad. Mejor dice la voz en la canción inicial y mejor aún, acorde con lo machadiano excelente, en la siguiente, del ritmo fluido pese a la rima consonante:

No sabía  
si era un limón amarillo  
lo que tu mano tenía,  
o el hilo de un claro día,  
Guioimar, en dorado oville.  
Tu boca me sonreía.  
Yo pregunté: ¿Qué me ofreces?  
¿Tiempo en fruto, que tu mano  
eligió entre madureces  
de tu huerta?

No es un retrato ni una descripción: es una figura y es un ademán: un fruto dorado cuya identificación

no es segura: ¿Simple fruto, acaso ovillo del tiempo no en agraz sino en plenitud: dorado? ¿Es una incitación, una promesa según la sonrisa sugiere? Duda el lector porque oye dudar al actante y en las interrogaciones encuentra anticipadas sus dudas. El fruto ofrecido, si es tiempo implica duración, mas no fijada, quizá ocasional, tal vez reflejo, acaso comienzo —alborada— de lo constante. Turbios espejos los del amor, cuando, devanada la juventud, apenas queda hilo para el ovillo. Busco la canción siguiente y no sé si la continúa y resuelve la duda.

La canción segunda sitúa la imagen en el sueño, ámbito familiar para el frecuentador del texto (del mundo poético) machadiano. Y al lector compete decidir si lo expresado alude a un sueño, a uno y no a la totalidad de la relación entre Yo soñador y Guiomar soñada. Es sueño ocasional o es Guiomar sueño —invención del sujeto. Esto parece más acorde con el sistema general y con lo que en seguida oiremos decir a la misma voz respecto al amor. Expresión perfecta del poema que concentra en cuatro octosílabos figura, acción, tiempo y espacio:

En un jardín te he soñado,  
alto, Guiomar, sobre el río,  
jardín de un tiempo cerrado  
con verjas de hierro frío.

.....  
En ese jardín, Guiomar,  
el mutuo jardín que inventan  
dos corazones al par,  
se funden y complementan  
nuestras horas. Los racimos  
de un sueño —juntos estamos—  
en limpia copa exprimimos,  
y el doble cuento olvidamos.

Ayer, parque viejo; hoy, jardín cerrado; ayer el de

la memoria, hoy el del sueño, clausurado por *un* tiempo helado, «hierro frío» que congeló a los amantes. Ese verbo único de la primera redondilla —soñar— es suficiente y, por si no lo fuera, ahí está para corroborarlo y a la vez desviarlo, el verbo inventar: sueño de uno, invención de dos, y no menos significativo y ajustado al sistema el indicador que lo prolonga, «se complementan», en contexto referente al contraste mismidad-alteridad que determinó la aparición de los heterónimos. Si —tan oblicuamente como se quiera— puede relacionarse con ellos a Guiomar, la complementariedad restringirá su ser al de invención exigida por quien la necesita para complementarse y ser del todo —en su totalidad— quien debe ser. Amor es sueño y «olvido».

En «Otras canciones a Guiomar», escritas —se dice— a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena, está la mujer recordada, «centella blanca en la noche oscura», su «carne rosa y morena» junto al mar. Imaginación y no visión, si creemos a Pilar de Valderrama, que niega la versión de Justina Ruiz de Conde de un supuesto encuentro con don Antonio, beso frustrado, etc. Terminante es la declaración que cierra otra copla:

... Guiomar, Guiomar,  
mírame en ti castigado:  
reo de haberte creado,  
ya no te puedo olvidar.

Creación es la palabra y en la palabra existe la mujer. Ya he dicho, pero no sobraré repetirlo, por la razón que André Gide alegó y Angel Ferrant repitió («todo está dicho, pero como nadie escucha...»): la palabra es creación y el poema invención de una experiencia, no descripción de ella. Canción definitiva, en este sentido, la muy citada y aun así, no lo bastante,

que reúne la idea machadiana del amor —excluido el que sintió por Leonor, excepción temprana a una regla tardía—:

Todo amor es fantasía;  
él inventa el año, el día;  
la hora y su melodía;  
inventa el amante y, más,  
la amada. No prueba nada,  
contra el amor, que la amada  
no haya existido jamás.

No hace falta remachar clavo tan bien clavado. Amor-dinámica de la creación; inventar —en presente de indicativo— referido al tiempo y al encanto —hora y melodía—y circularidad en que la tajante afirmación del primer verso se ratifica, pasando de la generalización —amor— a la precisión —amada. La situación de esta canción en la secuencia dedicada a Guiomar apenas deja resquicio a la duda respecto a quién sea esa amada que no ha existido jamás. Más allá de la anécdota biográfica, el poemilla resume una experiencia poética útil para alertar al autor y a sus lectores sobre la función atribuible al imaginar en la forja de la pasión amorosa y sus sucedáneos.

Algo semejante a lo allí expresado puede verse en el Máximo Manso, de Galdós, y en el unamuniano Augusto Pérez, inventores de la amada y del amor. Si nos arriesgamos a saltar al supertexto total de la literatura, nos saldrá al paso una réplica singular de la idea machadiana: ¿acaso los clientes de *El balcón*, de Jean Genet, buscan en las prostitutas otra cosa que un instrumento para la realización de sus fantasías? La invención del amor es tema análogo a los de la paradoja amorosa y el amor más allá de la muerte y merece un estudio detallado.

El segundo de los grandes heterónimos es Juan de

Mairena, nacido, claro, en Sevilla en 1865 y fallecido en Casariego de Tapia en 1909. Su padre-hijo espiritual e intelectual le considera poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Trovar. Su prosa sencilla y certera, clara y bien humorada, es una de las más expresivas y atractivas del siglo. Dije muchas veces y acaso lo escribí alguna que esta prosa y la de *Españoles de tres mundos* son las más extraordinarias de un periodo que produjo las de Unamuno, Azorín, Ortega y Ors. Algún día habrá que plantear la cuestión a fondo, con pruebas suficientes.

La obra de Mairena aparece en forma de glosas, comentarios, noticias y anécdotas, recopilados en artículos periodísticos. No puedo olvidar que en *Diario de Madrid*, primer periódico madrileño en que colaboré, me enorgullecía viendo en página cercana a la de mis reseñas, los Apuntes de Juan de Mairena, tan atractivos siempre.

Con Mairena —lo vimos al comienzo de este capítulo— se identifica Machado más que con Martín y con cualquier otro de los pequeños heterónimos (Valverde les llama nonnatos), y a la manera de aquél escribirá poemas, incluso a Guiomar, y prosas relativas a acontecimientos de que el complementario no pudo tener noticia. La invención de Mairena le llevó a descubrir un tipo de prosa que era y no era suya; situándose en la perspectiva —es decir, asimilando el estilo de heterónimo— escribió como éste hubiera escrito.

Instalarse en otro estilo no es lo mismo que dejar oír otra voz; tal instalación supone una apropiación que en la voz lírica múltiple no se produce. Ya dije que para hacer la identificación más completa, don Antonio traspasó a Mairena algunas anécdotas de su biografía; en compensación tomó en préstamo el estilo maireniano.

Las prosas de Juan de Mairena transmiten información sobre cosas, personas e ideas, y muy categó-

ricamente sobre quien las escribe, pluma que en los años 30, por el encuentro con Mairena —como en poesía con Guiomar— se lanza por caminos antes no frecuentados. Sus invenciones promueven esa eclosión en prosa y verso de la década precedente a la guerra civil, y con ella el enriquecimiento del mundo y de la obra machadianos.

Como maestro, favorecía Machado la creación de lo que cabría llamar espacio de la benevolencia y de la comprensión, estabilizado, eso sí, por la autodisciplina. No siempre estaba seguro de lo que decía, y menos aún de la corrección en el lenguaje oral o escrito. Se reconocía «alma en borrador», o sea, en posibilidad de constante modificación; alma que llevaba consigo «un diablo», que unas veces habla por ella, mientras otras es el alma quien se pronuncia por él. «Un verdadero lío», como el texto comenta (cap. 6) desentrañable a la luz de lo sabido sobre multiplicidad del ser.

Como «alma en borrador» se sentía Mairena-Machado abierto, sensible a las diferencias (aunque no tanto en lo relativo a la lírica). De Unamuno procedía la incitación a sacar de quicio las almas inertes de los discípulos; gran lección que debieran tener presente los enseñantes actuales. No consiste su tarea en hacer aprender a los alumnos multitud de hechos y de teorías; lo importante es actuar como labradores del pensamiento y sembradores de «inquietudes». (cap. 39).

Remover, inquietar, eran, a su juicio, comportamientos de más seguro rendimiento que transmitir «verdades» que no estaba seguro de poseer; exponerlas con tono de convicción no bastaba para robustecer su consistencia. Un grano de modestia sienta bien al enseñante y don Antonio era modesto por temperamento aunque —no se olvide— con modestia orgullosa que calificaba a quien ni desconocía el valor de su obra ni quería envolverse en capa de falsa humildad.

No estar del todo seguro de lo que se piensa, ni de lo que se cree, no es agnosticismo, es recelo de que el pensamiento vacilante se presente con un tono dogmático que debiera ser suficiente para provocar desconfianza.

Método antidogmático al servicio de un magisterio intensamente humano. La correlación entre lo enseñado y el modo de enseñarlo es lógica y total. Repárese que esa lógica impone una ambigüedad declarada respecto al ejercicio profesoral. En el décimo número de *Hora de España*, bajo el título «Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz» se recoge, entre otras páginas, lo dicho por el maestro respecto a lo que enseñaba o querría enseñar. Siete párrafos empiezan por la fórmula: «Yo os enseño o pretendo enseñaros», indicando a continuación los afanes que deseaba transmitir a sus oyentes.

Sus deseos parecen sumamente ambiciosos. Quiere que sus palabras enseñen: 1) a contemplar; 2) a meditar; 3) a renunciar; 4) a trabajar; 5) a amar la filosofía; 6) a dudar (de todo); 6a) a dudar sincera no metódicamente; 6b) a dudar de la duda misma; 7) a amar al prójimo y al diferente. Examinadas, siquiera brevemente, tales instancias, salta a la pluma una palabra inevitable: anacrónico.

La lección de Machado, mucho me lo temo, resulta inactual, poco apropiada para el mundo de hoy. Su espacio mental pertenece al ayer, a un ayer abierto, liberal, progresista, según entendía el progreso la gente educada en la Institución Libre de Enseñanza y no según las doctrinas que, de modo lamentable y no imprevisible, triunfaron en Estados pocos amigos del pensamiento en libertad. Desde el principio, el deseo de contemplación, actividad desinteresada (no rinde frutos inmediatos) disonó en oídos habituados a reputar inútil lo improductivo, cuanto no produzca beneficio o por lo menos placer. Por idéntica razón mu-



chos encontrarán desechable la recomendación a meditar sobre lo contemplado y, más aún, la recomendación a renunciar. ¿Por qué renunciar a nada?

Los gerentes de la sociedad de consumo y la maquinaria propagandística a su servicio han ensanchado y siguen ensanchando las necesidades de la clientela. No tardarían los poderosos en confinar tales predicaciones a lugares perdidos. Quizá no haría falta promover desde arriba el aislamiento: la hostilidad y la incomprensión general bastarían para esterilizar pretensiones como las expuestas y, sin embargo (el «sin embargo» con tanta frecuencia utilizada por Mairena), cuanto más reducido sea el ámbito de nuestras necesidades más liberados nos sentiremos.

Si sobre limitar las necesidades se esfuerza el maestro en recomendar el trabajo, advirtiendo la inconveniencia de caer en «la superstición del trabajo» y en «la jactancia del trabajador», la incomprensión se convertirá en agresión: ¿trabajar?, ¿por qué y para quién? Trabajo es servidumbre y la cultura del ocio rechaza medicina tan desapacible. Si por añadidura el profesor pretende enseñar el amor a la filosofía será visto como un tipo extravagante, extraviado en el mundo de técnicos y tecnócratas que es el nuestro, cada día más alejado de las Humanidades y, en consecuencia, próximo a la robotización.

Quien enseñe a dudar en una sociedad de consignas, slogans y verdades establecidas no será ya un disidente, sino un enemigo. En el futuro —y en numerosos países el futuro es hoy— nada podrá ser puesto en cuestión si afecta al Estado, y todo cuestionamiento le afecta —véase *Parábola del naufrago*, de Miguel Delibes. Consignas y slogans prefabrican valores y rigen, dirigen, corrigen comportamientos. En el terreno de la cultura, todo está previsto y juzgado. En la gobernación y la política, quien ostenta o detenta el poder es por naturaleza sagrado. Y en cuanto a dudar

de la duda, mucho arriesga quien se atreve a dar testimonio, aunque sea oblicuo, de fe. (Unamuno nos adoctrinó: la fe, si no es la del carbonero —hoy muy extendida en política—, está hecha de dudas).

Defender al prójimo y hasta amarle está bien, pero Mairena incluye en su recomendación al diferente, y esto no lo aceptará el bien pensante: significaría acabar con las pasiones nacionales, con el racismo, el odio y la guerra. Cosas así las escribía don Antonio mientras la violencia y el crimen devastaban lo que antaño fuera territorio de paz. Y predicar amor de caridad puede en determinadas circunstancias recibir nota de subversivo; no sé si por eso el escritor hace una salvedad atenuada por la que inmediatamente le sigue: podrán impulsarnos a pelear si la causa es justa, «si es que tales causas existen.»

El «orgullo modesto» se relaciona según Machado con lo español y con lo cristiano. Ningún «valor más alto que el de ser hombre» y a la exaltación de la voluntad responde la de no denigrar a nadie y creer en las posibilidades de superación del hombre (caps. 6 y 48). En estas ideas se funda el humanismo de Machado y se justifica la invención de los heterónimos como reconocimiento de que el otro existe. Quien ama al prójimo como a sí mismo (y aún más) y vive en la creencia de la realidad absoluta y respetable del semejante, no podrá convertirlo en un fantasma que, por justa reciprocidad, podría espectralizarlo.

Respetar al hombre en su individualidad, yendo más lejos que Unamuno, pues si éste rechazaba al público colectivo en beneficio del lector individual, su devoto afirma de manera tajante: «Nosotros no pretenderemos nunca educar a las masas. A la masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo que nos interesa (...) el hombre masa no existe para nosotros.» Mairena coincide con Ortega y, acordándose de quién es, señala el absurdo de convertir el concep-

to masa en categoría social: «Imaginad lo que podría ser una pedagogía para las masas. ¡La educación del niño-masa!» (cap. 36) Estremecedora resonancia la de estas palabras cuando leídas en hora tan crítica como la nuestra.

No interfiere esta actitud en la conciencia más recta frente a la sociedad, pues resulta claro que hombres como Machado se negaban a educar a sus alumnos como señoritos —típicos hombres-masa, conforme al diagnóstico orteguiano— y que cualquier tentativa de poner un grupo social sobre otro le parecía con toda razón carente «de fundamento moral». Y se apoya, contra Platón, en la doctrina cristiana (Complemento 1) con esta variante (gineriana): filosofar, como el griego quería, «sobre los hombros de los esclavos», resultaba «estéticamente imposible», es decir, éticamente intolerable. (Compl..., 1).

«Nosotros», o sea, Mairena, Martín y Machado, creían en la dignidad del hombre, en su deseo de superarse, de salvarse y de ir más allá de uno mismo (cap. 44). La idea de que el hombre es insignificante frente al mundo les parecía un error, y no sin razón: lo insignificante es el mundo, y para probar esto señalaba Mairena, con característico humor (buen humor), la facilidad con que al mundo podemos pensarlo, imaginarlo, medirlo, dudar de su existencia, borrarlo y pensar en otra cosa (cap. 45).

Estas seis modalidades del enfrentamiento hombre-mundo quedan al alcance del contemplador y del meditativo, no así al de quien se mueve y agita; de ahí el desdén mairenesco por las actividades cinéticas. Educar para la acción y el movimiento no le parecía ni beneficioso ni útil; los agitadores hartos perturban la convivencia social. Quietismo y no dinamismo es la prescripción indicada. Y el lector vuelve a constatar lo anacrónico de esa actitud vista desde la circunstancia actual; a quien objete que al predicar quietismo

no está Mairena a la altura de las circunstancias, convendría recordarle el proceso de degradación intelectual y moral que está corrompiendo al mundo y la posibilidad de que sean los países y las sociedades más avanzadas las que no estén a la altura del pensamiento machadiano.

Anacrónico en sus grandes enseñanzas, examinemos las opiniones de Mairena sobre Literatura para comprobar si se acercan a la actualidad de su tiempo —y del nuestro— o si, según es muy posible, se sitúan en la intemporalidad —a decir eternidad no me atrevo, por temor a distanciarme demasiado de la función crítica.

Cuatro son las recomendaciones de Mairena-Machado sobre el escritor y el arte de escribir, merecedoras de ser destacadas. Nada sorprendentes, nada insólitas, guardan el secreto de la creación literaria según la práctico el poeta, caracterizada por las notas que él propone: claridad, naturalidad, lucidez y videncia.

Hablar y escribir claro no es tan sencillo; en general, quien practica la claridad tiene la cabeza despejada, las ideas en su sitio y el pensamiento sin telarañas. En épocas de confusión —¿y cuál no lo es?— la oscuridad es el refugio del pensar insuficiente, de la inseguridad expresiva y hasta de la impotencia. Se refugia en la sombra quien prefiere ocultar el escaso peso de su equipaje mental. Hay una excepción y el texto la recoge con cautela: el pensamiento oscuro de suyo debiera de ser respetado. Si no es oscuro, absténgase el pensante de enturbiarlo, y si lo es, nadie se atreva a condenarlo ni a censurar las dificultades expresivas que de él se derivan (cap. 24).

Ser claro es ser natural, y el premio correspondiente a la «expresión justa y directa» es el encanto infame de la poesía. Cuando el artificio pasa por arte está bien que alguna voz se levante para recordar ver-

dades elementales y predicar las ventajas del atajo sobre las del rodeo. Quiere decirse, aunque rehuyendo el excesivo subrayado, que el lenguaje de la tribu es el apropiado para algo tan vinculado a lo humano como la poesía. No vale la pena averiguar, o intentarlo, cuáles eran los productos culpables de afectación en que pensaba Machado al escribir su defensa de la claridad, pero sí conviene recordar que el elogio va implícitamente dirigido a gentes como el autor del definitivo poemilla:

No le toque ya más,  
que así es la rosa,

Para ser natural no estorba la lucidez. Mejor será mantenerse despierto que desorientado y confuso. Si Machado se hubiera oído calificar de surrealista, habría sonreído. Leamos su nada ambigua opinión: «Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales, y más bellos y a las veces más disparatados que los de nuestros sueños.» ¿Pensaba en los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela»? ¿O en Goya: el sueño de la razón produce monstruos —por analogía indirecta— en Eugenio d'Ors: «la razón tiene sentires que el sentimiento no conoce?». Lo importante es «tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son», sin accidentes deformantes en la mirada. Imaginar viene después y soñar —como dice un delicado poema— ha de hacerse con los ojos abiertos (cap. 14).

La poesía —pensaba— es «siempre en acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta». Vivir es ver y ver es vivir. Observamos cómo su poesía era un juego entre ver y mirar, entre visión y mirada; ahora leemos su confianza en la realidad de una voz más de fiar que el pensamiento, en una palabra fundamento

del acto creador, que ejemplifica irónicamente con una copla de Martín cuyo tenor nos resulta conocido:

Dijo Dios: «brote la Nada»  
y alzó su mano derecha  
hasta ocultar su mirada.  
Y quedó la nada hecha. (cap. 3).

No creo necesario volver sobre la significación de esa mirada divina que puede dar vida o interrumpirla —y crear la nada. Después de lo dicho basta relacionar las ideas de Mairena sobre videncia con la arcaica tradición del vate, del poeta de percepción tan aguda que puede penetrar en los arcanos del futuro y mudar su visión en profecía. Más de un pasaje en las prosas de Mairena tiene delicado tinte augural.

Vivió el filósofo-poeta tiempos en que el intelectual fiel a su misión crítica estaba mal considerado por los usufructuarios del poder y por sus hombres de pluma. Intelectual llegó a ser palabra usada como arma arrojadiza, signo de afiliación a grupos y sectas indeseables. Mairena precisa su punto de vista: no hay razón para rechazar el marchamo, siempre que la inteligencia se aplique a algo concreto y beneficie a alguien. Profesor de cultura física, además de meditador, no sorprende que piense en una «gimnástica intelectual» fortalecedora de las mentes, cosa muy distinta de las actividades deportivas subyugadoras de gran parte de la colectividad (cap. 12).

Y el intelectual sorteará los riesgos de la pura entrega a la inteligencia sumergiéndose en la cultura popular. Cuánto significó esta cultura para los complementarios y el complementado es bien sabido y pocos desconocerán de dónde (Antonio Machado Álvarez) le llegó ese amor, tan visible en sus canciones y en sus coplas. Por populista creía en la superioridad del saber tradicional sobre el que se aprende en escuelas

y universidades; prendido en la mística de su amor al pueblo, en él buscaba camino de salvación espiritual. La «obra bien hecha», deseada por Eugenio d'Ors, la hace el pueblo, o al menos sus elementos más conscientes y más seguros de sí, los que saben, como don Quijote, quiénes son.

Y el primer punto de la discusión es el de la  
necesidad de una ley que regule el comercio  
de los valores públicos, de esta ley se trata en  
la parte del programa de la comisión que se  
encarga de estudiar el problema y que se  
encuentra en el momento de ser estudiada  
por el gobierno.

El segundo punto de la discusión es el de  
la necesidad de una ley que regule el comercio  
de los valores públicos, de esta ley se trata en  
la parte del programa de la comisión que se  
encarga de estudiar el problema y que se  
encuentra en el momento de ser estudiada  
por el gobierno.

Y el tercer punto de la discusión es el de  
la necesidad de una ley que regule el comercio  
de los valores públicos, de esta ley se trata en  
la parte del programa de la comisión que se  
encarga de estudiar el problema y que se  
encuentra en el momento de ser estudiada  
por el gobierno.

Y el cuarto punto de la discusión es el de  
la necesidad de una ley que regule el comercio  
de los valores públicos, de esta ley se trata en  
la parte del programa de la comisión que se  
encarga de estudiar el problema y que se  
encuentra en el momento de ser estudiada  
por el gobierno.







