ANTONIO MACHADO, POETA Y PENSADOR *

INTRODUCCION

Con motivo de cumplirse diez años de la muerte de Antonio Machado [1], aparecieron en su memoria dos publicaciones: una en los "Cuadernos Hispanoamericanos" (N.os 11 y 12, Madrid, 1949), con una considerable cantidad de interesantes ensayos sobre Machado y su obra; la otra, en los números 1 al 4, año XV, 1949 y 1951, de la "Revista Hispánica Moderna", New York, y ambas como un intento de valoración del poeta y su obra, pero también como un índice de la escisión espiritual que produjo en el mundo intelectual de España la guerra civil entre 1936 y 1939. La primera exposición amplia y sistemática sobre Antonio Machado es la obra de Segundo Serrano Poncela, *Antonio Machado, su mundo y su obra,* editada por Losada (B. Aires), en 1954. Gracias a que partes esenciales que se habían encontrado de *Los Complementarios* de Machado, se publicaron en los números 19, 20 y 22, VII, 1951 de los "Cuadernos Hispanoamericanos", Segundo Serrano Poncela pudo hacer referencia a ellas, como asimismo a su *Cuaderno de Literatura,* editado en 1952 en Bogotá por Enrique Casamayor, y trató a fondo éstas y todas las otras prosas del poeta. Con esto se encontró en situación de penetrar en el propósito del poeta y pensador Antonio Machado, y su libro debe ser considerado como un aporte novedoso a la bibliografía sobre Machado, ya que toma

*Traducido del alemán con la colaboración del Sr. José Emilio Osses.

[1] Machado murió el 22 de febrero de 1939, en Collioure, donde había llegado después de su huída de España.

en cuenta todas las fuentes. Un segundo estudio, que tampoco puede pasarse por alto, apareció en 1955 en la Biblioteca Románica Hispánica de la editorial Gredos de Madrid: *La Poesía de Antonio Machado,* de Ramón de Zubiría. Zubiría trabajó independientemente y, casi hasta el final, sin conocimiento de la publicación de Serrano. Si bien el estudio de Zubiría trata con mayor profundidad la poesía que el mundo intelectual de Machado, esto no significa que deje de lado sus escritos en prosa, lo que constituiría un grave error. Sin embargo, tal procedimiento ha impedido por largo tiempo a la crítica literaria juzgar con acierto a Machado y a su obra. Este es el motivo de la tardía aparición de publicaciones tales como las de Segundo Serrano y Ramón de Zubiría. Ya que ambos autores proceden de diferentes países, no puede considerarse la política o el plano ideológico como obstáculos de la época. Pero no se puede dejar de reprochar a la crítica el haber incurrido en errores al apreciar la obra del poeta, aunque es él mismo quien puede haber influido involuntariamente en la posición de sus críticos al llamar a sus dobles Juan de Mairena y Abel Martín "profesores apócrifos", de los cuales el primero expresa sus ideas en sentencias y donaires, en tanto que el último se halla sumergido en problemas de conocimiento metafísico y erótico. Con la traducción del *Juan de Mairena* hecha por Rudolf Lind [2] —que contiene la parte más amplia de la prosa de Machado— correspondió a la editorial Suhrkamp presentar en 1956 a Antonio Machado en un aspecto que, en el mundo de habla española, no se había considerado seriamente. Así, "uno de los más importantes líricos de España", que, como Ortega y Unamuno vivía en estrecha relación con la filosofía europea y sobre todo con la alemana" [3], se conoció en Alemania —excepto en ramas de la especialidad— como pensador, antes que como poeta.

Serrano y Zubiría siguieron el camino justo, pues reconocieron y atendieron a la relación indisoluble que hay entre poesía y filosofía en Machado. Ambos constituyen aspectos individuales o rutas posibles para el conocimiento del poeta. En oposición a casi todos los líricos españoles, Machado, desde el comienzo de su creación, no deja de plantear interrogantes sobre el ser del hombre y el sentido de este ser. La formulación de estas preguntas la encontramos en uno de los

[2] JUAN DE MAIRENA. *Sentencias, Donaires, Apuntes y Recuerdos de un Profesor Apócrifo.* Buenos Aires, Losada, 1943, 2 vols.

[3] Cita de la edición de Suhrkamp. Un índice hubiese podido facilitar la lectura de este libro. Su falta en todas las ediciones hechas hasta ahora significa una considerable dificultad para el acceso al pensamiento de Machado.

primeros poemas de sus *Soledades,* en que describe su errar bajo el calor del sol de una tarde de estío. Lo mueven estas interrogantes insondables que le provocan la angustia ante lo incierto:

> Yo caminaba cansado
> Sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.

Al viajero solitario el agua le significa:

> "...: no somos nada.
> Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.

Esta alusión al fin de nuestra vida en el olvido del infinito nos hace comprensible la angustia de Machado. Si aquí se hace la pregunta sobre el sentido del ser y debe quedar sin respuesta, la segunda pregunta en sus reflexiones sobre el ser del hombre (¿quién o qué cosa es el hombre?) debe también quedar sin respuesta:

> ¿Qué es esta gota en el viento
> que grita al mar: soy el mar?
> (*O. C.,* XIII, p. 53) [4]

La sensibilidad espiritual de Machado no podía quedar indiferente ante tal situación. Su intuición vital se reveló en contra de ello y padeció en esta ruta sin salida y sin sentido. Adquirió así un tono bien definido en su relación consigo mismo y con su ambiente. Expresiones como hastío, angustia, amargura, desdén, ausencia, nostalgia, melancolía, monotonía, determinan el tenor de sus poemas. Machado había renunciado desde hacía mucho tiempo a tratar estas preguntas sólo por medio de la razón. En su poesía trata de atrapar su intuición vital. En el momento en que recurre a ella, en que al mismo tiempo constata su estado de espíritu, puede obtener la inspiración de esta fuente. Puede ahora colocar su poesía al servicio del conocimiento del espíritu, junto a la razón. La expresión poética deberá ser una versión real del estado de su alma y de su espíritu. Aquello que conmueve a su corazón y, sobre todo la forma en que lo conmueve, debe ser exteriorizado. Honradez para consigo mismo y sinceridad son la respuesta a esta expresión. No la razón, sino el corazón y la conciencia de sí mismo serán los focos de la autocontemplación. El poeta

[4] *O. C.* = *Obras Completas,* editadas por José Bergamín y Emilio Prados, Laberinto, Editorial Séneca, México, 1940. Los números romanos indican los poemas; los números árabes, las páginas.

los sondea a ambos con un constante esfuerzo por captar y verter en versos los impulsos provenientes del contacto de su vida con las cosas del mundo que llama intuiciones y que dan a conocer el estado momentáneo de su intuición vital. No debe con esto verse destronada la razón: sólo se ha variado el punto de vista. La razón debe seguir velando y este esfuerzo intelectual no disminuye en modo alguno.

Ahora bien, si la poesía es de esta manera un camino hacia el conocimiento existencial del ser del hombre, la poética debe tener en cuenta tal finalidad. Sin insistir mayormente en este punto, puede afirmarse que un poema en el que surgen siempre las interrogantes anotadas, recibe con ellas un sello peculiar. El convencimiento de una situación existencial propia hace a la expresión poética tomar un temple básico colmado por la angustia, el hastío y la melancolía. Un hombre pensante debe percatarse de estas circunstancias básicas. Como poeta cree Machado que debe dar cuenta de ello al mundo. Sus teorías poéticas exigen de la poesía como obra de arte la comunicación de estos estados anímicos para veracidad de la expresión. Como hombre que interroga espera acaso obtener conocimientos del consciente reflejo de su conciencia y de su "état d'âme", lo que deberá ayudarle a obtener una respuesta a su constante interrogar. Sólo por medio de esto se lograría una variación de la circunstancia básica, lo que condicionaría otra de intuición vital.

Por la muerte de su joven esposa Leonor en 1912, Machado ve con mayor profundidad cuán indefenso está el hombre en el mundo. A raíz de esto y de sus resultados hasta ahora negativos, parece querer dirigirse a la religión, que podría contestar sus problemas metafísicos. Pero vence en él el escéptico y acaso se imponga la influencia de su educación en la "Institución Libre de Enseñanza". Aunque establecido en Baeza, continúa sus estudios de filosofía en la Universidad de Madrid [5]. Ocupa mucho tiempo en busca de conocimientos con medios de la razón, para seguir con sus interrogantes. Para evitar unilateralidad o falta de crítica, pero también como característica de su escepticismo "que duda de sus propias dudas", elige para el análisis crítico el método dialogal de Sócrates. Pero en la soledad de Baeza, y más tarde de Segovia, sólo podía tratarse de un diálogo en forma de monólogo. Por eso es que se vale de un recurso artístico consistente en colocar en boca de otras personas, ficticias, sus propias ideas. Cono-

[5] Desde Baeza, prácticamente, ya que Machado fué muy pocas veces a Madrid.

cemos como tales al poeta y filósofo Abel Martín [6], y al poeta y filósofo, retórico e inventor de una "máquina de cantar", Juan de Mairena [7], que por su parte imaginó a Jorge Meneses inventor de la máquina citada [8]. Este último, aparte de figurar en una explicación en la que da a conocer el funcionamiento de su máquina, no vuelve a aparecer.

La prosa se impone en Machado. Abel Martín llegará a ser en ella el portavoz de una metafísica, de un erotismo y de una poética. La búsqueda de los objetos últimos en Machado se reconoce en estos tres círculos de problemas. A su modo de ver, una poética sólo puede derivar de una posición metafísica básica. El tratamiento del erotismo como fuente del conocimiento de las relaciones entre el Yo y el Tú es también una condición imprescindible en el lírico. Poesía y filosofía sirven para la expresión de los pensamientos de este profesor apócrifo. En Abel Martín está el poeta junto al pensador, como un fiel reflejo de Machado. La misma relación se puede apreciar en el alumno de Abel Martín, Juan de Mairena, quien en su *Arte Poética* critica los errores de la poesía barroca. Su metafísica modifica la de Abel Martín en algunos puntos y se ajusta así al pensamiento posterior de Machado. Serrano Poncela denomina a Mairena "hermano siamés" de Machado[9]. Las consideraciones filosóficas, críticas y moralizadoras de Mairena deben considerarse como "ficciones compensatorias" [10] de Machado, que más tarde se propone hacer todas sus publicaciones en prosa bajo el nombre de Mairena. El diálogo Machado-Mairena dura hasta el fin de su vida. En prólogos y revistas desarrolló Machado mismo sus teorías, como una cristalización de los diálogos. Además, existen desde 1912 *Los Complementarios,* encontrados después de la muerte del poeta, que contienen sus pensamientos, pero que él personalmente no publicó. El poeta y el pensador forman también aquí una unidad que los críticos en justicia no deben romper.

Naturalmente, no son sólo las dos interrogantes metafísicas lo que mueve al poeta. Pero de ellas extrae con toda nitidez el carácter temporal de nuestra existencia que sólo es apreciable entre nacimiento y muerte. Este hecho se graba con tal fuerza en su conciencia, que construye sobre esto toda su estética.

[6] *O. C.*, p. 353, en *De un Cancionero Apócrifo,* CLXVII.

[7] *Ibid.,* p. 386, en *Cancionero Apócrifo,* CLXVIII.

[8] *Ibid.,* p. 404.

[9] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.,* p. 211.

[10] *Ibid.,* p. 216.

Juan de Mairena en su *Arte Poética* [11] se llama "el poeta del tiempo". Esto vale igualmente para su padre espiritual que, en 1931 en la *Antología de Poesía Española* de Gerardo Diego, exige para la poesía "esencialidad" y "temporalidad" y la define como "la palabra esencial en el tiempo" [12]. Tales teorías provienen de las preguntas metafísicas que hace Machado a la vida. Entre ellas deben citarse aquéllas sobre el sentido de la vida; sobre la importancia del tiempo y de su finalización, la muerte; sobre el-ser-en-el-mundo, la importancia del mundo; sobre la actualidad del "otro"; sobre la trascendencia del ser, de la angustia, de la "condición humana"; sobre la intransferible soledad de cada uno; sobre la contraposición entre el ser y la nada; sobre la presencia de una energía o de una omnipotencia en cada filamento de la existencia cósmica. Análogamente, debe su poesía ser considerada como metafísica. El poeta mismo tiene esta cualidad, pues "poeta metafísico quiere decir un poeta que ancla en las aguas de la existencia, contempla su alrededor y se siente viviendo como hombre en un mundo ininteligible, precario, contingente y lleno de contradicciones, la principal de las cuales es vivir sin saber por qué. En torno suyo el tiempo, con su discurrir fluente y sucesivo, es y no es a la vez espejo donde el hombre se refleja, al modo como las aguas del río heracliteo son y no son las mismas en cada instante" [13]. Esta metafísica no resulta de un método sistemático de conocimiento teórico, sino que fluye de una intuición pura que, en busca de sus objetos (los mencionados más arriba), forma una "lógica mágica", que deberá influir cuando el pensamiento lógico obstaculice la libertad del flujo intuitivo.

Un poeta que crea así, consciente de sus condiciones, comunica necesariamente a su poesía un tono correspondiente. Su mundo pierde el tono de serenidad y de vivacidad, y contiene desde el comienzo de la autoconciencia una nota de queja y aflicción, de rebelión y resignación. Esta visión se comunica al mundo circundante del poeta como una sombría iluminación que hace aparecer sombríos también los objetos sobre los cuales cae. Ya que Machado rehusa seguir otros caminos aparte de los naturales —o sea, los de una fe— se consume en su honrado esfuerzo al igual que Unamuno, porque no hay salida de este dilema. Pero su esfuerzo será la fuente que impulsará por largo tiempo su actividad poética.

La conciencia de Machado de la temporalidad de su existencia

[11] *O. C.*, p. 388.

[12] GERARDO DIEGO, *Poesía Española, Antología, 1915-1931*. Madrid, Editorial Signo, 1932, p. 76.

[13] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 12.

es algo especialmente sensible y lo llevará a reconocer contacto con su generación, la del 98. Hace suyos sus problemas; busca como ellos el sentido de España, del español y de su historia; la existencia de su pueblo será para él tan importante como la propia. También aquí trata de llegar por medio de su intuición poética a obtener respuestas y conocimientos de la historia de su patria. Se mira a sí mismo y a su pueblo en un movimiento paralelo al tiempo. *Campos de Castilla* reflejan este esfuerzo, y con estos poemas llega Machado a ser "el gran poeta de la generación española del 98" [14].

Descontando la prosa de Machado, es evidente que debería constituir la base teórica de su poesía, pero más tarde su prosa desplaza la poesía por entrar cada vez más en problemas de crítica y de sociología, en observaciones filosóficas y literarias que hubiese sido imposible tratar en verso. Pero no podemos estudiar esta prosa separada de la poesía porque se une a ella "con otros métodos", ya que Machado se mantiene, también aquí, fiel a sus primeras interrogantes.

I. VIDA DE MACHADO

En la vida de Antonio Machado hay poco que merezca mención especial. Es la vida del ciudadano que sin quejas cumple su deber, pero que además —lo más importante para él— forma un mundo espiritual propio al que puede retraerse en cualquiera oportunidad. Con esto ya está dicho que el carácter de Machado presenta propiedades que rehuyen destacarse, y que no se interesa por la fama o el éxito. Gusta de la soledad y es contemplativo. Observa las cosas de este mundo y tras ellas busca fundamentar un sentido en un trabajo tenaz pero a la vez lento. Pero le molesta tanto la realidad que huye al mundo de los sueños y de la fantasía. En este mundo propio, él es el amo. Este es el que le proporciona la materia para el trabajo de su espíritu y para sus creaciones poéticas. Desde su retiro puede observar críticamente los sucesos del día y, en tranquila reflexión, tratar de comprobar el acierto de las opiniones o rechazarlas con mordiente ironía. Aunque lee mucho, no busca el contacto con espíritus afines, sino que realiza su diálogo con sus profesores ficticios, con los que no se expone a ninguna crítica o reparo. Mas esto no significa que deje de intervenir en las divergencias de escuelas y tendencias de la poesía contemporánea. Ejemplos de esto se encuentran en el prólogo al libro de Manuel Hilario Ayuso, *Helenicá* [15], en las *Reflexiones sobre la*

[14] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 13. [15] Madrid, 1914.

Lírica [16] y en la *Poética de la Antología* de Gerardo Diego [17]. Desde 1934, Juan de Mairena asume esta tarea; o sea que Machado comienza a esta altura a manifestarse más intensamente en su crítica, aunque lo hace en nombre de Mairena. Lo hace así un crítico no siempre entendido pero sí conocido, cuyos temas de ningún modo se limitan a poesía, literatura y filosofía, sino que más bien dan una visión global de la cultura, que más tarde desemboca en la defensa intelectual y política de la causa republicana en la guerra civil. En este momento, Machado entra sin temor a la publicidad.

Según sus propias palabras, Antonio Machado nació el 26 de julio de 1875, en Sevilla, en el "Palacio de las Dueñas", un año después que su hermano Manuel. El padre, Antonio Machado Alvarez, doctor en letras y abogado, así como editor de varias colecciones folklóricas, va en 1883 con su familia a Madrid, y se mueve en el círculo de profesores liberales como Giner de los Ríos, Cossio, Costa, Castillejo y otros. Estos fueron los profesores de sus hijos en la "Institución Libre de Enseñanza", que imprimió a Machado su sello imborrable. Esta institución de enseñanza abogó por una "desafricanización" de España, por una orientación según el ejemplo de Europa, hacia un humanismo liberal y un tipo de laicismo franciscano. Junto a la influencia de Unamuno, fué también la de esta institución lo que llevó a Machado a integrar la Generación del 98. Herencia de esta educación es la sinceridad y honradez del poeta.

En el año 1899 va Machado con su hermano a París, donde conoce a Pío Baroja y a Rubén Darío, el padre del modernismo hispanoibérico, a quien sigue en sus primeros poemas. Sin embargo, en las ediciones posteriores elimina estos poemas [18]. Al contrario que su hermano Manuel, Antonio supo pronto deshacerse de la influencia modernista, pues vió la falta de legitimidad que a menudo se encontraba en los brillantes versos del modernismo, y consideró el "tintineo de palabras" como poesía ilegítima y falsa. Rubén Darío reconoció esta posición de Machado y así lo comprueba en la conocida poesía que le dedica en 1905 [19].

En el apogeo del modernismo (1901) comienza Machado su actividad poética. Una parte de sus primeras poesías aparece en las revistas "Electra", "Helios" y "Alma Española"; las *Soledades,* por prime-

[16] "Revista de Occidente", Madrid, 1925, VIII, pp. 359-377.

[17] GERARDO DIEGO, *op. cit.*

[18] DÁMASO ALONSO, *Poesías olvidadas de Antonio Machado* en "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, Madrid, 1949, pp. 335 y sgts..

[19] *Antonio Machado* en *O. C.*, p. 23. Comienza así: "Misterioso y silencioso . . ."

ra vez en conjunto, aparecen en 1903. En la edición de 1907, se amplían bajo el título *Soledades, Galerías y Otros Poemas*. Pero faltan los mencionados primeros poemas, ya eliminados. El prólogo a esta edición deja ver su gran admiración por Rubén Darío, pero también prueba el diferente concepto de Machado sobre el sentido y meta de la poesía. El elemento poético sería no sólo la palabra en todos sus matices, sino también una honda palpitación de espíritu resultante del contacto del alma con las cosas del mundo. Además, Machado cree "que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento" [20]. La poesía, como medio de acceso al conocimiento existencial del ser, deriva de esto sin dificultad. En 1919, Machado edita nuevamente *Soledades,* en la "Colección Universal".

Soledades fué un éxito considerable. Un nuevo poeta de Andalucía se había dado a conocer. Presentaba muchos rasgos de su gran coterráneo Bécquer, lo que sin embargo, fué largo tiempo ignorado por la crítica.

Machado se vale de los conocimientos de la lengua francesa adquiridos en Francia para postular al cargo de profesor de este idioma en Institutos de Segunda Enseñanza. En 1907 tiene un cargo docente en Soria. También en esto sigue las huellas de Bécquer, y se encuentra como él en Soria, en un ambiente desconocido y desacostumbrado. Ante el mundo duro, frío y poco acogedor del norte, se presenta en el andaluz Machado un sentimiento reforzado de soledad e impotencia ante las desnudas tierras altas de Numancia, grises, inexorables, que le parecen "un trozo de planeta por donde cruza errante la sombra de Caín" [21].

Por influencia de *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno, de *La Ruta de Don Quijote* y *La Voluntad* de Azorín, de *Camino de Perfección* de Baroja, aparecidos todos antes de 1907, se ocupa Machado de los mismos temas de sus contemporáneos. "La poesía de Machado... dirige sus antenas al medio exterior circundante y se convierte en la voz poética generacional, pagando con ello tributo a la ineludible forma de vida colectiva que toda generación trae consigo. Entre 1907 y 1912 quedan escritos todos los poemas recolectados en *Campos de Castilla*. Machado se revela entonces como el poeta de la preocupación historicista y el vocero lírico de sus coetáneos." [22] *En*

[20] *O. C.*, pp. 25-26
[21] *Ibid.*, p. 134.
[22] SEGUNDO SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 160.

torno al Casticismo de Unamuno y *Castilla* de Azorín también se aluden en esta colección de poemas. El prólogo de Machado a *Campos de Castilla* de 1912 aparece ya diferente. Los cinco años en Soria "orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano... Pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano...". Por poesía que está dedicada a lo "eterno humano", entiende Machado el romance. "Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero." *La Tierra de Alvargonzález* corresponde a su idea de que el romance debe estar dirigido a lo elemental humano [23]. Según palabras del poeta mismo, revela esta colección las muchas horas que gasta "en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo" [24]. Sin estas continuas interrogantes la poesía de Machado quedaría incompleta.

Con *Campos de Castilla* se efectúa un notable cambio en el lenguaje del poeta. En el lugar del egocentrismo de los versos anteriores aparece lo común humano en que, sin embargo, puede notarse un ánimo amargo y obscuro en el autor. Un semejante cambio repentino en el tono provoca su matrimonio con Leonor Izquierdo, en 1910. A través de Leonor, encuentra Machado la vía hacia el alma de Castilla. Sus versos recuperan mucho del sonido y el eco de vivencias personales, de vibraciones del alma. Este tono se acentúa con el dolor por la temprana muerte de la joven e posa, en 1912. Con ella había estado Machado en París y había asistido a un curso de Henri Bergson en el Collège de France. Con ella se va una esperanza de Machado. En su dolor lucha con la desesperación. Se traslada a Baeza en Andalucía del norte, donde, sumido en el dolor provocado por la muerte de su esposa y por la patria de su elección, Castilla, escribe 13 poemas de los que Luis Felipe Vivanco ha hecho un profundo estudio. Estos versos están entre los más conmovedores e critos por Machado [25]. Con ellos vuelve a su antiguo lirismo, que ahora abarca la pintura del pai aje y su personificación.

En Baeza comienza una nueva etapa de la vida del poeta, que desde aquí estudia filosofía en la Universidad de Madrid, aunque no da el examen final correspondiente. A sus actividades en la enseñanza del francés, se agrega la de literatura. Al mismo tiempo comienza los apuntes para *Los Complementarios,* publicados póstumamente. En *Proverbios y Cantares* aparecen los pensamientos e impulsos provenientes del estudio de la filosofía. Continúa la lucha con

[23] *O. C.,* pp. 27-28.
[24] *Ibid.,* p. 28.
[25] L. F. VIVANCO, *Comentario a unos poemas de Antonio Machado,* en "Cuad. Hispanoamericanos", 11-12, Madrid, 1949, pp. 541 y sgts.

los problemas de la propia generación. En esto y también en el tratamiento de los temas metafí icos Machado se hace más crítico. En los *Elogios* trata de hacer justicia a sus contemporáneos, cree encontrar afinidad con sus teorías estéticas en Narciso Alonso Cortés, a quien dedica una poesía, en que expone el carácter destructivo de la época, que sólo el alma del poeta puede afrontar. Lentamente comienza a desplazarse el acento de lo poético, hacia la esfera de lo crítico y racional. Aparecen puntos de vista que más tarde serán importantes para *Arte Poética*. Lo mismo sucede en el prólogo a *Páginas Escogidas* publicadas en 1917 en Baeza, donde se describen las dificultades de corrección de las propias obras. Aquí se trata el problema de hasta qué punto perjudica el uso de la lógica a la intuición poética en su contenido lírico, problema por cuya solución Machado luchará más tarde por largo tiempo, ya que se relaciona con el contacto de las esferas distintas en cada poesía lírica, con el choque entre intuiciones y bases racionales. Ambas esferas se excluyen recíprocamente. A pesar de ello, un poema necesita la presencia de ambas para ser inteligible.

La "Residencia de Estudiantes en Madrid" saca en 1917 un volumen de *Poesías Completas* de Machado. Este, en 1919, es trasladado a Segovia, donde vuelve a enseñar francés y literatura. El poeta está ahora en activa relación con el mundo literario de España y comienza a trabajar junto a su hermano Manuel, unión que dura hasta la separación provocada por la guerra civil [26]. Se sabe que, durante su permanencia en Segovia, Machado perteneció a un círculo de personas que hacía tertulia en el taller del ceramista Arranz, en una vieja iglesia románica, que a menudo alcanzaba gran animación. Los fines de semana, el poeta viajaba a Madrid. En la citada segunda edición de *Soledades* (1919), en el prólogo correspondiente, dice que la ideología para las teorías estéticas de fines de siglo, había sido esencialmente subjetivista. También él habría cultivado hasta el exceso estas ideas, pero no se podría dudar de una renovación radical de la poesía, ya que la vida se renovaría o decaería por sí sola. (O. C., pp. 33-34)

Entre los versos escritos en 1917 están comprendidos los que aparecen en 1924 bajo el título de *Nuevas Canciones,* que el poeta más tarde amplía hasta la segunda edición de 1930. La labor poética disminuye. En su lugar aparece la prosa del crítico y filósofo. *Abel Martín* y *Juan de Mairena* constituyen las principales obras de este período, en las que debe incluirse *Los Complementarios*. También resulta

[26] Una lista de las obras de teatro, y refundiciones y traducciones, se encuentra en los "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, Madrid, 1949, pp. 706-707 y en la bibliografía de RAMÓN DE ZURIRÍA, *op. cit.*, pp. 266-268.

la creación de una Universidad Popular en Segovia, tal como lo propiciaba Juan de Mairena. Machado mismo se afirma en la *Poesía popular,* y trata de probar el origen y la nobleza de todo arte en la primitividad del arte popular. Más tarde, cuando Mairena quiere escribir para el pueblo, lo hace porque debe su propio conocimiento al pueblo y a la originalidad del arte popular. En *Nuevas Canciones* se amalgaman los paisajes de Andalucía y Castilla en una unidad de conciencia. *Hacia Tierra Baja* (Andalucía) está junto a *Canciones de Tierras Altas* y *Canciones del Alto Duero.* Los versos se enriquecen en profundidad lírica. El carácter didáctico-pedagógico de *Campos de Castilla* se pierde y en nuevos *Proverbios y Cantares,* esta vez dedicados a Ortega y Gasset, se vuelven a plantear las cuestiones filosóficas. Con el traslado a Segovia, Machado recuerda la no lejana Soria y dedica algunas poesías a los contemporáneos que entonces habían influído en él. El soneto aparece con mayor frecuencia en sus poesías: las *Obras Completas* contienen 32 sonetos, la mayoría de ellos acomodados a su lírica. Aquí difunde sus recuerdos, en los que puede verse fácilmente su resignación filosófica, pero a la vez su dolor y su lucha por el conocimiento del ser. La poesía que puede ser denominada auténtica y verdadera es aquélla del poeta que se autorreconoce.

Dos años después de *Nuevas Canciones* aparece *De un Cancionero Apócrifo* con el subtítulo *Abel Martín,* donde se encuentra un estudio teórico de los temas Metafísica, Erótica y Poética en poesías insertas que desarrollan los dobles de Machado, fruto de largas reflexiones que por supuesto no sólo se pueden exponer en versos. En un segundo *Cancionero Apócrifo,* Juan de Mairena, segundo doble de Machado y discípulo de Abel Martín, trata de modificar los pensamientos de su maestro. Esto sucede en el tratado metafísico *Los siete Reversos.* Fuera de esto, reúne Mairena en su *Arte Poética,* una cortante crítica en siete puntos a la poesía barroca española. Su metafísica contiene también el diálogo de Mairena con el fingido inventor de la "máquina de trovar", JORGE MENESES. Luego siguen otros poemas de *Cancioneros Apócrifos,* que sólo pueden ser entendidos después de comprender los comentarios citados.

En 1925, publicó Machado, en la "Revista de Occidente", un artículo titulado *Reflexiones sobre la Lírica* [27], en el que, partiendo del libro *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa, llega a oponer en la poesía dos tipos de imágenes, que tienen su origen en las diferentes zonas del poeta: "imágenes que expresan conceptos y no pue-

[27] "Revista de Occidente", año III, Núm. XXIV, junio, 1925.

den tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones y cuyo valor es preponderantemente emotivo" [28]. A continuación, propone Machado una mayor consideración de la estructura lógica del poema, ya que no reconoce la posición "l'art pour l'art" en el arte poético ni la denominación "la poésie pure" de que hablan críticos y poetas. Si Moreno Villa ha escrito en su libro "Poesía desnuda y francamente humana he pretendido hacer", no quedaría sino agregar: "y yo creo que todavía es ése el camino" [29].

Siguiendo la vida de Machado en relación con sus publicaciones, en las que surgen sus correspondientes pensamientos y problemas, será posible conocer el fondo espiritual que inspiró al poeta. Una continua lucha por el conocimiento de lo verdadero y de la verdad se desarrolla ante nuestra vista. Se ve claramente que la vida de Machado es una lucha incansable, un diálogo infinito consigo mismo y con el mundo, que deberá servir a la ambicionada formulación de lo que un poeta entiende por poesía y arte poética.

En 1931, se proclama en España la República; Machado va a Madrid como profesor del Instituto Calderón de la Barca. Escribe entonces una *Poética,* que debía aparecer en la citada *Antología* de Gerardo Diego. En ella expone sus ideas sobre arte poética, y se hace aquí visible la influencia de Heidegger. Según Julián Marías [30], el poeta habría conocido de segunda mano las ideas del filósofo alemán [31]. Más tarde, en *Miscelánea Apócrifa de Juan de Mairena,* aparece tratado Heidegger [32], que Carlos Clavería en un estudio sobre la poética de Machado califica como "la exposición ... más luminosa y sugestiva publicada hasta ahora en castellano" [33]. Por lo que Mairena había tomado de Bergson y como "poeta del tiempo", estaría preparado para penetrar en la filosofía de Heidegger y hacerla suya [34]. En esta parte Mairena insta a sus discípulos a examinar el ser en la existencia humana. Para entrar en este ser, no habría "otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo ..." [35] y, concordando con esto, escribe Machado: "El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiem-

[28] "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, *op. cit.,* p. 597.

[29] *Ibid.,* pp. 602-603.

[30] J. MARIAS: *Machado y Heidegger,* en "Insula", 94, 1943.

[31] G. GURVITSCH aludía, en *Les Tendences Actuelles de la Philosophie Allemande,* París, 1930, a *Sein und Zeit,* de Heidegger. Machado conocía la obra.

[32] *O. C.,* pp. 787-797.

[33] C. CLAVERÍA: *Notas sobre la Poética de Antonio Machado,* en *Cinco Estudios de la Literatura Española Moderna,* Salamanca, 1945, p. 109.

[34] *O. C.,* p. 788.

[35] *Ibid.* p. 795.

po alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, impaciencia, esperanza que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana" [36], después de haber definido la poesía como "la palabra esencial en el tiempo", y después de haber advertido que la poesía moderna —que en su opinión comenzaría con Edgar A. Poe— partiría de dos imperativos que constituyen para el poeta un gran problema: "esencialidad" (contenido de sustancia y estructura lógica) y "temporalidad" (mediación del punto temporal de la intuición poética, de modo que ésta pueda ser comprendida directamente), conceptos que estarían en cierto modo opuestos.

En Madrid aparecen los muchos artículos y críticas que en 1936 se reúnen en un libro, bajo el título de *Juan de Mairena. Sentencias, Donaires, Apuntes y Recuerdos de un Profesor Apócrifo.* Contienen críticas sobre arte poética, sobre arte y filosofía, sobre acontecimientos culturales y políticos; en resumen, sobre la vida intelectual española y europea. Así, Machado se ha decidido —bajo el pseudónimo de Juan de Mairena— a intervenir en la lucha de las opiniones. Las observaciones y lecciones de Mairena —por cuyos intereses se había decidido el poeta— continúan hasta el término de la República. Así es como se sitúa al lado de los republicanos al estallar la guerra civil en 1936. Al tornarse desfavorable la lucha, llega a territorio francés, pasando por Valencia y Barcelona. Pero antes debió dejar a Guiomar, que en los últimos años tuvo importancia en su vida, como se puede inferir de *Canciones a Guiomar* y de las cartas del libro —algo problemático— de Concha Espina [37]. El ingreso a la Academia Española, retardado cuatro años por escrúpulos de conciencia, no pudo realizarse debido a la guerra civil. El "Hispanic Institute", en los Estados Unidos, publicó en 1951, como *Obra inédita* del poeta, *el Proyecto del Discurso para su Recepción en la Academia Española,* en el que Machado nuevamente se plantea la cuestión de qué es poesía, y donde declara que esta pregunta involucra todos los problemas de la filosofía del arte. Después de una apreciación crítica de la lírica hasta su tiempo, afirma el autor del *Proyecto* que, según su opinión, los poetas modernos construyen un barroco tan deficiente como sus antepasados del Siglo de Oro, que quieren desentenderse de todo lo humano para entrar mejor con sus poesías en las regiones del espíritu, que son

[36] GERARDO DIEGO, *Antología, op. cit.,* pp. 76-78.

[37] CONCHA ESPINA: *De Antonio Machado a su grande y secreto amor,* Lifesa, Madrid, 1950.

poetas sin alma pero no sin espiritualidad y que a ella apuntan por sobre todas las cosas[38].

En una parte de este *Proyecto* que se titula *El Mañana,* trata Machado de probar que una acentuación más fuerte de la razón haría volver al subjetivismo de la época de antes de fin de siglo, con lo que debería terminar el predominio del Yo en la lírica. Debido a esto, se reconocería nuevamente al Tú en su existencia, y una relación hacia él. Objetividad y fraternidad serían los conceptos opuestos al derrotado subjetivismo. Se debería esperar una metafísica construida sobre estos dos puntos de vista para desde aquí lograr un nuevo sentido vital que podría ser la base para una nueva lírica. Desgraciadamente, este discurso no fue terminado.

De la época de la guerra civil son nueve sonetos, en los que el poeta expresa su dolor por la lucha entre hermanos y su nostalgia por su patria Andalucía, y la patria elegida, Castilla, caídas en manos enemigas. También entre los últimos poemas, se encuentra una queja por el asesinato de su amigo Federico García Lorca: *El Crimen fué en Granada* [39]. Una revisión crítica de los discursos y ensayos de Machado comprueba que, según sus propias palabras, no era marxista ni quería serlo y que llegaba a consideraciones políticas sólo a través de sus observaciones estéticas, como lo prueba su posición hacia el pueblo ruso, que surge del conocimiento de la literatura rusa [40]. Las revistas "Hora de España" y "Madrid" publican sus artículos. Junto con otros compañeros de desgracia cruza la frontera francesa el 29 de enero de 1939, y muere un mes después, el 22 de febrero de 1939, en el Hotel Bougnol-Quintana, en Collioure. En esta pequeña y pintoresca aldea de pescadores, junto a la frontera, yace sepultado. Así se confirman sus proféticas palabras sobre su muerte:

> Y cuando llegue el día del último viaje,
> y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
> me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
> casi desnudo, como los hijos de la mar.
>
> (*O. C.,* XCVII)

Después de la muerte de Machado comienza la lucha por su filiación. Para nosotros está por sobre los partidos del día y por sobre intereses estrictamente personales. Como a Ortega y a Unamuno, le corres-

[38] "Revista Hispánica Moderna", año XV, 1949, 1-4, Hispanic Institute in the United States, Columbia University, New York, pp. 236-247.

[39] *O. C.,* pp. 859-860.

[40] Para esto, véase *Sobre Literatura Rusa* en "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, *op. cit.,* pp. 279-286 y *Sobre la Rusia Actual,* en *O. C.,* pp. 884-891.

ponde un puesto de honor en la historia del mundo intelectual y en la literatura española, muy por encima de las disputas políticas e ideológicas. Vemos en él a un auténtico humanista, a un filósofo de cuño propio, a un destacado poeta —acaso el más importante— de la poesía española moderna, y a un hombre verdaderamente "bueno" [41], al que su patria debería mirar con justificado orgullo. Dedicó toda su vida a la lucha por el ser humano. La humanidad le debe gran gratitud, pues él, desinteresándose por su propia suerte, le brindó la nobleza de su corazón. Su importancia reside en su entrega a la idea "de lo esencial y eterno humano", idea que rigió toda su vida y su obra. Muy adelantado al sentimiento y al pensamiento de su época, Antonio Machado prestó una contribución a la literatura universal, cuyo valor todavía no es posible calcular.

II. LA OBRA DE MACHADO

Soledades

Un somero análisis de las obras de Antonio Machado, hoy reunidas en sus *Obras Completas,* ayudará a aclarar su creación poética.

La primera obra apareció en 1903 bajo el título *Soledades,* y contenía poemas escritos entre 1899 y 1902, de los cuales una parte ya había sido publicada en revistas. Esta edición de 1903 revelaba aún la influencia de *Prosas Profanas* de Rubén Darío, de la que el poeta andaluz pronto se liberó, como puede apreciarse en la edición ampliada de la misma obra. En esta última faltan las *Poesías olvidadas,* título con que Dámaso Alonso publica otras en "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, pp. 335-381. *Soledades* de 1907, aumentada con *Galerías y otros Poemas,* en realidad se ha reducido, pero en las ediciones completas de hoy representan aún todo el primer volumen de sus poesías. *Soledades* contiene en su primera parte diecinueve poemas diferenciables en la forma y elegíacos en su contenido (a excepción de *Orillas del Duero),* en los que se manifiesta su melancolía, su soledad, sus sueños y sus deseos de ver a la amada desaparecida, a la que también nos presenta como musa. El "de dónde" y "hacia dónde" del hombre, y el "por qué" de su existencia, forman el fondo espiritual y psíquico para estas quejas, como problemas no solucionados y sin solución posible. Una de estas quejas, *El Poeta* [42], estaba dedicada al libro *La Casa de la Primavera,* de Gregorio Martínez Sierra. Se habla aquí del poeta que no puede huir del destino del ser humano:

[41] Vid. *O. C.,* pp. 128 y 250.

[42] *O. C.,* p. 57-59.

El sabe que un Dios más fuerte
con la sustancia inmortal está jugando a la muerte,
cual niño bárbaro. El piensa
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

(*O. C.*, XVIII)

A pesar de las rebeliones del espíritu frente a "la cruda ley diamantina" que da al hombre una existencia aparentemente sin sentido, tampoco Machado puede escapar a ella, y llega a la amarga expresión del Sabio: "Vanidad de vanidades, todo es negra vanidad" [43]. La última salida, encontrar una verdad mejor en el corazón y en el sueño, también se hace inalcanzable, porque:

..... las galerías
del alma que espera están
desiertas, mudas, vacías:
las blancas sombras se van.
(*Ibid.*)

Y sólo queda instar a la propia alma: "¡ . . . arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía!"

Del Camino es el título de la segunda parte del libro aparecido en 1907, que contiene dieciocho poesías de más o menos el mismo tenor. Muestran que el poeta vuelve a ser seducido por el sueño, para encerrarse en un mundo mejor, aunque también sabe de la vanidad de éste. El camino de su vida se convierte aquí en un diálogo con la naturaleza representada por la mañana, la tarde, la noche, o por una figura soñada. En estas conversaciones se alude siempre al recuerdo de la pasada belleza juvenil, a sus alegrías, su felicidad, para después dirigir la mirada a la edad y al futuro sombrío:

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

Al fin del camino está la muerte, de la que nadie puede escapar.

Las *Canciones*, como parte tercera, comprenden los romances *Abril florecía, Copias Elegíacas, Inventario Galante* y otras cinco

[43] *Ibid.*, p. 58.

canciones, cuyo tono se hace más sereno cuando se canta a la primavera o a la impetuosidad del mar. Un grupo de quince poesías, bajo el título *Humorismos, Fantasías, Apuntes,* se agrega a las *Canciones. Humorismos* significa aquí "caprichos del momento". Nada tienen que hacer con el humor; no concordarían con el tono de queja y amargura de los poemas. Los dos primeros, *La Noria* y *El Cadalso,* están bajo el subtítulo de *Los Grandes Inventos,* porque a Machado le parecen como símbolos de la duración y de la finitud del existir. También *Las Moscas* [44] recuerdan al poeta todos los objetos y estaciones de su vida:

Moscas de todas las horas,
de infancia y adolescencia,
de mi juventud dorada;
de esta segunda inocencia,
que da en no creer en nada,
de siempre... Moscas vulgares...

La desesperación que rige a este grupo de poesías encuentra expresión en *Elegía de un Madrigal:*

¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!
¡Oh el alma sin amores que el Universo copia
con un irremediable bostezo universal!
(*O. C.* XLIX)

Los Sueños Malos y *Hastío,* con el convencimiento de que "morirse es lo mejor", están en el mismo plano.

Fantasía de una Noche de Abril está bajo el segundo título de este grupo y pinta en forma de romance una "serenata" del poeta, en Sevilla o Granada. *Consejos* y *Glosa* apuntan ya hacia las sentencias más tarde muy usadas en forma de *Proverbios y Cantares.*

Galerías contiene 31 poemas, de los que el primero (*Introducción*) indica las galerías del alma:

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

[44] *O. C.,* pp. 86-87.

En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,

allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.
(*O. C.* LXI)

En estas galerías recibe el poeta los impulsos para su creacion. No pertenecen a la realidad, pero forman un espacio variable y susceptible de crear, para poder seguir a gusto todos los recuerdos, sueños, deseos y representaciones. El encuentro del alma del poeta con las cosas del mundo genera en él formas de vivencia que constituyen la base de su creación. Un determinado perfume, una noche de primavera, un caluroso verano, la necesidad de una amada, el sentimiento de la angustia, la conciencia de la propia finitud, todo esto despierta recuerdos de situaciones parecidas, vividas, a las que el poeta puede estar unido en el sueño y, tras apreciarlas libremente, configurarlas para su poesía. El tono básico permanece siempre igual, melancólico, en la conciencia del eterno buscador:

así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.
(*O. C.* LXXVII)

El volumen de *Soledades* termina con cinco poemas, que llevan el título común *Varia.* Entre ellos, las *Coplas Mundanas* caracterizan la intuición vital de Machado en aquella época:

Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado.
(*O. C.* XCV)

Poesías olvidadas de Machado

Se trata de los diecinueve poemas encontrados por Dámaso Alonso, que no se publicaron en la edición de 1907, o que sólo aparecieron en revistas. Todos contienen signos de carácter elegíaco, y son del tenor de *Soledades;* pero seguramente no resistieron la crítica poste-

rior de Machado, que, entretanto, había encontrado su propia ruta. Hizo aquí a *La Fuente, Invierno, El Mar Triste, Cenit, Crepúsculo, Otoño, La Tarde en el Jardín* y *Galerías,* el objeto de sus quejas. Escribió un *Nevermore* basado en el poema del mismo nombre de Edgar Allan Poe, y un *Nocturno* —a la manera de los versos escritos por Verlaine— a Juan Ramón Jiménez. Dedicó un poema a Unamuno como testimonio de su gran admiración y agradecimiento, y a Valle-Inclán destinó *Preludio. Arte Poética* deja ver su desgracia y desesperación:

Y en toda el alma hay una sola fiesta,
tú lo sabrás, Amor, sombra florida,
sueño de aroma, y luego... nada: andrajos,
rencor, filosofía.

Roto en tu espejo tu mejor idilio,
y vuelto ya de espaldas a la vida,
ha de ser tu oración de la mañana:
¡Oh para ser ahorcado, hermoso día! [45]

Y agrega unas *Coplas elegiacas* donde se rebela contra su creador:

O que yo pueda asesinar un día
en mi alma, al despertar, esa persona,
que me hizo el mundo mientras yo dormía. [46]

Campos de Castilla

El segundo volumen de poemas de Machado lleva el título de *Campos de Castilla,* y contiene los escritos entre 1907 y 1917. La primera edición es de 1912, pero más tarde aparece aumentada con las poesías hechas hasta 1917. Sirve de introducción el autorretrato (*Retrato*) del poeta que consta de nueve estrofas de cuatro versos alejandrinos con rima *(abab cdcd)* y que formalmente muestran ya un nuevo comienzo de poesía, reveladora de rigurosidad castellana [47]. Aquí, Machado se califica de "bueno", "de sangre jacobina", de admirador de la belleza, pero rechaza "los afeites de la actual cosmética" y "el nuevo gay-trinar", "las romanzas de los tenores huecos y el coro de los grillos que cantan a la luna".

[45] *Poesías: Galerías,* Madrid, "Helios", 1904, año II, t. III, Nº XI, febrero 1904, p. 184,

[46] *Galerías: Soledades,* Madrid, "Helios", mayo de 1904, t. IV, Nº 14.

[47] *O. C.,* pp. 128-129 (XCVII).

No se atreve a decidir si es clásico o romántico, pero sus versos deben semejar la espada que el capitán supo usar valientemente y que no adquirió fama por el arte perito del forjador. Luego se refiere a su filantropía, a su independencia, y presiente su muerte en la desgracia y en la soledad.

La primera parte de *Campos de Castilla* comprende 16 poemas, en los que el poeta trata de encontrar, por medio de la intuición poética, los principales caminos hacia el descubrimiento del ser de España como pueblo y nación. Con esto se incorpora en la Generación del 98. Es posible apreciar "cómo en el poeta auténtico la fusión de su intimidad con la intimidad de su pueblo y de su generación se produce espontáneamente, en una dinámica de cuerpos vivos y concéntricos que obedecen a las mismas leyes de movimiento en el tiempo" [48]. Desde un monte en *A Orillas del Duero* [49], a la vista del campo de batalla, se impone a Machado la conciencia de la gloriosa historia, en comparación con la actual falta de importancia de su tierra, y dice:

> Castilla miserable, ayer dominadora,
> envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.

Por Tierras de España, pinta al derrotado castellano, que lleva sobre sí la sombra de Caín [50]. *Un Loco* y *Un Criminal* son dos romances que presentan otro aspecto: el "hombre malo del campo y de la aldea" [51], a los cuales se opone, en *Fantasía Iconográfica,* la imagen de un representante de la Generación del 98 que hace recordar a Azorín. *El Dios Ibero* anuncia la esperanza de Machado en el "hombre ibero de recia mano" [52]; *Pascua de Resurrección* pide a las doncellas prepararse para su maternidad y alegrarse por ello; *En Tren* alaba la belleza y la pureza de una "monjita tan bonita". *Las Encinas,* con dedicatoria "A los Sres. Masriera", son alabadas por ser entre todos los árboles poseedoras de las cualidades que faltan al español desde fines de siglo —fuerza, serenidad, pureza, bondad, genio alegre, humildad y seguridad—, pero que el poeta quiere recordar:

> El campo mismo se hizo
> árbol en ti, parda encina.
>
> Siempre firme, siempre igual,
> impasible, casta y buena,
> ¡oh tú, robusta y serena,
> eterna encina rural. . . [53]

[48] S. Serrano Poncela, *op. cit.,* p. 14.
[49] *O. C.,* pp. 129-132 (XCVIII)
[50] *Ibid.,* pp. 132-134 (XCIX).
[51] *Ibid.,* p. 133.
[52] *Ibid.,* p. 137.
[53] *Ibid.,* p. 143.

En Abril, las Aguas Mil, Amanecer de Otoño[54], *Una Noche de Verano, Orillas del Duero,* son serenas descripciones de las estaciones del año en la meseta de Castilla, en las que el vocabulario atiende cuidadosamente a las características del paisaje. En una excursión al Guadarrama, Machado saluda en la sierra gris y blanca a un viejo amigo[55], en tanto que *Campos de Soria,* que consta de 9 partes, alaba la naturaleza del "alto llano numantino" y deja ver el nexo indestructible con que aprisiona el corazón del poeta:

¡Oh!, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrépita,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estabais en el fondo de ella?[56]

A la primera parte se agrega el conocido romance en octosílabos *La Tierra de Alvargonzález,* que Machado dedica a Juan Ramón Jiménez y en el que trata el tema del asesinato del padre y de la venganza del asesino portador de la "sombra de Caín" por la *Laguna Negra*[57]. En el prólogo a *Campos de Castilla,* agrega: "...mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis"[58]. Entre el paisaje castellano que lleva a la melancolía, y el estado del alma de Machado, se produce una fusión que revela claramente este grito del poeta:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma![59]

La segunda parte contiene primero trece poemas de los años 1912 y 1913, que reflejan el desesperado dolor por la muerte de la joven esposa. En ellos, Machado se despide de Soria y lamenta la pérdida de Castilla, su patria de elección. Baeza y Soria, Andalucía y Castilla, se confunden en su conciencia y en su memoria. En estos versos

[54] Este poema está dedicado a Julio Romero de Torres.

[55] "¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo...?", *O. C.* p. 145.

[56] *Ibid.*, pp. 161-162.

[57] *Ibid.*, CXIV, pp. 162-193.

[58] *Ibid.*, p. 28.

[59] *Ibid.*, p. 186.

alcanza nuevamente la profundidad lírica, que había sido postergada por el carácter didáctico de una parte de *Campos de Castilla. A un Olmo Seco, Recuerdos, Caminos, A José María Palacio, Otro Viaje* expresan los lamentos del hombre solitario que se rebela ante el destino:

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. [60]

para después, entre esperanzas y desesperaciones, exclamar:

Soledad,
sequedad.
Tan pobre me estoy quedando,
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando. [61]

Poemas de un Día, con el subtítulo *Meditaciones Rurales,* describe la vida apartada de Baeza y muestra el cambio de rumbo hacia la filosofía. Igual que en la primera parte de *Campos de Castilla,* opone Machado, en forma valiente y decidida, al inútil "señorito" andaluz —en *Del Pasado Efímero* y *Llanto de las Virtudes y Coplas por la Muerte de don Guido—, La Mujer Manchega.* En lugar de las encinas, aparecen aquí *Los Olivos* [62]. *El Mañana Efímero* [63] promete al actual engaño una nueva España:

Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea. [64]

Proverbios y Cantares, "revelan las muchas horas gastadas en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo" [65], y dejan ver la lucha de Machado por el conocimiento del ser. Imitando a Sem Tob, hace sus preguntas sobre el ser en sabios proverbios y adagios, como es corriente en la lengua popular arábigo-andaluza:

[60] *O. C.,* p. 199.
[61] *Ibid.,* p. 207.
[62] Dedicado al poeta Manolo Ayuso.
[63] A Roberto Castrovido.
[64] *O. C.,* p. 228.
[65] *Ibid.,* p. 28 y pp. 228-243.

Cuatro cosas tiene el hombre
que no sirven en la mar:
ancla, gobernalle y remos,
y miedo de naufragar. [66]

Se han encontrado aquí 52 proverbios y adagios que dan a conocer su contacto con la filosofía, que *Parábolas, Consejos, Profesión de Fe* expresan a la manera de los siguientes versos:

De la mar al percepto,
del percepto al concepto,
del concepto a la idea
—¡oh, la linda tarea!—,
de la idea a la mar.
¡Y otra vez a empezar! [67]

La segunda parte termina con *Mi Bufón,* y la última, *Elogios,* contiene 11 poemas dedicados a contemporáneos y representantes de la vida intelectual, en los que Machado aprecia sus obras y defiende los ideales de la Generación de 98. Entre ellos están Giner de los Ríos, el joven pensador José Ortega y Gasset, Javier Valcarce, Juan Ramón Jiménez [68], Azorín [69], Valle-Inclán [70], Rubén Darío [71], Narciso Alonso Cortés [72] y Unamuno [73]. *Mis Poetas* comienza con las palabras: "El primero es Gonzalo de Berceo llamado...", y debería haber tomado en cuenta en sus versos a otros poetas, que, sin embargo, no figuran. *Una España Joven* y *España en Paz* hablan del fracaso, por desunión, del movimiento intelectual de la generación de Machado; pero de todos modos tienen esperanzas en una resurrección intelectual de España. El tema no inspira una lírica, como se puede ver en este ejemplo:

¿Y bien? El mundo en guerra y en paz España sola.
¡Salud, oh buen Quijano! Por si este gesto es tuyo,
yo te saludo. ¡Salve! Salud, paz española,
si no eres paz cobarde, sino desdén y orgullo. [74]

[66] *O. C.,* p. 241.

[67] *Ibid.,* pp. 248-249.

[68] *Ibid.,* CXLII, *Mariposa de la Sierra, A Juan Ramón Jiménez por su libro "Platero y Yo"* y CLII, *A Juan Ramón Jiménez por su libro "Arias tristes".*

[69] CXLIII, *Al libro "Castilla",* del maestro "Azorín", con motivos del mismo. El poema se llama *Desde mi Rincón.*

[70] CXLVI, *Flor de santidad.* Novela milenaria, por D. Ramón del Valle-Inclán.

[71] CXLVII, *Al Maestro Rubén Darío,* con motivo de su visita a España en 1904; CXLVIII, *A la Muerte de Rubén Darío,* (1916).

[72] CXLIX, Machado lo llama "poeta de Castilla".

[73] CLI, *A D. Miguel de Unamuno, por su libro "Vida de Don Quijote y Sancho".*

[74] *Ibid.,* p. 262.

NUEVAS CANCIONES

El tercer volumen, *Nuevas Canciones,* aparece en 1924, conteniendo todos los poemas desde 1917; pero, en ediciones posteriores, aparece con los versos escritos hasta 1930. El título vale entonces para la poesía hasta 1930. Al comienzo está *Olivo del Camino,* un romance, en el que Machado pone en relación los olivos de Andalucía con la diosa Demeter de la mitología griega, e implora la influencia de la divinidad pagana. Esta es una de las pocas oportunidades en que Machado recurre a motivos mitológicos [75].

Apuntes evoca en estrofas cortas a los *Campos de Baeza,* al igual que *Viejas Canciones* con el paisaje alrededor de Ubeda, Quezada y Baeza. Con estos poemas y con *Hacia Tierra Baja,* que expone impresiones de viajes en el sur hasta Sanlúcar, se confrontan *Canciones de Tierras Altas* (Soria) y *Canciones del Alto Duero* (Canción de mozas). Un nuevo grupo de *Proverbios y Cantares* dedicado a Ortega y Gasset, comprende 99 coplas, de las que *Hoy es siempre todavía* [76] es la más corta, pero no la de más fácil contenido. *Parergon* [77] simboliza una teoría de Machado: "La letra mata... Sólo con vida se recuerda vida... Tiempo y olvido hacen de los recuerdos formas de sueño... que puede evocar la memoria" [78]. Tres sonetos [79] adoptan un conocido tema de la poesía francesa [80], que el poeta español desarrolla apartándose de la idea de Epicuro y contrastando en esto con Ronsard. Otros dos sonetos, *Esto soñé* y *El Amor y la Sierra,* exponen la prisión del hombre en el tiempo y recuerdan al poeta la pérdida de su amada. e agregan, además, sus sonetos dedicados a Pío Baroja, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Ramón del Valle-Inclán y Eugenio D'Ors. Un romance recuerda *La Fiesta de Grandmontagne* [81]. Al escultor Emilio Barral, Machado le dedica versos en los que describe cómo se ve en el busto esculpido por él:

...línea a línea, plano a plano,
y mi boca de sed poca,
y, so el arco de mi cejo,
dos ojos de un ver lejano,

[75] *O. C.,* 272-277.

[76] *Ibid.,* p. 303.

[77] *Al gigante ibérico, Miguel de Unamuno, por quien la España actual alcanza proceridad en el mundo.*

[78] RAMÓN DE ZUBIRÍA, *op. cit.,* pp. 131-132.

[79] *O. C.,* CLXIV, *Glosando a Ronsard y Otras Rimas.*

[80] Tema: "Un poeta manda su retrato a una bella dama, que le había enviado el suyo".

[81] Leído en el Mesón del Segoviano.

que yo quisiera tener
como están en su escultura:
cavados en piedra dura,
en piedra, para no ver. [82]

Por su volumen de poesías sobre un viaje al mar (Machado había soñado con esto en su infancia) dedica a Julio Castro una poesía. *En Tren* (*Flor de Verbasco*) pinta uno de los viajes de fin de semana desde Segovia a Madrid, por el *Guadarrama frío* [83]. En *Bodas de Francisco Romero,* el poeta desea a los esposos Romero que "de hoy más la tierra sea/vega florida a vuestro doble paso" [84]. En *Soledades a un Maestro* recuerda al poeta mexicano Francisco de Icaza y alaba su arte.

En *Los Sueños-Dialogados* [5], Machado vuelve a su pasado. Ante su amor por Soria, exclama:

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido! [86]

Y a la vista del oscuro futuro suspira: "Yo voy hacia la mar, hacia el olvido", del que no hay retorno. Sólo desea que su única compañera en este camino —"soledad, mi sola compañía"—, por fin descubra su rostro para que se realice el mal presentimiento que sobre ella tiene. Los otros cinco sonetos [87] contienen una confesión de Machado en la que asegura a la esposa que, a pesar de todas las tormentas de la vida y sus probables deslices, esta vida también sería clara agua de fuente en que su nombre resonaría para siempre. Los dos últimos poemas evocan a su padre en Sevilla, quien prevé hasta la vejez del hijo y divisa la influencia destructora del amor prohibido. *De Mi Cartera,* escrita en cinco soleares y tres coplas, presenta una especie de "Arte Poética". Las dos últimas coplas, unidas, dicen:

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre
remansos del agua limpia,

[82] *O. C.,* pp. 334-335.

[83] *Ibid.,* pp. 336-338; *A los jóvenes poetas que me honraron con su visita en Segovia.*

[84] *Ibid.,* p. 339.

[85] Se trata de 4 sonetos.

[86] *Ibid.,* p. 343.

[87] *Ibid.,* pp. 347-350, CLXV, *Sonetos.*

son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.[88]

DE UN CANCIONERO APÓCRIFO

Abel Martín, doble de Machado, es presentado en este original grupo como "cantante apócrifo": "Abel Martín, poeta y filósofo. Nació en Sevilla (1840). Murió en Madrid (1898)." En boca de él, Machado coloca todos los puntos de vista personales que no quiere emitir bajo su nombre. Debido a esto se produce una extraña mezcla de prosa teórica con poesía aclaratoria. Sobre la obra puede leerse: "Abel Martín dejó una importante obra filosófica[89] y una colección de poesías, publicada en 1884, con el título de *Los Complementarios.*"

Partiendo del concepto de substancia de Leibniz, ve a ésta como una energía, una fuerza activa llamada conciencia, que se encuentra en continuo cambio. Diferencia estrictamente mutabilidad y movimiento. La primera es sólo intuitiva, concebible para la conciencia como conocimiento, ya que no puede ser captada espacialmente. Martín rechaza la concepción de las mónadas de Leibniz, quien ve a cada una como pluralidad de substancias. Su mónada es el universo mismo como actividad consciente: "el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo". En cada punto del universo se puede considerar la mónada como autoconciencia del universo entero, y en comparación con el universo concebido como substancia, cita un alma universal como la de Giordano Bruno[90]. Una "solear" al comienzo de *Los Complementarios* aclara su idea:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

Una nota dice que de estos versos aparentemente superficiales, a través del análisis y la reflexión, Martín obtiene su Metafísica. Otras dos "soleares"[91] apuntan hacia el problema del amor, si se considera

[88] *O. C.*, p. 346.

[89] *Las cinco formas de la objetividad, De lo uno a lo otro, Lo universal cualitativo, De la esencial heterogeneidad del ser. Ibid.*, pp. 535-354.

[90] "Anima tota in toto et qualibet totius parte".

[91] *Gracias, Petenera mía,* e *Y en la cosa nunca vista.*

el concepto de substancia[92] y la preocupación de Martín motivados por los problemas de las cuatro apariencias: "el movimiento, la materia extensa, la limitación cognoscitiva y la multiplicidad de sujetos". Después de la indicación sobre la Erótica de Martín, el lector llega a saber que el amor (a la mujer) lo[93] lleva a formular la pregunta: "¿Cómo es posible el objeto erótico?". En su Metafísica, en el estudio de las cinco formas de objetividad, sólo la última busca lo objetivo, en los límites del sujeto que se esfuerza por un "otro" real, objeto de amor y no de conocimiento. En el soneto *Primaveral,* luego de decir cómo se revela el amor[94], simboliza este estado sin que haya una amada: "... oh invisible compañera... ¿Tú me acompañas?" El solo pensamiento provoca la sensación del contacto de la mano de la amada:

> En mi mano siento
> doble latido; el corazón me grita,
> que en las sienes me asorda el pensamiento:
> eres tú quien florece y resucita.

La amada está unida al amante antes del proceso erótico, lo que Martín explica con el soneto en el capítulo *De lo uno a lo otro.* El amor se manifiesta entonces como "la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la substancia única". Por eso es que el intento de los pedagogos de privar a los jóvenes de esta sensibilidad natural no carece de peligro. Así es como el soneto *Rosa de Fuego* llama a agitar totalmente la fuerza del amor, porque el espíritu relacionado con la sensibilidad estaría más cerca del corazón de lo absoluto. *Guerra de Amor*[95] describe el amor naciente de Martín en el que la amada no acude a una cita; es la "ausencia en una cita". El resultado es una sensación de soledad y angustia, que hace al amor consciente de sí mismo. Aparece el objeto erótico, verdaderamente impenetrable para el sujeto y siempre diferenciado de éste. Junto al calvario erótico o guerra de amor de los románticos, comienza para Martín "la sospecha de la esencial heterogeneidad de la substancia". Para Martín, el estímulo que conduce al amor no es la embriaguez de belleza de Platón, sino una sed metafísica de lo "otro", proveniente de la contemplación del cuerpo femenino en su diferencia esencial. El soneto *Nel mezzo del*

[92] "La substancia, unitaria y mudable, quieta y activa".

[93] "a quien la mujer inquieta y desazona, por presencia o ausencia". *O. C.,* p. 358.

[94] "El amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda". *O. C.,* p. 359.

[95] También aquí se trata de un soneto, *Ibid.,* p. 363.

camin... [96] muestra lo logrado por *Guerra de Amor* [97]; revela el deseo de descubrir la verdad buscada, y que:

> ...el espejo de amor se quebraría,
> roto su encanto, y roto la pantera
> de la lujuria el corazón tendría.

Que el espejo se quiebre significa que el amante vería y amaría en la amada lo que, por esencia, es diferente, de lo que resultaría el conocimiento de lo objetivo. Toda la profundidad metafísica de la "solear":

> Gracias, Petenera mía:
> en tus ojos me he perdido;
> era lo que yo quería.

y los pensamientos de Martín, se hacen ahora visibles.

En un propio "esquema externo de una lógica temporal, en que A no es nunca A en dos momentos sucesivos", atiende a la inmovilidad y a la simultánea mutabilidad de la substancia como un supuesto para la lírica.

Lo universal cualitativo sirve para comprobar la aptitud humana de representarse continuamente objetos que en cualquier momento pueden provocar el erotismo. Esta aptitud y la energía sexual crean una falta de equilibrio, y así, en la conciencia más clara, se producen alteraciones de la animalidad natural del hombre. *Consejos, Coplas, Apuntes,* muestran cómo el objeto erótico se hace proyección subjetiva:

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

Por el impulso del amor conoce la conciencia su lucha "hacia lo otro inasequible"; pero al amor como su "otro inmanente", porque

[96] *La Divina Comedia,* de Dante, comienza con estas palabras.

[97] Simbolizado por "así un imán que al atraer, repele...". *O. C.,* p. 365.

"se le révela la esencial heterogeneidad de la substancia". Sin superar su subjetivismo, sirven a Martín todas las manifestaciones de la objetividad para mostrar a su conciencia su constante y tranquila mutabilidad. Las ideas son como imágenes de las esencias, hijas de los fracasos del amor. En él, el ser trata de vencer sus límites y proyecta las ideas en el *cero absoluto o la nada,* mientras las esencias luchan todas por el imposible [98]. En la metafísica intrasubjetiva de Martín fracasa el amor en perjuicio del conocimiento. El amor no encuentra respuesta; esto es, líricamente, "la amada es imposible". Los versos siguientes son un cuadro de lo anterior:

En sueños se veía
reclinado en el pecho de su amada.
Gritó, en sueños: "¡Despierta, amada mía!"
Y él fue quien despertó; porque tenía
su propio corazón por almohada.

Para Martín no hay separación posible entre ser y existencia. Aunque sabe distinguir entre 'ethos' y 'pathos', busca la reintegración de ambos en la región de la conciencia en que se dan como inseparables. También la poesía, como expresión de lo inmediato psíquico, es hija del fracaso del amor. Sólo en el instante de honda inquietud erótica lo *otro inmanente* se hace trascendente, concebido como objeto de conocimiento y de amor. Aquí alcanza el hombre una visión real de la conciencia y de sí mismo. Esto es lo que quiere lograr el poeta, pero Martín cree que nadie puede "ser el que es, si antes no logra pensarse como no es".

El lenguaje constituye un problema de la lírica [99], porque sus palabras, al contrario de los materiales de otras artes, poseen significaciones de lo humano, a las que el poeta debe dar otro sentido. La palabra corriente y la palabra lírica están en la misma relación que existe entre una moneda y una joya del mismo metal. Pero, en su esfuerzo por una nueva estructura, no puede desfigurarlas. Ya que el pensamiento espacio-temporal lleva a la disolución del ser, necesita la poesía un pensamiento opuesto, que contenga el ser en toda su integridad. Este pensamiento poético se realiza en realidades, intuiciones, y precisa una nueva dialéctica, "la lógica del cambio substancial o devenir inmóvil, del ser cambiando o el cambio siendo". Tras esta idea, está la intuición más profunda que Martín cree haber

[98] "A lo otro, a un ser que sea lo contrario de lo que es, de lo que ellas son . . .". *O. C.*, p. 374.

[99] En *Lo universal cualitativo,* libro de estética, *O. C.*, p. 378.

alcanzado. Del no ser al ser, no hay tránsito posible. La síntesis de ambos conceptos no sería aceptada por ninguna lógica. Como Martín ve en el concepto del no ser una creación esencialmente humana, le dedica el soneto *Al Gran Cero,* en el que muestra el nacimiento del no ser en el pensar humano y sus consecuencias, y clama a la culminación de este milagro:

> brinda, poeta, un canto de frontera
> a la muerte, al silencio y al olvido.

Con esto admite que el hombre, en esta posición, ha alcanzado el límite más externo de la experimentabilidad de lo metafísico. Detrás, no hay sino muerte, silencio, olvido.

Martín define a Dios como "el ser absoluto". No el mundo, sino la nada es "una creación divina, un milagro del ser, para pensarse en su realidad". Dios da al hombre "el gran cero", la nada o cero integral, el cero integrado por todas las negaciones de cuanto es. "Así, posee la mente humana un concepto de totalidad, la suma de cuanto no es, que sirva lógicamente de límite y frontera a la totalidad de cuanto es", a un pensar que piensa la nada "como no siendo" [100].

Como prólogo a la tercera parte de *Los Complementarios,* Martín coloca los versos *Al Gran Pleno o Conciencia Integral,* que se contraponen a *Al Gran Cero,* explicando una obra efectiva de la "lógica divina" —reposo y cambio continuo—, y en los que coinciden el ser y el devenir. La conciencia integral origina como inversión viva, como "reverso del cero", una total armonía, y:

> Borra las formas del cero,
> torna a ver,
> brotando de su venero,
> las vivas aguas del ser.

CANCIONERO APÓCRIFO [101]

Ahora, Juan de Mairena es presentado como "poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Cantar. Nació en Sevilla (1865). Murió en Casariego de Tapia (1909)" [102]. A su maestro le dedica

[100] "Tras este soneto..., viene el *Canto de frontera, por soleares (cante hondo) a la muerte, al silencio y al olvido...", O. C.,* p. 384.

[101] Título semejante al de Abel Martín. También aquí se trata de un "cantor apócrifo": el discípulo de Martín.

[102] "Es autor de una *Vida de Abel Martín,* de una *Arte Poética,* de una colección de poesías: *Coplas mecánicas,* y de un tratado de metafísica: *Los siete Reversos".*

unos versos: *Mairena a Martín, muerto.* En un principio valora las ideas de Martín; pero más adelante llega a expresarse irónicamente de ellas. "Y la composición continúa algo atravesada y difícil, con esa dificultad artificiosa del barroco conceptual, que el propio Mairena censura en su *Arte Poética*" [103].

En su *Arte Poética* [104], Juan de Mairena se autodenomina "el poeta del tiempo". Para él, la poesía es un arte que se apoya en el factor tiempo. Según afirma, la temporalidad propia de la lírica sólo ha sido expresada en su plenitud en sus poemas, jactancia "un tanto provinciana" [105]. En el primer capítulo se dice que todas las artes pretenden una "intemporalización" del contacto con el tiempo. Ni la música ni la poesía [106] constituirían una excepción. El poeta trata que su obra trascienda del momento psíquico en que es producida. Es éste el tiempo [107], precisamente, que él quisiera eternizar. Un poema sin clara acentuación del carácter temporal, está más cerca de la lógica que de la lírica. Cantidad, medida, acentuación, pausas, rimas y también las imágenes en su orden lineal, son elementos del tiempo. El tiempo hace un eco fuerte sólo en pocos poetas. Se da el caso en Jorge Manrique, en el Romancero, en Bécquer, pero raramente en los poetas del Siglo de Oro. Si se establece la comparación entre una estrofa de Manrique y un soneto de Calderón [108], en que la fugacidad del tiempo y lo pasajero de la vida humana aparecen temáticamente, se aclara la diferencia entre lírica y lógica rimada. Es muy simple el camino seguido por Calderón para la intemporalización. "Conceptos e imágenes conceptuales —pensadas, no intuidas— están fuera del tiempo psíquico del poeta, del fluir de su propia conciencia" [109]. El resultado es una construcción lógica, cuya sensación descansa sobre su silogismo. Las preguntas de Manrique "¿Qué hicieron?" y "¿aquel trovar, y el danzar aquél?" evocan vívidamente a los caballeros aragoneses del pasado. En su estrofa está el vibrar del tiempo, que casi no se encuentra en el soneto de Calderón. Para la lírica de Manrique hay un futuro; no así para el barroco de Calderón. El concepto de Mairena sobre el barroco presenta una marcada diferencia con el actual concepto de los alemanes, aunque la crítica española lo acepte por el hecho de venir de afuera. Mairena rechaza

[103] *O. C.*, p. 388.

[104] *Ibid.*, pp. 388-400.

[105] En esto puede verse la ironía, crítica y duda de Machado, dirigidas a su propio pensamiento.

[106] "Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía..."

[107] "El tiempo vital del poeta con su propia vibración".

[108] *A las Flores*, del *Príncipe Constante*.

[109] *O. C.*, p. 391.

la definición barroca de la poesía. Lo mismo que para Abel Martín, para Mairena las formas literarias no son sino contornos del momento de una materia en continuo cambio. Es la materia, y no la forma lo que debe analizarse. Al contrario de la crítica contemporánea, Mairena busca la zona del espíritu del poeta en que nace el poema, y su contenido. Ambas formas del barroco [110] son para él sólo juegos de lógica pura o "la pura agudeza verbal", a lo que "sólo una crítica inepta o un gusto depravado puede confundir con la poesía". Sin reducir el talento de los grandes poetas del Siglo de Oro, Mairena anota siete puntos de vista en su crítica sobre el barroco literario español [111]. Con esto, es poco lo que queda de su valoración del barroco. El punto tres contiene una interesante exposición de la función temporal de la rima [112].

La Metafísica de Juan de Mairena. Cada poeta, y acaso también cada poema, debe poseer una metafísica, que el poeta debe exponer con claridad. Mairena parte de la definición de Dios que da Martín [113]. El mundo no es una creación, sino un aspecto de la divinidad. Todo lo que es, aparece y viceversa. "Lo real es una apariencia infinita, una constante e inagotable posibilidad de aparecer." Por eso no interesa el problema del ser, sino el del no ser; y éste más al filósofo que al poeta. El no ser para el poeta, es una creación [114] divina, que Martín había explicado:

> Borraste el ser; quedó la nada pura.
> Muéstrame, ¡oh, Dios!, la portentosa mano
> que hizo la sombra: la pizarra obscura
> donde se escribe el pensamiento humano.
>
> (*Los Complementarios*)

[110] "Culteranismo" y "Conceptismo".

[111] 1. Una gran pobreza de intuición; 2. Su culto a lo artificioso y desdeño de lo natural; 3. Su carencia de temporalidad; 4. Su culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales; 5. Su culto a la expresión indirecta, perifrástica, como si ella tuviera por sí misma un valor estético; 6. Su carencia de gracia; 7. Su culto supersticioso a lo aristocrático.

[112] Sus elementos son sensación y recuerdo, que deben coincidir en duración y alcance, aspectos que el barroco no consideró.

[113] "Dios, el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es".

[114] "el milagro del ser que se es, el fiat umbra . . . , la palabra divina que al poeta asombra y cuya significación debe explicar el filósofo", *O. C.*, p. 402.

y que Mairena desglosa [115], con lo que simboliza esta creacion por un acto negativo de Dios, por un cerrar voluntario del gran ojo, "que todo lo ve al verse a sí mismo".

La "desproblematización del ser" [116], precisamente, condiciona el problema del no ser, que será el tema de toda metafísica futura. Esta, "la ciencia del no ser, de lo creado" se vale también del pensar puro. Define lo contrario del ser y, por lo tanto, no es ontología. Con razón lleva el nombre de metafísica: "ciencia de lo que está más allá del ser, es decir, más allá de la física".

En el tratado filosófico *Los siete Reversos* muestra Mairena los siete caminos para llegar a la comprensión de la obra de Dios, de "la pura nada". Partiendo del pensamiento mágico de Abel Martín, del pensamiento poético que acepta la realidad de cada contenido de conciencia como principio verdadero, apunta Mairena a la génesis del pensamiento lógico, a "las formas homogéneas del pensar: la pura substancia, el puro espacio, el puro tiempo, el puro movimiento, el puro reposo, el puro ser que no es y la pura nada" [117]. El tratado, debe ser recomendado a los estudiosos, aunque no haya sido leído por contemporáneos de Mairena.

Mairena y Jorge Meneses [118] sostienen un diálogo sobre el problema del porvenir de la lírica: Meneses cree que la poesía lírica, que nace siempre en la zona central de la psique, en la del sentimiento, no agrada a la "afonía cordial de la masa". Todo sentimiento se encamina hacia los valores universales. Sin éstos, muere. Así sucede con el sentimiento del Romanticismo. Sin simpatía no hay sentimiento verdadero; el 'pathos' no mueve al corazón ni tiene valor estético. "Un corazón solitario no es un corazón" [119]. Nadie siente, sin sentir con otros —¿y por qué no con todos? Las causas de la crisis sentimental que afecta a la lírica son muy complejas. Con esta crisis, el poeta romántico que se canta a sí mismo desaparece. Una nueva poesía precisa un nuevo sentimiento vital, el que, a su vez, supone nuevos valores. En espera de estos valores, Meneses uti-

[115] "Dice Dios: Brote la nada. / Y alzó la mano derecha, / hasta ocultar su mirada. / Y quedó la nada hecha." *O. C.*, p. 402.

[116] "Lo aparente y lo real son una y la misma cosa, o, dicho de otro modo, lo real es la suma de las apariciones del ser."

[117] *Ibid.*, p. 403.

[118] Según afirma Mairena, sus *Coplas mecánicas* provienen de la "máquina de trovar", de Meneses. Pero "Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa." Ibid., p. 404.

[119] Véase *O. C.*, CLXI, LXVI, p. 315: Poned atención: un corazón solitario no es un corazón.

liza su "aristón poético o máquina de trovar", cuyo significado y función explica [120]. Mairena elogia la "máquina de trovar" de Meneses como un medio —entre otros— para racionalizar la lírica, sin caer en un barroco conceptualista. Las sentencias, reflexiones y aforismos de sus *Coplas* contienen necesariamente una emoción humana. De esta manera, el poeta debe, como un folklorista, investigar y coleccionar sentimientos elementales, y convertirse en creador impasible de canciones populares, sin caer nunca en el tono "popular". Prescinde de su propio sentimiento, pero considera el del prójimo y lo reconoce en sí mismo como sentir humano, como expresión precisa del mundo de sentimientos que lo rodea. El valor de este aparato está más bien en lo didáctico y lo pedagógico que en lo estético [121]. Esta máquina puede entretener a las masas y ponerlas en contacto con la expresión de su propio sentir, mientras llegan poetas nuevos que canten un nuevo sentimiento vital.

En esta exposición sintetizada de ambos *Cancioneros Apócrifos* se hace visible la posición del espíritu y la estrecha relación entre teoría y poesía en la obra de Machado. Sin el conocimiento del contenido de la prosa, los poemas serían forzosamente ininteligibles.

Después de *La Metafísica de Juan de Mairena* siguen otros poemas [122] como *Ultimas Lamentaciones de Abel Martín* [123], donde Martín, mirando a su pasado, se encuentra a sí mismo joven, y habla consigo mismo. Finalmente, ruega paz a la naturaleza:

La augusta confianza
a ti, Naturaleza, y paz te pido,
ni tregua de temor y de esperanza,
un grano de alegría, un mar de olvido...
(*O. C.*, CLXIX)

En *Siesta* [124] exhorta a honrar "al Dios de la distancia y de la ausencia". *A la Manera de Juan de Mairena* [125] pertenece a las *Coplas mecánicas* de Mairena y contiene soleares y coplas como:

[120] a) "para la canción del grupo humano", y b) para "anotar experiencias vitales, anhelos, sentimientos y sus contradicciones que no pueden resolverse lógica, sino psicológicamente." *O. C.*, p. 409.

[121] Este es un ejemplo de la autocrítica de Machado.

[122] Todos contienen indicaciones didácticas sobre la metafísica de Martín.

[123] *Cancionero Apócrifo.*

[124] *En Memoria de Abel Martín.*

[125] *Apuntes para una Geografía emotiva de España.*

¡Qué bien los nombres ponía
quien puso Sierra Morena
a esta serranía!
(*O. C.,* CLXXI-IV)

En *Canciones a Guiomar* [126] su presencia ayuda considerablemente a llenar de vida el contenido en parte filosófico de los versos:

¡Oh, tarde viva y quieta
que opuso al "panta rhei" su "nada corre",
tarde niña que amaba tu poeta!
(*O. C.,* CLXXIII)

Otras Canciones a Guiomar [127] continúan esta poesía de amor a la manera de las coplas mecánicas:

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.
(*O. C.,* CLXXIV-II)

Recuerdos del Sueño, Fiebre y Duermivela [128] constituyen una excepción. Entre el sueño y el delirio sufre Martín su ahorcadura frente a un grupo de curiosos y es conducido —como Dante y Caronte— a los infiernos, que son como la Sevilla de su infancia. Pasando junto a su esposa [129] y a otras estaciones indefinidas de su vida, se pierde en el inconsciente. Al lado de este intento de cruzar la muerte en cualquiera forma intuitiva, está *Muerte de Abel Martín* [130], poema en el que Martín, siempre en concordancia con su doctrina, enfrenta su fin, y:

[126] Hoy ya no puede ser discutida la existencia de Guiomar.

[127] *A la Manera de Abel Martín y de Juan de Mairena.*

[128] *Abel Martín —Los Complementarios— Cancionero Apócrifo.* Véase *Muerte y resurrección de Antonio Machado,* "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, Madrid, 1949, pp. 435-479, por LUIS ROSALES.

[129] "Triste y severa, indiferente como figura de cera."

[130] Hay antepuesto un epigrama de Mairena. *O. C.,* CLXXV.

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

Otro Clima [131] hace preguntas sobre el futuro y sobre la muerte: "¿Un mundo muere? — ¿Nace un mundo?... Que Dios lo diga." En su última visión ve como respuesta:

Y un nihil de fuego escrito
tras de la selva huraña,
en áspero granito,
y el rayo de un camino en la montaña...

Para la razón, también aquí queda obstruído el camino, en tanto que el camino a la montaña señala una última esperanza, la que Machado, a pesar de toda duda, nunca abandonó.

Obras Sueltas

Tras la prosa crítica y teorizante de Mairena, la poesía de Machado casi desaparece totalmente. Sólo se encuentran algunos poemas aislados en los escritos de Juan de Mairena. Durante la guerra civil, el poeta escribió otros poemas, que figuran al principio de las *Obras Sueltas* póstumas. El soneto *La Primavera* la muestra "más fuerte que la guerra" [132]. El segundo soneto, *El Poeta Recuerda las Tierras de Soria,* describe el recuerdo de Machado de la primavera floreciente de Soria y sus alrededores, a la que tampoco la guerra puede detener. *Amanecer en Valencia* [133] muestra la "Valencia de fecundas primaveras" durante su permanencia de un año en el lugar (1937). *La Muerte del Niño Herido* [134] es el primer poema de la literatura española que pinta el miedo de un ataque aéreo nocturno. En los sonetos siguientes Machado se despide de Guiomar [135] y de Sevilla [136], lamenta la traición de la patria por los enemigos [137], y propone venganza y castigo para el delito del traidor: "que su cri-

[131] Igualmente, un *Canto de frontera, a la muerte, al silencio y al olvido,* citado en la segunda parte de *Los Complementarios.*

[132] *O. C.,* p. 851 (*Sonetos I*).

[133] (*Desde una torre*).

[134] Soneto.

[135] "Acaso a ti mi ausencia te acompaña..."

[136] "Mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!".

[137] "¡oh, triste España!... juguete de traición..."

men vea, y el horror de su crimen lo redima". El último soneto lo dedica "A Lister" [138]. Dice aquí:

"Si mi pluma valiera tu pistola
de capitán, contento moriría."

Al autor de una conocida antología española, *A Federico de Onís,* dedica una copla. *Meditación* y *Meditación del Día* aseguran fidelidad a Valencia y lamentan la pérdida de la patria:

Pienso en España vendida toda
de río a río, de monte a monte,
de mar a mar [139].

Al término de este grupo de poemas, *El Crimen fué en Granada* se refiere al asesinato de Federico García Lorca, y pide:

Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fué en Granada, ¡en su Granada! [140].

III. LAS PREOCUPACIONES DE MACHADO

El tiempo

Ante el problema acerca del verdadero impulso de la poesía de Machado, Ramón de Zubiría afirma con acierto "que es el tiempo, la angustia de lo temporal, eje y raíz de todas sus preocupaciones, tanto en lo poético como en lo filosófico" [141]. En Pío Baroja encuentra Machado el mismo sentimiento vital del hastío y falta de sentido, del "taedium vitae" [142], y en Unamuno tropieza con problemas metafísicos que más tarde lo llevarán a Henri Bergson: primero, la intuición poética como método de conocimiento; segundo, el tiempo como espacio metafísico para la poesía (en el prólogo al volumen de poesías de Manuel Machado, *Alma,* Unamuno había hecho la pregunta siguiente: "¿No es la poesía, en cierto modo, la eternización de la momentaneidad?" [143]; tercero, el tema de la muerte y de la

[138] (Jefe en los ejércitos del Ebro).
[139] *O. C.,* pp. 858 y 873.
[140] *Ibid.,* pp. 859-860.
[141] Zubiría: *La Poesía de Antonio Machado, op. cit.,* p. 19.
[142] *O. C.,* CLXIV, p. 328.
[143] S. Serrano Poncela: *Antonio Machado, op cit.,* p. 40.

angustia lo que más tarde encontrará en Heidegger [144]. Machado conoce a Bergson en París en el Collège de France. Asiste a sus clases y lee sus obras [145]. Como Unamuno, Kierkegaard y Nietzsche, Bergson apoya su filosofía en la intuición, como fuente de conocimiento. En las *Reflexiones sobre la Lírica,* Machado cita el "intuicionismo" de Bergson (1924). Según él, la conciencia viva que deriva del instinto puede conocer lo real sin necesidad de valerse del intelecto. Dos temas bergsonianos sobre filosofía irracional ocupan especialmente a Machado: la intuición como método del conocimiento y la especial significación del tiempo. Bergson entiende por intuición una fuente de conocimiento inmediato por los sentidos o la captación directa de una relación sin razonamiento previo. Esta forma de conocimiento sin meditación tiene un rasgo metafísico. Hace aparecer al constante fluir del tiempo y de la vida como creador. Con esta forma de conocimiento, el hombre descubre en sí una realidad en la duración, una energía, un "élan". Esta realidad es la vida como temporalidad, como tiempo. Apoyándose en lo dicho, Machado define la poesía como "palabra en el tiempo". La palabra es para él un receptáculo vacío, que se llena con la intuición. Abel Martín, en su *Cancionero Apócrifo,* afirma haber encontrado una nueva forma de pensar, "en la cual todo razonamiento debe adoptar la manera flúida de la intuición...". Esta lógica real no trabaja con conceptos inmutables, sino con realidades vivas en constante cambio. El poeta se sirve de esta lógica para "adaptarse a la constante mutabilidad de lo real". Ya Unamuno conocía la "agonía" del lenguaje poético, que intenta poner en consonancia el fluir del tiempo y la alteración de las cosas con las petrificaciones de las palabras conceptualmente fijadas. El pensamiento poético acepta cada contenido de conciencia como evidente y produce, al contrario del pensamiento lógico, una creación de diferencias irreductibles que provienen de intuiciones y no de conceptos. De aquí que Martín habla de una "dialéctica lírica, mágica" [146]. Al rechazar Machado la "poesía pura", se apoya en el "élan vital" de Bergson. El intelecto no puede cantar. Las ideas de un poeta no son cápsulas lógicas ni categorías forma-

[144] "Unamuno... saca de la angustia ante la muerte un consuelo de rebeldía, cuyo valor ético es innegable." *O. C.,* p. 793.

[145] *Essai sur les données immédiates de la conscience,* citado en *Poema de un Día (Meditaciones Rurales). O. C.,* CXXVIII, pp. 211 y 214.

[146] *O. C., Cancionero Apócrifo de Abel Martín,* pp. 366-367.

les, sino intuiciones en su propia existencia, elementos temporales por excelencia [147].

Según Juan de Mairena, poesía es el diálogo del hombre, del poeta, con su tiempo: palabra en el tiempo [148]. Ella es lo que el poeta quiere elevar por sobre el tiempo, eternizar.

En la prosecución de este camino, Machado, desde 1928, entra en conexión con Heidegger. Este, en *Sein und Zeit,* expone (valiéndose de la poesía de Hölderlin) la función de la palabra como reveladora, descubridora del mundo para el hombre-en-el-mundo; esto es, que aclara la experiencia trascendente, que hace posible al hombre la comprensión de "las mesmas aguas de la vida" [149]. Mairena, alias Machado, hace de esta filosofía la suya propia [150]. Heidegger coloca la metafísica en la zona del "uno" anónimo, del "Man", para desde allí alcanzar el ser por una operación ontológica de la existencia. Señala la inquietud existencial como previa a todo otro conocimiento, inquietud que se transforma en angustia ontológica. Esta angustia de la existencia era conocida ya por Unamuno. Machado cree haber ya descrito en un poema la misma intuición vital [151]. De esta angustia llega Heidegger al tema de la muerte, a la que ve como fin perfecto, necesario y justificativo para la vida. La filosofía de Heidegger tiene sobre la pregunta de la metafísica, ¿qué es el ser?, en lugar de cualquiera trascendencia, sólo una referencia a la existencia humana, como único "portillo" al conocimiento del ser, del ser-en-el-mundo y en el tiempo. Esto interesó a Machado [152]. El tiempo heideggeriano es cualitativo, finito y limitado, pero no por eso pierde su carácter ontológico. El ser en el tiempo y en el mundo, la existencia humana, es también el ser que se encuentra al enfrentarse con la muerte [153]. Para Machado, el poeta es ante todo un hombre en el tiempo, que en el paso por la intuición trata de superar su temporalidad, y que con la palabra la transforma en una creación intemporal, artística. La palabra no vale como elemento poético por

[147] G. Diego, *Antología, op. cit.,* p. 78.

[148] *O. C.,* J. de Mairena, *Sobre poesía,* p. 479, y *Arte Poética.*

[149] Palabras de Sta. Teresa de Jesús.

[150] *Tratado sobre la filosofía de Heidegger,* en *O. C.,* pp. 787-797. "Para penetrar y hacer cordialmente suya esta filosofía de Heidegger, Mairena, por lo que tenía de bergsoniano, y sobre todo de poeta del tiempo —no precisamente del suyo—, estaba muy preparado." *Ibid.,* p. 788.

[151] *Ibid., LXXVII,* p. 112; *Es una tarde cenicienta y mustia.* El poema, de *Soledades,* es de 1907.

[152] G. Diego, *Antología, op. cit.,* p. 78: "El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista."

[153] *O. C.,* p. 797: observación final sobre la filosofía de Heidegger.

su valor fónico, sino por la honda palpitación que despierta en el espíritu, en el contacto del alma con el mundo [154]. Para Machado, poesía no es ante todo música (Verlaine), sino otra sonoridad interior del alma en contacto con el mundo. El poeta, como hombre, está en el tiempo y está sometido a su temporalidad. Por eso tiene esta resonancia del alma una faz temporal. El poeta personifica un "hic et nunc" que se expresa por la palabra. Por el uso del habla supera su inmanencia. En elementos fluyentes, temporales e intuitivos del alma del poeta, ve Machado el punto de partida de cada poema. Esta corriente viva es expresada en esbozos de pensamientos, en palabras. La poesía es por eso una yuxtaposición de intuiciones y conceptos, un fragmento de existencia personal cogido en fórmulas lingüísticas. El poema representa un objeto que sirve a la contemplación del prójimo. Para esto, le es necesaria una estructura lógica. Sólo gracias a postulados de la lógica puede el poeta aprovechar el fluir íntimo de su conciencia. El no canta a la lógica, sino a la vida, la cual no puede dar estructura al poema. Esto queda reservado a la lógica. En la dosificación acertada de ambos elementos se encuentra el secreto de la poesía verdadera. (Este problema ocupó a Machado durante toda su vida).

En su *Arte Poética,* Machado somete la poesía como "palabra esencial en el tiempo" [155] a un examen más amplio. Afirma que "la poesía es un arte temporal que aspira a productos permanentes o intemporales". La obra del poeta debe trascender el instante psicológico de su producción. Precisamente ese tiempo —"el tiempo vital del poeta con su propia vibración"— es el que el poeta quiere eternizar. Un poema que no tenga muy marcado el carácter temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica. La confrontación de una estrofa de Manrique con el soneto de Calderón "A las Flores", aclarará la significación del "temporalismo" [156]. En Jorge Manrique, de la secuencia de vivencias completamente personales e intransferibles resulta "una emoción del tiempo, el tiempo vital del poeta", una serie de intuiciones en las que apuran sus alegrías y dolores, y en las que, sus interrogantes sobre la existencia y el recuerdo también corren por las galerías de la memoria con la velocidad inalcanzable de la luz. En el intento de eternización y destemporalización, el poeta debe tratar de expresar todo esto en palabras-conceptos, ya que toda

[154] Prólogo a *Soledades,* de 1907, en *O. C.,* p. 25.

[155] G. DIEGO, *Antología, op. cit.,* p. 76.

[156] *O. C.,* pp. 388-392; vid., p. 82 de este trabajo.

objetivación de la experiencia viva no es posible sin su expresion lógica en palabras. El poeta verdadero reconoce esta solidificación del fluir temporal, y la utiliza de manera que la intuición vital no se congele en construcciones lógicas. Según Machado, la poesía necesita dos tipos de imágenes, las que provienen de dos zonas distintas del espíritu: imágenes con conceptos y significado lógico, e imágenes con intuiciones y con valor de acento preponderantemente emocional. Estos últimos son de especial importancia para la lírica. En Machado prevalece el fluir del tiempo de un Heráclito, opuesto a la quietud de un Parménides.

La poesía como "palabra en el tiempo" queda en contacto con el lenguaje, y, con esto, unida a las leyes de la lógica. Para este lenguaje vale en Machado la regla siguiente:

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.
(*O. C.*, CLXIV, p. 346)

Tenemos entonces dos esferas en oposición, que ya Pascal distinguía: la lógica de la razón y la del corazón [157]. Están en mutua dependencia: "Se crea por intuiciones, pero se expresa lo creado por medio de conceptos" [158]. Abel Martín pretende haber concebido, en la ya citada "lógica poética, lírica o mágica", una nueva forma del pensar en el que ésta se adapta al fluir de la intuición. Sólo este tipo de lógica sirve a la poesía. Valiéndose de los *Consejos, Coplas, Apuntes* [159], Serrano Poncela muestra que los versos cuyo contenido parece sin sentido, observados más de cerca, dejan ver "cómo la intuición expresa con sus coordenados latidos algo íntimo, temporal y flúido de la vida del poeta, que es presente y pasado a la vez, anécdota y sentimiento, historia y fijación inmanente" [160].

La intuición debe hacer sentir el estado anímico del poeta,

[157] PASCAL, *Pensées*, Paris, Hachette, 1912, p. 458: "Le coeur a ses raisons que la raison ne connait point"; p. 363: "La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses."

[158] Compárese con *O. C.*, p. 381: "Este pensar poético... se da entre intuiciones, no entre conceptos."

[159] *Ibid.*, pp. 369-372.

[160] S. SERRANO PONCELA, *Antonio Machado, op. cit.*, p. 67.

para así poder hablar de poesía verdadera. En los versos de Machado debe, según su definición, hacerse notar algo de la conciencia, estarse sometido a la finitud y temporalidad, vivas impresiones, entonces, que también resuenen en la objetivación por medio de la palabra, impresiones que, en su revelación de la temporalidad, representen un acceso a la esencia del ser. Partiendo de su existencia, el poeta se hace consciente de ella y experimenta un correspondiente temple de ánimo, que formula en la palabra más acertada y auténtica, que brota de su vida y no de su intelecto. Un esquema de este proceso sería: "vivencia poética desde el temple anímico —delimitación consciente de esta vivencia por medio de la palabra—, residuo inefable a cargo del lector, o sea, aquello no plasmado pero sí vivido que flota, como un hálito, alrededor y por dentro de la palabra" [161]. Pero el poema resulta sólo al evitarse una preponderancia de lo intelectivo y una falsificación del estado de ánimo, cuando se elude el uso de palabras inexpresivas y pertenecientes al común, y al quedar contenido el residuo de algo inefable, en la comunicación al "Tú esencial". Aquí no se trata de palabras nuevas y poco usuales, sino del uso personal, original y exigido por el instante de la palabra sincera del poeta, en la que Machado exige "esencialidad" y "temporalidad" [162].

Tras esta poesía aparentemente simple y clara, se encuentra la pregunta [163] que en el fondo contiene la sustancia de toda la metafísica: "¿Quién soy yo? ¿Qué es el hombre?", y que ha ocupado tradicionalmente a la filosofía de Occidente. La poesía de Machado se convierte en una queja melancólica por la imposibilidad del conocimiento, por el desamparo del hombre, que se refugia en la "resolución resignada" a morir, de Heidegger. Filosofía y poesía se conjugan en una forma de conocimiento superior, y Abel Martín, apoyándose en Unamuno [164] ve "a los grandes poetas como metafísicos fracasados y a los grandes filósofos como poetas que creen en la realidad de sus poemas" [165]. La poesía de Machado está basada en la preocupación por el hombre, y se fundamenta en una determinada y peculiar ontología de la existencia. Trata de seguir sólo una voz:

[161] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 75.

[162] G. DIEGO, *Antología, op. cit.*, p. 76.

[163] MARTÍN BUBER, *What is the Man?*, London, 1938.

[164] M. de Unamuno: "...acaso la filosofía es algo que está más cerca de la poética que de la lógica; acaso la filosofía no se ciña a la explicación meramente lógica del Universo"; en S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 78.

[165] *O. C.*, p. 554.

A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.
(*O. C.*, XCVII)

Con esto, se ata a la tradición poética de Occidente. Ya para los presocráticos griegos toda creación poética significaba un intento de trascendencia en busca del ser. Pero el poeta no quiere tocar los consagrados derechos del filósofo de profesión, los cuales reconoce. El ὄν ποιητικόν no le significa problema alguno: "él se revela o se vela; pero donde aparece, es" [166]. Mairena divisa ya una aproximación entre los filósofos y los poetas, en la que el poeta ayudará al filósolo con su intuición, y el filósofo al poeta con su conocimiento. Ambos llegarán un día a trocar sus papeles [167].

El problema del tiempo no constituye tema sólo en la filosofía de Machado, sino también en su poesía. Desde el nacimiento hasta la muerte, el hombre en el mundo está sometido al tiempo como ser temporal, cuya existencia está limitada por la muerte. Machado siempre sintió angustia ante este límite, pero no olvidó percatarse de su significación, ya que la conciencia del tiempo y la intuición de aquí derivada, le aclaran su esencialidad histórica. Para intensificación de este sentimiento temporal le sirvió la procreación espiritual de los profesores apócrifos, en el intento de vivir al mismo tiempo el ser diferente de distintas personas. La existencia de ambos profesores constituye una posibilidad de ampliación y multiplicación del tiempo propio, en dos espejos distintos, situados en zonas históricamente diferenciables desde mediados del siglo pasado hasta hoy. A través de ellos se refleja el pensamiento de Machado en una triple dialéctica que también triplica sus intuiciones poéticas. La visión hacia el pasado y su proyección sobre el presente, y la proyección de ambas con todo su contenido de vivencias sobre el futuro, constituye también una intensificación del sentimiento vital concebido temporalmente, que abarca todo el tiempo vital y que proporciona una medida

[166] *O. C.*, p. 603.

[167] *Ibid.*, p. 626: "Algún día ... se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia ... Los filósofos, en cambio, irán, poco a poco, enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el "fugit irreparabile tempus *. Y por este declive romántico, llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo en verdad, poemático más que filosófico ... Y estarán frente a frente poeta y filósofo —nunca hostiles— y trabajando cada uno en lo que el otro deja."

* VIRGILIO, *Georgica*, 3, 284: "Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus".

absoluta del tiempo, un tipo de subordinación "a cierto tiempo esencial". Además, el poeta trata de escapar de su tiempo, de hacerse intemporal y vivir a lo largo de su temporalidad, para vivir en cambio la experiencia de tiempos múltiples. De todos estos experimentos resultan a menudo perspectivas contradictorias en el pensamiento de Machado. Los poemas sobre el fin de Abel Martín [168] muestran, a pesar de la imposibilidad de traducir una experiencia mortal, el intento de indagar algo sobre el acto último del ser temporal, a través de la intuición. Partiendo de estas últimas horas imaginarias de Martín, el poeta trata de aproximarse a un conocimiento, aunque fragmentario, de lo que pudieron ser. Tras esto siempre está la pregunta de Mairena sobre la inevitable angustia ante el inasible fin temporal del hombre: "En cuanto a nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal. Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando" [169].

Toda la poesía de Machado se mueve en torno al tiempo vital y a su término, en el triple espejo de los grados temporales: pasado, presente y futuro. El sentido y meta de *Soledades,* de *Campos de Castilla* y de *Nuevas Canciones* reside en el desplazamiento del pasado y su traslado al futuro como "cura de vida" para Machado —quien desea con esto conservar lo bello de su vida—, y también para España, cuya grandeza histórica será puesta ante los ojos de sus contemporáneos, para que con ello logren nuevos impulsos de renovaciones intelectuales y políticas. Al florecer su último amor hacia Guiomar, dice Machado:

> Y te enviaré mi canción:
> *"Se canta lo que se pierde",*
> con un papagayo verde
> que la diga en tu balcón.
> (*O. C.,* CLXXIV-VI, p. 433)

Aquello perdido en el pasado se hace presente y futuro en la canción del poeta. Ya en sus primeros poemas [170] se podía ver el real-

[168] *Ultimas lamentaciones de Abel Martín, Muerte de Abel Martín, Otro clima, O. C.,* pp. 411-413, 434-438, 438-439.

[169] *O. C.,* p. 478.

[170] DÁMASO ALONSO, *Poesías olvidadas de Antonio Machado, op. cit.,* en "Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid, 1949: "El pífano de abril sonó en mi oído..." Es de 1903, está bajo el Nº 9 y tiene el título de *Preludio.*

ce de lo temporal. Tras esto se revela una clara conciencia del pasado vivido, que deberá nuevamente presentificarse, una temprana conciencia de la propia existencia y de la identidad del yo a través de todos los estadios temporales, con una nostalgia por lo pasado ahora ausente, que por medio de la evocación puede hacerse, por lo menos espiritualmente, una realidad. La coincidencia entre extensión temporal absoluta y final de vida encuentra la siguiente expresión:

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

La unificación de los tres estadios temporales lo lleva a una fusión de lugares y jardines mu tios de su juventud con estaciones posteriores de su vida en Soria, Baeza, Segovia, Valencia. Siempre surge el pensamiento sobre "algo nuestro de ayer" [171], que ya había revelado al principio de *Soledades,* y que lo acompaña durante toda su vida. *Soledades* representa así la búsqueda de una "ilusión cándida y vieja", cuya evocación conduce a la percepción del tiempo vivido y a la más perfecta unidad de sus tres estadios. E tructuras temporales como "la tarde, la noche, la mañana, la primavera" son humanizadas y fijadas por estados anímicos de Machado, de manera que de esto pueda engendrarse "el diálogo del hombre con su tiempo".

En el capítulo *El tema del tiempo* [172], sigue Ramón de Zubiría este motivo a través de los poemas de Machado. Comienza por citar el dedicado a Narciso Alonso Cortés, en el que Machado expone el nocivo influjo del tiempo sobre todo lo viviente y lo creado, y lo que sólo el alma del poeta puede enfrentar [173]. Toman parte en el diálogo:

"La mañana", en "Me dijo un alba de la primavera: ..." [174], a cuya pregunta el poeta responde:

> Sólo tienen cristal los sueños míos.
> Yo no conozco el hada de mis sueños;
> ni sé si está mi corazón florido [175].

[171] *O. C.*, III, p. 40.

[172] R. DE ZUBIRÍA, *op. cit.*, pp. 23-67.

[173] *O. C.*, CXLIX, pp. 265-267; la tesis de Machado sostiene al respecto: "El alma vence... Su fortaleza opone al tiempo... El alma sólo es ancla en la ribera..."

[174] *O. C.*, p. 69.

[175] Zubiría observa al respecto: "Desde su hoy, un hombre melancólico añora su pasado y mira con ilusión hacia su porvenir, es decir, dialoga con su

"La noche": "¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja, . . .!" [176]. La conversación termina con estas palabras:

Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos [177].

"La tarde", en "Fue una clara tarde, triste y soñolienta . . ." [178], que contesta a la pregunta del poeta sobre el pasado feliz:

—Yo no sé leyendas de antigua alegría,
sino historias viejas de melancolía [179].

Por su fluir, el agua recuerda al poeta la huída de lo temporal, de lo que se hace símbolo. A veces puede simbolizar la eterna monotonía del tiempo en movimiento:

Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.
(*O. C.*, LV)

o bien representa las inquietas olas de la existencia vívida del hombre:

La vida hoy tiene ritmo
de ondas que pasan,
de olitas temblorosas
que fluyen y se alcanzan.
(*O. C.*, XLII)

tiempo, en tanto que habla con el tiempo, un alba de la primavera." *Op. cit.*, pp. 28-29.

[176] *O. C.*, pp. 70-72, XXXVII.

[177] Sobre esto, Zubiría dice: "Un magnífico ejemplo de la manera cómo Machado se desdoblaba para hablar con el tiempo, en este caso, parapetándose detrás de la objetivación poética de la noche, como antes lo hizo con la mañana, y como lo hace con las tardes." *Op. cit.*, p. 32.

[178] *O. C.*, VI, pp. 43-45.

[179] Aquí, Zubiría alude a la "admirable penetración que existe entre los elementos de objetivación y los estados de ánimo del poeta, que, al no querer expresar de manera directa, por una natural represión a la confesión franca, abiertamente romántica, la intimidad de su espíritu, se valió, para ello, de esa técnica del yo desdoblado, buscando siempre los símbolos que mejor se acordasen con sus emociones". *Op. cit.*, p. 34.

y también hace pensar al poeta solitario sobre su alma camino a la muerte:

"Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera".

de modo que llega a plantearse la pregunta de la filosofía de Occidente: "¿Qué es esta gota en el viento / que grita al mar: soy el mar?" [180].

En una serie de ejemplos muestra Zubiría el diálogo de Machado con las aguas, "que tienen, como las tardes machadianas, la característica de ser casi siempre tristes y melancólicas, cuando no silenciosas o impasibles" [181]. Su murmullo es la canción de su ayer, perdido e irrecuperable. En *Obras Completas,* VI, hay una "superposición temporal" [182], la fusión de un sueño juvenil con la decepción de un hombre maduro, asuntos que tratan, sin embargo, de una misma persona [183].

Zubiría considera el silencio y la monotonía del agua corriente como símbolo exacto del fluir del tiempo, impasible ante las actividades de los hombres [184].

Un símbolo parecido es el reloj "marcando con insidiosa y mecánica crueldad el transcurso de lo temporal" [185]. Su tic-tac desde la oscuridad de un cuarto dice que la vida del hombre no es más que tiempo monótono y sin sentido, a lo que el hombre, con el invento del reloj, esperaba de algún modo escapar [186]. Pero el poeta no dialoga con este "corazón de metal", pues entre el tiempo matemático

[180] *O. C.,* XIII, pp. 52-54.

[181] ZUBIRÍA, *op. cit.,* p. 38.

[182] "Ese recurso técnico de la "superposición temporal", como lo ha llamado Carlos Bousoño, que aquí consiste en superponer el ensoñar de un adolescente al desengaño del hombre maduro." *Ibid.,* p. 43; C. BOUSOÑO, *Teoría de la Expresión Poética,* Editorial Gredos, Madrid, 1952, pp. 152-157.

[183] Zubiría explica: "Por ese recurso se expresa un vivir en dos tiempos (el pasado en el presente y el presente en el pasado), y se crea una intemporalidad a través de lo temporal, un tercer tiempo, el del poema, que domina a los otros dos." *Ibid.,* p. 44.

[184] ZUBIRÍA, *op. cit.,* p. 44, y *O. C.,* XCVI, p. 127.

[185] *Ibid.,* p. 46, y *O. C.,* CXXVIII, p. 214.

[186] *O. C.,* p. 679. Sobre el reloj, Mairena dice: "Convencido el hombre de la brevedad de sus días, piensa que podría alargarlos por vía infinitesimal, y que la infinita divisibilidad del tiempo, aplicada al tiempo, abriría una brecha por donde vislumbrar la eternidad."

y el de su corazón hay una diferencia insalvable. Así es como el reloj ocupa el fondo, el símbolo de la angustia de la criatura humana ante el eterno fluir del tiempo.

Las Moscas [187] parecen ser un ejemplo de objetivación del tiempo en lo insignificante, ya que las moscas de ayer y de hoy se convierten en "moscas de todas las horas", en "moscas de siempre", "mo cas como tiempo" [188]. Zubiría habla de un realismo en Machado, que trasciende la superficie de las cosas: "es un realismo trascendental, como el de Velázquez, realismo temporalizado, fusión magnífica de espacio y tiempo" [189].

El camino opuesto consiste en situar las cosas en instantes del devenir temporal, como sucede en *Campos de Soria* [190], que aparecen primero en el cambio de las estaciones del año, luego bajo la luz de la luna, y finalmente en el brillo de cariñosos recuerdos. Del mismo modo ve el poeta a España en el tiempo, en el pasado, presente y futuro, unidos los tres en su visión panorámica de la grandeza y miseria de la historia de su patria.

Zubiría piensa "que la visión que Machado tenía de España es una visión temporalista, y que su vivencia del paisaje castellano es, también, como todo lo suyo, vivencia poética del tránsito del tiempo. Tiempo visto en las cosas: cosas vistas en el tiempo: desesperada tentativa, en fin, de aprisionar, en sus versos, el incontenible fluir de lo temporal" [191]. La expresión más pura de tal preocupación es el verso-poema:

Hoy es siempre todavía.

Aquí, tiempo significa sólo un fluir, donde un hoy, en que un ayer persiste *todavía,* es proyectado hacia un futuro, hacia algo, que *todavía* puede llegar, un *todavía* lleno de inminencias, un tiempo como conciencia dentro del hombre, un tiempo vital [192].

Machado no pasa por sobre la muerte, límite temporal, sino que, igual que la filosofía contemporánea, concibe al ser como un ser-hacia-la-muerte. La pregunta:

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?

[187] *O. C.,* XLVIII, p. 86.

[188] Zubiría, sobre la técnica de Machado: "las cosas le servían como puntos de referencia, trampolines desde los cuales lanzarse al hondo buceo en las aguas de lo temporal", p. 51.

[189] *Ibid.,* p. 52.

[190] *O. C.,* CXIII, pp. 156-162.

[191] Zubiría, *op. cit.,* pp. 59-60.

[192] *Ibid.,* p. 60.

¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?
(*O. C.*, LXXVIII)

provoca el horror y la decepción del poeta, ante este hecho inevitable. Por esto es que la belleza del mundo se torna luego "balcones llenos de huesos y calaveras" [193], en "plazas que son cementerios", en "árboles que son cipreses" [194], en un mundo en que rige la muerte, en el que todo se acaba y se hunde. Sólo una fe profunda en la posición privilegiada del hombre en la creación podría significar una ayuda [195].

Contrariamente al concepto abstracto de tiempo y espacio de la filosofía, el tiempo machadiano es vivido y vivencial, un tiempo con vida, que enfrenta al poeta que envejece, como joven (su pasado), para establecer con él conversación:

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.
—Hola, galgo de ayer (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario).
—¿Tú, conmigo, rapaz? — Contigo, viejo.
(*O. C.*, CLXIX, p. 411)

En este instante, el pasado personificado se convierte en vívido presente para el poeta, quien ahora proyecta su mirada sobre el futuro "y su límite postrero y perfecto", "lejana torre soleada" que toma la vida "por asalto" y por "castigo" [196].

Visto así, no es sorprendente que el poeta, acostumbrado a tal tratamiento del tiempo, llegue a hacer de ello un estado duradero. Por e o es que los profesores apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena tienen su origen en este espíritu, y son los constantes acompañantes de Machado en sus últimos años. Con la muerte de Abel Martín, el camino de Juan de Mairena queda libre, de modo que el

[193] *O. C., XCIV*, pp. 124-125.

[194] *Ibid.*, pp. 96-97.

[195] Mairena dice: "El hombre es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la naturaleza. Todas las potencias de su espíritu tienden a ello, se enderezan a este fin. El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano". *O. C.*, pp. 688-689.

[196] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 118.

pensamiento de Machado puede desarrollarse en su nombre. Es interesante el hecho que casi todas las publicaciones del poeta lleven ahora el nombre de Juan de Mairena, en lo que puede verse su fijación en una posición (la de Mairena), aunque lo haga valiéndose del empleo de un pseudónimo.

El Tedio

Contrariamente a la idea de Heidegger, de que sólo la angustia constituye una vía de acceso al conocimiento del ser-en-el-mundo, Machado encuentra junto a ella, el hastío, la repugnancia y el tedio, que pueden considerarse como paralelos a la angustia; pero que en todo caso pertenecen a las galerías en que el poeta se mueve constantemente. Antes de la formulación teórica de este estado anímico por la filosofía existencialista, su obra había ya dado expresión a este sentimiento vital [197]. Es que, sin duda, Machado conocía "l'ennui" de Baudelaire y de los simboli tas franceses. Este estado de hastío del mundo y de la vida, se suscita en él a consecuencia de una pérdida de interés en la vida. La conciencia pierde contacto con la temporalidad por un choque brutal con el mundo exterior, que amenaza la propia existencia, o bien, la oposición hacia el mundo exterior se produce por el reconocimiento de la trivialidad en la vida diaria o en la masa. Se desatan entonces los lazos con lo externo y sobreviene una desvalorización de los valores anteriores. Esta retirada hacia sí mismo puede, en un caso extremo, llevar al suicidio. Casi siempre, el motivo del hastío es un intento fracasado de entrega amorosa a otra persona:

> Y en toda el alma hay una sola fiesta,
> tú lo sabrás, Amor, sombra florida,
> sueño de aroma, y luego... nada, andrajos,
> rencor, filosofía.
> Roto en tu espejo tu mejor idilio
> y vuelto ya de espaldas a la vida,
> ha de ser tu oración de la mañana:
> ¡oh, para ser ahorcado, hermoso día! [198].

Pero, a veces, la conciencia huye por su propio impulso de su concreta temporalidad. Se entrega a esperanzas absurdas y, en el

[197] Vladimir Jankelevitch, *Métaphysique de l'ennui*, cfr. *Alternative*, Paris, 1938. Machado murió antes de haber podido conocer este estudio.

[198] "Helios", XI, Madrid, 1904; "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, 1949, *op. cit.*, en el artículo de Dámaso Alonso, *Poesías olvidadas de A. Machado.*

instante en que despierta, cae en el vacío y de esto resulta el hastío. A través de él, el poeta descubre la esencia del ser humano. Lo vive en el vacío de la oscura estancia familiar:

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar.
Del reloj arrinconado
que en la penumbra clarea,
el tic-tac acompasado
odiosamente golpea.
Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día,
hoy es lo mismo que ayer.
(*O. C.*, LV, pp. 95-96)

En un instante como éste, Machado se da cuenta, en forma especialmente intensa, del sin sentido del vivir y de e tar caído en el mundo: "la cruda ley diamantina, / sin odio ni amor, y el frío / soplo del olvido sabe sobre un arenal de hastío" [199]. En su interior, "las galerías / del alma que espera están / desiertas, mudas, vacías: / las blancas sombras se van..." [200] y preferiría la muerte antes de este estado anímico: "morirse es lo mejor" [201]. Así es como el tedio conduce al no ser y, en la disociación de conciencia y existencia, a la comprensión de la nada, que deja un sentimiento de amargura y melancolía.

La Angustia

Al estudiar *Sein und Zeit* en el año 1931, Machado cree encontrar en la angustia existencial de Heidegger la exacta descripción teórica de un sentimiento vital que ya estaba adherido a sus antiguos poemas. En *Es una tarde cenicienta y mustia...* [202], de *Soledades* (1907), coloca, frente a la teoría de Heidegger, su propia experiencia, al explicar el existencialismo de éste. A diferencia de la angustia del filósofo, los versos del poeta contienen una inquietud anímica que no puede ser definida, pero que es posible comprobar como posición constante, como un tipo de inquietud existencial que se transformará en angustia. Machado dice: "La angustia es, en verdad, un

[199] *O. C.*, XVIII, p. 57.
[200] *Ibid.*, p. 58.
[201] *Ibid.*, LVI, p. 97.
[202] *Ibid.*, LXXVII, p. 112.

sentimiento complicado con la totalidad de la existencia humana y con su esencial desamparo, frente a lo infinito, impenetrable y opaco." [203], y en uno de sus versos: "Muda en el techo, quieta, ¿dormida?, / la gruesa gota de angustia está" [204]. Al comenzar este estado de alma, la conciencia se separa de su existencia y se coloca frente a la nada, y ésta es revelada por la angustia. Desde esta posición, el hombre conoce su verdadera existencia y la angustia le sirve como vía hacia el conocimiento del ser. Con mayor fuerza que el hastío, lleva la angustia a luchar con la muerte —según Heidegger, el límite final de la existencia en su e fuerzo por lograr su acabamiento [205].

No habría angustia sin el conocimiento de la inevitabilidad de la muerte. El hastío y la angustia sólo se hacen posibles cuando la conciencia alcanza la vivencia y la experiencia de la temporalidad. Desde el ángulo de la angustia, la temporalidad humana es un tiempo hacia la muerte, hacia el fin ineludible. Por eso es que no sorprende que el tema de la muerte esté contenido en el de la angustia. Igual que Unamuno y Heidegger, Machado se esfuerza por destacar en sus versos el significado de la muerte necesariamente unida a la existencia humana; pero, al contrario de Unamuno, Machado acepta la muerte como situación límite cuando todavía no ha recibido influencia de Heidegger. Este —en oposición a Gabriel Marcel y Karl Jaspers— ve en la muerte un fin absoluto, que considera inherente a la existencia del hombre. El hombre es un ser para la muerte, en contra de su voluntad. La visión de estos hechos transforma su angustia ante la muerte en *libertad para la muerte*. En este problema, la educación y el convencimiento de Machado lo colocan, a pesar de la influencia de Unamuno, al lado de Heidegger. No se rebela ante la muerte, ni tampoco le opone, como Unamuno, la inmortalidad del alma. Su angustia no tiene nada de e ta agonía. Siempre se encuentra en la obra de Machado la presencia de la muerte o una alusión a ella. Vibra en sus poemas una tristeza resignada como resonancia de "substantia mortis" [206], del ser-en-el-mundo-para-la-muerte. En *En el Entierro de un Amigo* [207], el poeta descubre a la muerte como algo opaco y extraño, como algo sin vida, que la conciencia trata de escudriñar tras la muerte del amigo. También en esto se adelanta Machado a Heidegger. Trata de coger al muerto en su peso físico y a la muerte en su peso metafísico:

[203] *O. C.*, p. 792.

[204] *Ibid.*, p. 607.

[205] *Ibid.*, p. 792: "Según Heidegger, la muerte . . . es la existencia misma en trance de alcanzar su propio acabamiento."

[206] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 132.

[207] *O. C.*, IV, p. 41.

Y al reposar sonó con recio golpe,
solemne, en el silencio.

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio.

después de haber descrito el cuadro del cementerio con sus flores marchitas "bajo el sol de fuego".

La poesía de Machado se mueve dentro del marco del simbolismo cristiano occidental, que ve a la muerte como galán, como dama, como sombra o como fantasmagórica aparición,

Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
—Tal cuando yo era niño la soñaba—.
(*O. C.*, XIV, p. 54)

para convertirla en otra parte en musa o en la figura esquiva de la amada:

Y vió la musa esquiva,
de pie junto a su lecho, la enlutada,
la dama de sus calles, fugitiva,
la imposible al amor y siempre amada . . .
(*O. C.*, CLXXV, p. 436)

El hombre-para-la-muerte heideggeriano aparece "avant la lettre" en el citado poema *Al Borde del Sendero* . . . [208] (*Soledades*, 1907): "ya nuestra vida es tiempo". Tiempo y muerte coinciden aquí, pues nuestro pasado pertenece ya a la muerte. En la personificación del pasado, la muerte se hace silencio:

Daba el reloj las doce . . . y eran doce
golpes de azada en tierra.
¡Mi hora! —grité—. El silencio
me respondió: —No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.
(*O. C.*, XXI, p. 61)

[208] *O. C.*, XXXV, p. 70; vid., p. 67 de este trabajo.

O se convierte en callada compañera del poeta, a la que éste corteja:

Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.
No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.
Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.
—¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.
(*O. C.*, XXIX, p. 66)

En *Proverbios y Cantares* se encuentra la concepción filosófica de la muerte que más tarde aparecerá en la prosa. Todo termina con la muerte, fin absoluto de nuestra temporalidad:

¿Dices que nada se pierde?
Si esta copa de cristal
se me rompe, nunca en ella
beberé, nunca jamás.
(*O. C.*, CXXXVI-XLII, p. 240)

Abel Martín trata de aproximarse lo más posible al límite de la muerte a través de la intuición poética, y termina la segunda parte de *Los Complementarios* con *el Canto de frontera a la muerte, al silencio y al olvido* [209]. Junto al fin de la vida bebe "el vaso de pura sombra lleno" [210]. Juan de Mairena ve claro que la filosofía no puede concebir la existencia humana, en su totalidad, sin la muerte, y que pasar a ésta por alto sería simplemente una adulteración [211]. El profesor apócrifo indica a sus alumnos que el hombre no ha llegado a la idea de la muerte a través de la observación y la experiencia, sino que esta idea —al igual que la de Dios— se encuentra dada a priori en el pensamiento humano, sin que su procedencia sea conocida. Esta idea es objeto de creencia, y no de conocimiento. La vida, en cambio, no es una idea, " ino un objeto de conciencia inmediata, una turbia evidencia" [212].

[209] *O. C.*, pp. 383 y 384.

[210] *Ibid.*, p. 438.

[211] "Por miedo a la muerte, huye el pensamiento metafísico de su punto de mira: el existir humano, lejos del cual toda revelación del ser es imposible. Y surgen las baratas filosofías de la vida, del vivir acéfalo, que son todas ellas filosofías del crimen y de la muerte." *Ibid.*, p. 786.

[212] *Ibid.*, p. 711.

Sólo la fe en Dios puede ofrecer un camino. En consecuencia, Unamuno se encuentra en su agonía de "razón" y de "fe" en continua contradicción, pues opone la creencia en la inmortalidad del alma al hecho de la muerte. En virtud de su educación, Machado representa un tipo de humanismo ateo que no va más allá del hombre. El tema "Dios" lo trata en su poesía y en su filosofía como un problema del conocimiento que no enraíza profundamente en su espíritu. Sólo en el momento de la muerte de su esposa Leonor (1912) parece comenzar en él un acercamiento a la fe [213] que, sin embargo, pronto abandonará bajo la influencia de los estudios filosóficos. El poeta busca en la filosofía una actitud espiritual frente a este problema básico de todo pensamiento. Un agnosticismo, con el temor y la esperanza en algo desconocido, oculto, ubicado fuera del ámbito de la razón, atraviesa su poesía. También aquí se trata de una situación límite que no puede llevar a ningún dogma: la interrogante de Dios coincide con la del ser. Ante la vista de la muerte y de la existencia humana llevada por ésta a la sinrazón, Machado pregunta: "¿Y ha de morir contigo el mundo mago . . .?" [214], y la pregunta se hace queja por lo irremediable. En el tratamiento de este tema en poesía, se muestra en Machado siempre de mayor peso lo conceptual que lo emocional. Falta la fe, y por eso es que no hay una respuesta convincente ante la inrrogante de Dios. Las variaciones de este tema presentan, alternativamente, acercamiento y alejamiento ante la creencia: un simple juego de la razón, una dialéctica de opiniones. Dios juega despreocupadamente con la muerte:

> . . . un Dios más fuerte
> con la sustancia inmortal está jugando a la muerte,
> cual niño bárbaro.
>
> (*O. C.*, XVIII, p. 57)

Arrebata al poeta "lo que más quería", con lo que alude a su propia existencia. Por otra parte, se sustrae al conocimiento del poeta, que habla de sí mismo:

> así voy yo, borracho melancólico,
> guitarrista lunático, poeta,
> y pobre hombre en sueños,
> siempre buscando a Dios entre la niebla.
>
> (*O. C.*, LXXVII, p. 113)

[213] *O. C.*, CXIX, p. 199: "Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería".

[214] *Ibid.*, LXXVIII, p. 113.

En *Proverbios y Cantares* aparece el juego dialéctico en forma más intensa y muestra el fluctuar entre la razón y la fe:

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.
(*O. C.*, CXXXVI-XXI, p. 233)

Anoche soñé que oía
a Dios, gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía,
y yo gritaba: ¡Despierta!
(*O. C.*, CXXXVI-XLVI, p. 241)

Y tú, Señor, por quien todos
vemos y que ves las almas,
dinos si todos, un día,
hemos de verte la cara.
(*O. C.*, CLVIII-X, p. 293)

En *Profesión de fe,* el poeta intenta una definición de Dios con un juego de palabras [215], mientras en la "teología" de Abel Martín "Dios es definido como el ser absoluto, y, por ende, nada que *sea* puede ser su obra." Dios como creador le parece algo absurdo. "La nada, en cambio, es, en cierto modo, una creación divina, un milagro del ser, obrado por éste para pensarse en su totalidad" [216]. El hombre está dentro de la "conciencia integral" o "gran todo". Así es como se revela Dios en el hombre y como el hombre lo concibe en su corazón [217]. La *Metafísica* de Mairena parte del pen amiento de Abel Martín: "Dios no es el creador del mundo, sino el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es." El mundo es un aspecto de la divinidad y no una creación divina. Por eso es que el no ser es un problema que debe interesar al filósofo, mientras el poeta se ocupa de él sólo como creación divina, como el milagro que deviene, como el "fiat umbra" en *Al Gran Cero* de Martín, que Mairena puede formular:

Dijo Dios: Brote la nada.
Y alzó la mano derecha,
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la nada hecha.

[215] *O. C.*, CXXXVII-V, pp. 246-247.
[216] *Ibid.*, p. 383.
[217] Comp. *Al Gran Cero, O. C.*, p. 402.

Simboliza así a la creación divina con un acto negativo de la divinidad, "por un voluntario cegar del gran ojo, que todo lo ve al verse a sí mismo" [21] . No se puede hablar aquí de sentimiento religioso ni de algo semejante. Mairena también rechaza el concepto de San Anselmo sobre Dios como "ens perfectissimum", al que por su perfección no puede faltarle la existencia, porque Dios debería previamente existir para que el poeta pudiera pensar así sobre él, "pero de ningún modo en el caso de no existir" [219]. Según Mairena, el individualista cree sólo en sí mi mo y en el reino de la nada que va más allá de su yo. Por esto es que acaso se tenga a sí mismo por Dios. Sólo al dirigir su corazón al de otro, el hombre encontrará a Dios en el corazón de cada individuo como un *tú* de todos. Esta comunión de los hombres en Dio resultaría algo así como una creación de Dios dentro del hombre [220].

Machado, como Unamuno, se ocupa de Cristo. Para él, Cristo es ante todo "un ímbolo moral, una salvación por el ejemplo y a la vez el máximo representante de la "otredad" humana. La muerte de Cristo significa el máximo diálogo con el "tú" colectivo y un intento de trascender hacia un "nosotros cordial" [221]. Como en Machado, las opiniones de Abel Martín y de Juan de Mairena difieren considerablemente en los conceptos religiosos sobre Cristo. Concordando con los apócrifos, Machado no quiere dejar a Cristo en la Cruz, ni dentro de la influencia de la filosofía aristotélica y de la teología de San Pablo. Para Machado no vale Cristo en la cruz, sino Jesús en sus parábolas, con el propósito de despertar a la humanidad:

¡No puedo cantar ni quiero
a ese Jesús del madero
sino al que anduvo en el mar!
(*O. C.*, CXXX, p. 216)

El humani ta Machado acepta de todo corazón el "Ama a tu prójimo como a ti mismo", pero no cree en la promesa del reino de los cielos. No logra salvar espiritualmente la muralla de la muerte, si bien, partiendo de la angustia llega hasta la muerte a través de una decisión resignada. Con esto queda siempre en la conciencia el dejo de la espera angustiada de lo desconocido e inconocible, y también de la esperanza en una solución piadosa del enigma con la experiencia de la muerte. Todos sus intentos de cruzar la muralla de nuestro fin, han

[218] *O. C.*, pp. 401-402.
[219] *Ibid.*, pp. 512-515.
[220] *Ibid.*, pp. 615-618.
[221] . SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 143.

fracasado incluso por medio de la intuición poética y representan como en *Recuerdos de Sueño, Fiebre y Duermivela* [222], una vuelta al pasado del poeta, quien como Dante, vuelve a vivir en el infierno algunas estaciones de su vida. Se verifica sólo lo pasado; el camino hacia lo futuro queda obstruído. El no de la razón frente a la fe lleva una barrera que tampoco la intuición puede superar, y los grandes enigmas —Dios, la muerte, el más allá y la nada— no pueden ser resueltos aquí, y por eso se mantiene la angustia ante lo incierto.

Los Sueños

El sueño poético constituye otro intento de entrada al conocimiento del propio ser. Por el estado de lucidez en que se desarrolla, se podría decir que se da "con los ojos abiertos" [223], y que sus raíces se encuentran en la conciencia, aunque sus límites alcanzan al subconsciente. En él, la fantasía se hace fluyente y la vivencia del tiempo se hace más intensa. Desde joven, poseía Machado en gran escala la propiedad de soñar consciente, como lo comprueban sus primeros poemas [224]. Con esto se abren amplias zonas en su alma, en las que puede vagar a gusto y en las que se puede retraer [225]. El poeta puede, por medio del sueño, separarse de la vida misma y vivirla espiritualmente, pero sin perder su conciencia la lucidez para ambas vidas. Por este medio alcanza una realidad más amplia que la del suceder cotidiano, porque en esta situación el tiempo se da en todas sus dimensiones. Se logran además las más diversas perspectivas: vuelta al pasado, recuerdos de sueños anteriores, extensión del presente en el sueño, y actualización del futuro en presente. La sucesión de los grados temporales puede ser alterada y cada instante de la propia historia —y también del futuro— podrá ser evocado a voluntad.

De las posibilidades del soñar espera Machado el milagro de su generación: "Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación" [226]. Mientras los filósofos se esfuerzan por seguir el camino de la razón, que los vuelve siempre al mismo punto de partida —"De la mar al percepto, / del

[222] *O. C.*, CLXXII, pp. 416-426.

[223] "Los poemas de nuestra vigilia ... son más originales y más bellos y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños ... Os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo". *O. C.*, p. 511; o: "¡Este insomne sueño mío!", CXXVII, p. 206.

[224] S. Serrano Poncela, *op. cit.*, p. 126.

[225] *O. C.*, XXII, p. 61: "...Caminos tiene el sueño / laberínticos ...".

[226] *Ibid.*, p. 27.

percepto al concepto, / del concepto a la idea, / de la idea a la mar. / ¡Y otra vez a empezar!" [227]—, el poeta puede ver relaciones que escapan al filósofo: "Sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto. / En esas galerías, / sin fondo, del recuerdo, / ... allí el poeta sabe / el laborar eterno / mirar de las doradas / abejas de los sueños" [228]. El sueño poético, la "visión vigilante", contiene, según esto, la posibilidad de realizar el milagro de la generación. Como Calderón, Machado llega a la idea de que "la vida es sueño". Su parábola del niño que sueña termina así:

Cuando el mozo se hizo viejo
pensaba: todo es soñar,
el caballito soñado
y el caballo de verdad.
(*O. C.*, CXXXVII, p. 244)

El sueño del poeta revela la verdad; en él, cada uno podrá reconocerse:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
(*O. C.*, LXXXIX, p. 121)

Según esto, la mirada del poeta deberá estar dirigida hacia atrás para evitar la pérdida de lo "hálitos más puros de la vida" [229]. Con la importancia del recuerdo, el centro de gravedad se traslada al pasado. Machado distingue el pasado inmodificable —el histórico— y el apócrifo: "lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir". El pasado apócrifo es un tiempo existencial [230]. En este tipo de pasado hay un espacio interminable para los sueños, ya que un mero recuerdo cuantitativo, no bastaría [231]. El "hoy es siempre todavía" y la palabra poética "todavía" designan la totalidad del devenir, sometida a continuo cambio. El hoy es un todavía que fué o que

[227] *O. C.*, CXXXVII-VIII, pp. 248-249.

[228] *Ibid.*, LXI, pp. 101-102.

[229] *Ibid.*, LXXVIII, p. 113.

[230] *Ibid.*, p. 584: "Lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas".

[231] *O. C.*, p. 797: "No dudo que haya en nuestra conciencia una pretensión a fijar lo pasado como si las cosas pudieran hacerse inmutables al pasar de nuestra percepción a nuestro recuerdo. Pero si lo miramos más de cerca, veremos que el devenir es uno, y que su totalidad (porvenir-presente-pasado) lo sometido a constante cambio".

va a ser, "una presencia hecha de ausencias y de inminencias." El lugar del recuerdo auténtico lo ocupa el sueño, como enseña Mairena a sus alumnos [232]. El sueño suple algunas faltas del pasado auténtico; lo presente lleva a asociaciones pasadas o a pintar lo futuro.

El olvido, cuya función explica Mairena [233] juega un papel importante en estos sueños. Las partes del pasado que borra el olvido pueden aparecer más claras y bellas en el sueño. El recuerdo sirve sólo para un gran objeto: "De toda la memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños" [234]. El olvido hace posible el sueño del recuerdo y el recuerdo llama los sueños a conciencia. A las cosas o contrariedades de la vida diaria debe el poeta la referencia a lo vivido: tal asociación de pensamiento lo llevaría a soñar. Así, por ejemplo, tenemos que el sonido de la "guitarra del mesón" despierta en Machado el sueño de su tierra:

> Y siempre que te escucha el caminante
> sueña escuchar un aire de su tierra.
> (*O. C.*, LXXXIII, p. 117)

Y dice del tren: "El tren, al caminar / siempre nos hace soñar" [235]. Al llamarlo el ángel de los sueños, el poeta avanza "por una larga escueta galería" [236], pero a veces lo obliga "la férrea mano" del ángel demoníaco a acompañarlo a "la honda cripta del alma" [237]. Un recorrido por los poemas de Machado revelará que vive en el sueño, en su realidad poética [238] sin que falten sus deseos, ideas y sentimientos. Niñez, juventud, tedio, muerte, fe, tiempo, Dios: todas sus vivencias y problemas son tratados en este mundo de los sueños.

El poeta aplica el soñar como actividad del espíritu a las cosas que lo rodean [239]: la tarde, la llanura, el sol, la luna, el mar, el agua, la fuente:

[232] *O. C.*, p. 585: "Os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra".

[233] *Ibid.*, p. 486: "Merced al olvido puede el poeta... arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino... alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido".

[234] *Ibid.*, LXXXIX, p. 121.

[235] *Ibid.*, CX, p. 153.

[236] *Ibid.*, LXIV, p. 104.

[237] *Ibid.*, LXIII, p. 103.

[238] "Entre el nacer y el morir los sueños de todas las horas", ZUBIRÍA, *op. cit.*, p. 86.

[239] "Si el mundo sueña es porque el hombre sueña". ZUBIRÍA, p. 92.

el agua de la fuente
resbala, corre y sueña.
(*O. C.*, XCVI, p. 127)

Su estado se comunica a las cosas en el instante en que dirige su atención hacia ellas y las menciona. Al revés, los paisajes del alma, de su hechizado mundo interior coinciden con la naturaleza exterior, de modo que sueño y realidad llegan a formar una extraña unidad:

El rojo sol de un sueño en el Oriente asoma.
Luz en sueños. ¿No tiemblas, andante peregrino?
(*O. C.*, LXXXIV, p. 117)

En *Campos de Castilla* vibra la gran hi toria de la tierra:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora. .
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
(*O. C.*, XCVIII, p. 131)

Niños, mozos y doncellas sueñan, al igual que los frutos, la noria, los espejos, la estatua, las rocas, las campanas, las velas, la mula, la gaviota, las golondrinas. Así es como se comunica, a todo lo que el poeta ve, esta capacidad de sueño, necesaria para entrar en su mundo del sueño. Y hace aparecer su mundo ante nosotro :

Sobre la tierra amarga,
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;

criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen
—juguetes melancólico de viejo—;

imágenes amigas,
a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino . . . lejos . . .
(*O. C.*, XXII, pp. 61-62)

En este mundo del sueño, al que Zubiría llama "un mundo casi de

feria" o "circo del alma" [240] hay demonios buenos y malos, personificaciones de las inclinaciones positivas y negativas del poeta, y *Mi Bufón,* un demonio deforme que se burla de la tragedia de la vida de Machado [241]. A todo esto se agregan hadas, "hiladoras" del destino humano desde el comienzo de la vida:

La cuna, casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en rueca de marfil y plata.
(*O. C.,* LXXXII, p. 117)

Estas hadas personifican dos posiciones humanas básicas:

¿Conoces los invisibles
hiladores de los sueños?
Son dos: la verde esperanza
y el torvo miedo.

Apuesta tienen de quien
hile más y más ligero,
ella, su copo dorado;
él, su copo negro.

Con el hilo que nos dan
tejemos, cuando tejemos.
(*O. C.,* CLXI-LXIV, p. 314)

Ambas son hijas del tiempo, al que vivimos como angustia o esperanza [242]. A este tiempo se vuelve Abel Martín ante su muerte: "¡Oh Tiempo, oh Todavía / preñado de inminencias! / tú me acompañas en la senda fría, / tejedor de esperanzas e impaciencias" [243].

Cuatro sonetos llevan el nombre *Los Sueños Dialogados* [244]. Machado describe en ellos la historia de su vida y habla a Leonor, su esposa, que desde el balcón, en Soria, muestra los lejanos cerros: "¿Ves? Hacia Aragón, lejana, la sierra de Moncayo..." [245]. El diálogo versa luego sobre la "soledad, mi sola compañía, oh musa del portento...", y del gran enigma del mundo de su pensamiento hace Machado un interlocutor, en el cual, aunque no se descubre, puede con-

[240] ZUBIRÍA, p. 109.

[241] *O. C.,* CXXXVIII, p. 249: "Yo no sé por qué razón, de mi tragedia bufón, te ríes...".

[242] *Ibid.,* p. 565: "Sin el tiempo... el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza".

[243] *Ibid.,* CLXIX, p. 412.

[244] *Ibid.,* pp. 342-345.

[245] *Ibid,* p. 343.

fiar. Con esto vislumbra Machado una importante función del sueño: le ayudará a superar la fuerte realidad de la vida, a aliviar la angustia, la amargura y la melancolía, consecuencias de su incompleto conocimiento. El sueño constituye así una forma de conocimiento provisorio o un paraíso intemporal en que el poeta puede refugiarse, el poeta que oscila, precisamente, entre la angustia ante el fin desconocido y el sueño consolador que anima su esperanza a un despertar definitivo: "Si vivir es bueno / es mejor soñar, / y mejor que todo, / madre, despertar" [246]. Sólo alimentada por el sueño su esperanza tiene la fuerza de una fe y hace su vida soportable y posible su poesía.

El Amor

Sobre este tema, Machado dice de sí mismo:

> Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
> —ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
> mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
> y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario.
> (*O. C.*, XCVII, p. 128)

Distinto resulta el juicio de Abel Martín, como se puede apreciar en el *Cancionero Apócrifo*. Martín —como "partidario" del subjetivismo— no hace valer "el objeto erótico" que es sólo una autorrevelación de la tendencia hacia su heterogeneidad esencial. La conciencia ve en el impulso amoroso su impulso "hacia lo otro inasequible"; pero, en el amor, "su otro inmanente". Al fracasar el amor, surgen de su impulso las ideas que dan al ser una posibilidad de conocimiento, y hacen posible la poesía. Abel Martín muestra en *Consejos, Coplas, Apuntes* cómo la representación espiritual del objeto erótico en el hombre produjo sus versos. El abuso de la capacidad de la fantasía para formarse imágenes, con lo que llega a crearse un harén espiritual, constituye un peligro para el hombre:

> Tengo dentro de un herbario
> una tarde disecada,
> lila, violeta y dorada.
> Caprichos de solitario.
> (*O. C.*, p. 369)

[246] *O. C.*, CLXI-LXXXI, p. 318.

A este grupo de versos pertenece también el romance *La Plaza tiene una Torre* [247]. La imagen de la amada cobra con esto una expresión carente de peso, carente de contornos precisos. Se trata de un "tenue rumor de túnicas que pasan" [248], de un "rostro pálido" [249] o de "su figurilla plácida y risueña" tras la reja [250], y finalmente sólo de "la sombra del amor" [251]. La sola memoria no basta para que la amada surja viva ante el lector. Apoyándose en *Elegía de un Madrigal* [252], Zubiría opina que "Sólo con vida se recuerda vida, o sea, logrando revivir en el presente una impresión idéntica a otra del pasado, y nunca con palabras, cuyo fracaso llora en silencio el poeta." [253] También *Los Ojos* [254], dedicado a Unamuno, comprueba la misma idea: sólo la vista de vívidos ojos renueva la imagen que el tiempo y el olvido habían modificado.

Juan de Mairena también habla del amor, pero lo hace refiriéndose a ideas de Abel Martín que difieren de las suyas [255]:

> Sé que habrás de llorarme cuando muera
> para olvidarme y, luego,
> poderme recordar, limpios los ojos
> que miran en el tiempo.
> Más allá de tus lágrimas y de
> tu olvido, en tu recuerdo,
> me siento ir por una senda clara,
> por un "Adiós, Guiomar" enjuto y serio.
> (*O. C.*, p. 485)

Según esto, el camino hacia el amor pasa por el olvido y el recuerdo: "Escribiré en tu abanico: / te quiero para olvidarte, / para quererte te olvido." "En amor el olvido pone la sal" y "Se canta lo que se pierde" [256] expresan ideas correspondientes. Por el olvido, la amada surge nueva, como "la creación apasionada que triunfa del olvido". La sal del olvido en el amor aparece en comparación con la imagen antigua y vaga de la amada:

[247] *O. C.*, p. 371; comp. ZUBIRÍA, *op. cit.*, p. 129: "Poeta de sutilísimos recursos, lo que ha hecho en este poema es injertar en lo popular una idea filosófica inasequible para el vulgo, y despistar de paso a los que sólo se curan de superficies".

[248] *O. C.*, XXV, p. 63.

[249] *Ibid.*, XVI, p. 56.

[250] *Ibid.*, p. 49.

[251] *Ibid.*, LXXX, p. 115.

[252] *Ibid.*, XLIX, p. 88.

[253] ZUBIRÍA, *op. cit.*, p. 131.

[254] *O. C.*, CLXII, pp. 323-324.

[255] *Ibid.*, p. 485: "Pensaba mi maestro... que el amor empieza con el recuerdo, y que mal se podía recordar lo que antes no se había olvidado".

[256] *Ibid.*, pp. 485-486.

Y en la tersa arena,
cerca de la mar,
tu carne rosa y morena,
súbitamente, Guiomar.

(*O. C.*, p. 486)

La imagen impone entonces el recuerdo; pero el poeta finalmente la "licencia", piensa "que todo ha sido imaginado por el sentir", y vuelve así a un subjetivismo de "proyección ilusoria del sujeto fuera de sí mismo" [257]:

Todo el 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...

(*O. C.*, p. 487)

Durante largo tiempo, estos versos impidieron a los críticos ver claro sobre la existencia de Guiomar, hasta que la publicación de las cartas dirigidas a ella por Machado trajo la solución [258]. Dice en una parte: "Pienso yo que los amores, aún los más "realistas", se dan en sus tres cuartas partes en el retablo de nuestra imaginación" [259]. Así sucedía en Dante con Beatriz, en Petrarca con Laura, en Don Quijote con Dulcinea. Machado prefiere a veces la ausencia de Guiomar, para estar aún más cerca de ella: "¡Adiós! Me voy a soñar contigo por esas calles de Segovia" [260]. La ausencia representa el papel del vestíbulo en el reino del sueño y resulta de este modo más importante que la presencia. Ella desquita al poeta del dolor por la pérdida del presente con la certeza llena de esperanza de un mundo más hermoso y rico —en el cual se desarrolla el sueño. La amada es aquí, "en la cita, ausencia". En un principio, la ausencia de la amada es dolorosa [261]; el recuerdo surge trayendo el sentimiento de la felicidad [262]. Pero después

[257] *O. C.*, p. 373.

[258] CONCHA ESPINA: *De A. Machado a su grande y secreto amor*, Lifesa, Madrid, 1950.

[259] *Ibid.*, p. 129: "Por eso la ausencia tiene también su encanto, porque, al fin, es un dolor que se espiritualiza con el recuerdo de las presencias".

[260] *Ibid.*, p. 108.

[261] *Ibid.*, p. 118: "La amargura de este momento terrible de la separación, ese principio de tu ausencia, tan violento, que es tanto como un desgarrón en las entrañas".

[262] *Ibid.*: "Cuando pasen estos momentos del tránsito de tu presencia a tu recuerdo, que son los verdaderamente trágicos, volveré a ser feliz con tu imagen...".

se conjugan el dolor espiritualizado y el hechizo del sueño en la peculiarísima melancolía de la poesía machadiana, que extrae su inspiración de la ausencia de la amada [263].

Serrano Poncela no es de opinión que Machado haya atendido al subjetivismo de Martín y Mairena en su poesía [264]. El admite la pureza y castidad de esta poesía frente a lo femenino, pero sostiene que de vez en cuando surgen en ella las centellas de una ardiente sensualidad a consecuencia de los impedimentos a los cuales Machado estaba sometido, por el tiempo y sus circunstancias. En esta apreciación, el poeta se hace una "mezcla centáurica de caballero del Greco y gustador de placeres a lo Ticiano" [265], y pregunta:

Rejas de hierro; rosas de grana.
¿A quién esperas,
con esos ojos y esas ojeras,
enjauladita como las fieras,
tras de los hierros de tu ventana?

No vendrá el soñado por la andaluza tras la reja; en su lugar pasan un notario y un usurero, y:

También yo paso, viejo y tristón.
Dentro del pecho llevo un león.
(*O. C.*, CLV, pp. 281-282)

El supuesto deseo de la niña [266] despierta en el poeta una ola de deseos semejantes, que lamenta la desigual suerte de las mujeres españolas:

¡Oh, enjauladitas hembras hispanas
desde que os ponen el traje largo
cuán agria espera, qué tedio amargo
para vosotras, entre las rejas
de las ventanas
de estas morunas ciudades viejas,
de estas celosas urbes gitanas! [267]

[263] El último saludo a Guiomar dice, en 1938:

"Acaso a tí mi ausencia te acompa-
[ña,
A mí me duele tu recuerdo, diosa".
(*O. C.*, p. 854).

[264] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 152: "Parece que la erótica propuesta por Martín y Mairena con el consenso de su alter ego Machado es más una compensación de inhibiciones no razonadas que una objetiva exposición de la total actitud de la persona frente al Eros".

[265] *Ibid.*, p. 152.

[266] "¿Sueñas amores de bandoleros galanteadores, fieros amores entre puñales?". *O. C.*, p. 281.

[267] Cita de *Los Complementarios*, 1919, SERRANO PONCELA, p. 153.

Aunque debe admitirse que Machado a medida que avanza en edad se hace más libre en su lenguaje [268], no puede sostenerse por ello que la imagen de su amada se haya transformado esencialmente, pero sí que, tras el filósofo y el poeta, se encuentra un hombre de carne y hueso.

Como *Soledades* y *Canciones a Guiomar,* los poemas a Leonor son también "una poesía hecha toda de ausencias y adoloridas evocaciones, de sueños del amor" [269], una poesía que contiene todos los elementos que más tarde habrían de aparecer en la teoría de Machado sobre el amor. Pero aquí todavía se encuentra una "especie de vida sentimental, como entrañada vivencia de los mismos, hondo sentir". Por su muerte, Leonor se transforma para Machado en una "ausencia" y representa así la fuente de los más tiernos poemas amorosos de la poesía española. Es interesante saber que estando en vida no apareció ningún poema en su honor. "Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería", muestra la rebelión de Machado ante el dolor de separación que provoca la muerte, que "algo muy tenue rompió" [270], según dice el sencillo romance que pinta este hecho. Todos los otros poemas a la memoria de Leonor pertenecen a los sueños melancólicos, en los que Machado evoca desde Baeza, los campos de Soria: "en torno a Soria... mi corazón está vagando en sueños" [271]. El destino le da tres elementos [272] que Abel Martín después exige para el amor:

> Distancia para el ojo —¡oh, lueñe nave!—,
> ausencia al corazón empedernido,
> y bálsamo suave
> con la miel del amor, sagrado olvido.
> (*O. C.,* CLXXV, p. 435)

Tan viva se hace la presencia de la amada en el sueño, que el poeta puede pasear y conversar con ella, como si se tratara de realidad pura:

[268] "Yo proclamo, con Miguel de Unamuno, la santidad del impudor, del cinismo sentimental. Lo que se siente debe decirse, gritarse, verterse". CONCHA ESPINA, *op cit.,* p. 42. También Abel Martín enseña: "No debe el hombre destruir su propia animalidad". *O. C.,* p. 369.

[269] ZUBIRÍA, *op. cit.,* p. 141.

[270] *O. C.,* CXXIII, p. 201.

[271] *Ibid.,* CXXI, p. 200.

[272] "El viaje a Baeza y la muerte de la esposa le han dado los dos elementos —distancia y ausencia— que, colaborando con la labor depuradora del olvido, hacen posible el sueño de la amada y, con ello, el cántico de amor". ZUBIRÍA, p. 144.

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
(*O. C.*, CXXI, p. 200) [273]

Finalmente, todas las cosas que de algún modo se pueden relacionar con la vida de Leonor o que producen asociaciones con una vivencia junto a ella, recuerdan a la amada como "mi viejo saco de cuero" [274] o la primavera de Soria "al alto Espino donde está su tierra" . . . (*O. C.*, CXXVI, p. 205) . "Todas las cosas son manaderos desde los cuales van brotando, incesantemente, los recuerdos del amor" [275]. A pesar de todas las tormentas y desviaciones de la vida, Machado asegura eterna fidelidad a la amada que continúa viviendo en el recuerdo y en el sueño:

Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que de claro venero, gota a gota,
o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota.
Y allí suena tu nombre ¡eternamente!
(*O. C.*, CLXV-III, pp. 348-349)

Algo como una "literalización" de su amor, en el sentido de Lope, cree ver Zubiría en las *Canciones del Alto Duero* [276], que parecen estar escritas a modo de "canciones de mozas" para ser puestas en labios de Leonor:

Molinero es mi amante,
tiene un molino
bajo los pinos verdes,
cerca del río.
Niñas, cantad:
"Por la orilla del Duero
yo quisiera pasar."
(*O. C.*, CLX-I, p. 299)

En una oportunidad, Machado reconoce que es un "galán de amor soñado, amor fingido" y "por anhelo inventor de la aventu-

[273] Comp. *Los Sueños Dialogados*, I, p. 343.

[274] *O. C.*, CXXVII, p. 206.

[275] ZUBIRÍA, *op. cit.*, p. 147. Una excepción constituye el soneto *Cabalgaba por agria serranía*, (*O. C.*, p. 328), cuya visión llama Zubiría "la más terrible de la amada ausente como una especie de "Amada de la Ira" en el sentido bíblico. *Ibid.*, p. 148.

[276] *O. C.*, CLX, pp. 299-301.

ra" [277], y que conoce la insuficiencia del "amor pensado". Así es como llega a aconsejar:

> Huye del triste amor, amor pacato,
> sin peligro, sin venda ni aventura,
> que espera del amor prenda segura,
> porque en amor locura es lo sensato.
> (*O. C.*, CLXV, p. 349)

Su concepto de este amor, sin embargo, no se modifica. Por el contrario, la vivencia con Guiomar, y la separación de ambos por la fuerza del destino parece constituir un paralelo a lo anterior y haber ratificado sus opiniones, ya que éstas impulsan nuevamente a su poesía y lo ayudan a continuar la lucha con el incontenible fluir del tiempo, que, al fin y al cabo, es el sentido y meta de su creación.

España

El cuadro de la poesía de Machado quedaría incompleto si no se considerara el tema de la Generación del 98: España. Machado está entre los más jóvenes de este grupo de escritores que se preocuparon de la recuperación de su patria [278], después de perder ella sus últimos dominios en el mundo [279]. Junto con una atención especial a los valores éticos, la "Institución Libre de Enseñanza" había proporcionado al poeta sobre todo el amor a la patria, un laicismo franciscano y una actitud vital estoica. Sólo pasajeramente influye en él la estética del Modernismo —con Rubén Darío y Gómez Carrillo—, y el simbolismo francés, con Jean Moréas, que aún pueden advertirse en *Soledades*. Pero luego se orienta hacia Azorín, Valle-Inclán, Ortega y Gasset y, especialmente, hacia Unamuno. Ve en éste a un conductor renovador de la juventud española; su metafísica continuará influyendo en él; el rector de Salamanca le indicará el camino hacia el alma de Castilla, hacia su sentido histórico; dirigido por el maestro, su poesía tomará el dejo amargo que predomina en *Campos de Castilla*.

Según Azorín, la Generación del 98 es "una generación historicista" que recuerda la antigua historia de España para en ella encon-

[277] *O. C.*, CLXIV-III, p. 327.

[278] De ellos dice Mairena: "Estos jóvenes son, acaso, la primera generación española que no sestea ya a la sombra de la iglesia, o si os place mejor, a la sombra de la sombra de la iglesia. Son españoles españolísimos, que despiertan más o menos malhumorados al grito de: "¡sálvese quien pueda!". *O. C.*, pp. 743-744.

[279] En 1898 España perdió Las Filipinas, Puerto Rico y Cuba.

trar ejemplos que sirvan a un futuro mejor. Su preocupación por España parte de su posición crítica ante las situaciones históricas. Unamuno dice que a ellos "les duele España". Los representantes de este grupo, por el planteamiento de sus problemas, van más allá de su función de literatos. Desde su presente tratan de obtener una perspectiva, desde la cual esperan ver el sentido de su existencia con todas las contradicciones del ambiente. Su crítica se enciende en la España de fines de siglo con frivolidad, decadencia y falta de verdaderos valores. De la antigua grandeza sólo ha quedado una larva. Los principales puntos de la crítica de Unamuno a esta España, son: fanfarronería de "miles gloriosus" en lugar de genuina voluntad de lucha; fatalismo en lugar de honrado propósito de trabajo; "sobra de individualidad" y falta de personalidad e iniciativa; carencia de libertad crítica interior; decadencia en lugar de vitalidad; "pobretería" e ignorancia presumida; miedo ante nuevas ideas e insensibilidad; tendencia a la disociación e insociabilidad [280]. Ante estos críticos España aparece como "un actuar histórico vivo girando en torno a una existencia también histórica y trascendente, a la que todas las actitudes se refieren en última instancia. Esta existencia es la desnuda, íntegra y concreta existencia de España" [281]. Este historicismo desearía volver a hacer realidad el pasado superior, la "casta histórica eterna".

Tales ideas penetran desde 1907 en la obra de Machado, la que se transforma ahora "en la voz poética generacional", "pagando con ello tributo a la ineludible forma de vida colectiva" [282]. Los grandes problemas que el poeta ha llevado a su propio ser, los coloca ahora ante la nación, como ser colectivo en el mundo histórico. Debido a esto, su obra tomará otro carácter, ya que surge el deseo de enseñar y de intervenir en los acontecimientos políticos. El conocido tono lírico retrocede ante fuertes quejas y amargos reproches [283]:

La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María,
de espíritu burlón y de alma quieta,
ha de tener su mármol y su día,
su infalible mañana y su poeta...

[280] UNAMUNO: *La juventud intelectual española* en *Ensayos* I. Comp. S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 159.

[281] S. SERRANO PONCELA, p. 159.

[282] *Ibid.*, p. 160. Y continúa: "Entre 1907 y 1912 quedan escritos todos los poemas recolectados en *Campos de Castilla*. Machado se revela, entonces, como el poeta de la preocupación historicista y vocero lírico de sus coetáneos".

[283] *O. C.*, CXXXV, pp. 226-228.

La polémica domina a la poesía, y también Machado sigue el ejemplo de confrontar la España del momento con la "España intrahistórica", como corresponde al pensamiento de la Generación del 98:

> Mas otra España nace,
> la España del cincel y de la maza,
> con esa eterna juventud que se hace
> del pasado macizo de la raza.
> Una España implacable y redentora,
> España que alborea
> con un hacha en la mano vengadora,
> España de la rabia y de la idea.

Más tarde, el poeta comprobará que su generación, a pesar de todos los esfuerzos y de los elevados planes de su entusiasmo juvenil, entrega lo heredado sin variación alguna:

> Y es hoy aquel mañana de ayer... Y España toda,
> con sucios oropeles de Carnaval vestida
> aun la tenemos: pobre y escuálida y beoda;
> mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida.
> (*O. C.*, CXLIV, p. 260)

y que también el intento de renovación a través de la república, al que Machado se había adherido, fracasa:

> Otra vez —¡otra vez!— ¡oh triste España!,
> cuánto se anega en viento y mar se baña
> juguete de traición, cuánto se encierra
>
> en los templos de Dios mancha el olvido,
> cuánto acrisola el seno de la tierra
> se ofrece a la ambición, ¡todo vendido!
> (*O. C.*, Sonetos VII, p. 855)

Pero ahora, ¿cuál es esa España intrahistórica?, ¿cuál es su núcleo invariable que el tiempo no puede alterar? El concepto no está de ningún modo claro, y por ésto debe hacerse el intento de escudriñar el ahora de España, de ubicar una vía hacia el conocimiento de su ser y de indagar su sentido histórico. Esta tarea es paralela a la de la poesía, según la concibe Machado. Porque entiende su lenguaje, se abre él a la voz del paisaje castellano y más tarde a la de Andalucía. En tiempo y espacio —historia y geografía— trata esta voz de revelarle el secreto. De cosas como *Las Encinas, Campos de Soria, A Orillas*

del Duero, plantas, piedras y ríos en relación con los habitantes, aparece ante los ojos de su espíritu una extraña visión del Hoy, tras el cual hay un 'todavía-ayer' imprescindible que se dirige al mañana y al futuro. Machado cree ver en el campesino al arquetipo del pueblo, al posible "español inédito" en el sentido de Ortega, que podría llegar a ser portador de una "revolución desde abajo", desde la raíz:

Dijo el árbol: teme al hacha,
palo clavado en el suelo:
contigo la poda es tala.
(*O. C.,* CLXI-XCII, p. 321)

Cervantes demostró en la figura del Quijote que el hombre del pueblo está en condiciones de alcanzar lo imposible con armas inadecuadas. Para Machado, el pueblo está constituído por seres con todos sus deseos, esperanzas y faltas. El individuo revela la historia de su pueblo. En él se realiza el acontecer que alcanza al pasado y a través de él quiere alcanzar lo futuro [284]. Mairena habla sobre este "hombre de carne y hueso": "Existe un hombre del pueblo, que es, en España al menos, el hombre elemental y fundamental, y el que está más cerca del hombre univer al y eterno. El hombre masa, no existe" [285]. El poeta entiende al hablar del pueblo, la existencia de un ser colectivo —España, en este caso— formado de tales hombres, para el cual está dispuesto a escribir en todo momento [286]. En ello ve su más alta misión. De este pueblo deriva Machado algunos conceptos de valor artístico [287], pero también el aprecio por el núcleo genuino y por la dignidad humana que encuentra testimoniado en el dicho castellano "nadie es más que nadie" [288]. Esto es una base para su ética, que parte del pueblo y de la fuerte valoración del hombre.

[284] *O. C.,* p. 876: "El hombre lleva la historia ... dentro de sí; ella se le revela como deseo y esperanza, como temor, a veces, mas siempre complicada con el futuro". Todavía más: "Un pueblo es siempre una empresa futura, un arco tendido hasta la mañana".

[285] *Ibid.,* p. 871.

[286] *Ibid.,* p. 863: "Escribir para el pueblo, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude ... Escribir para el pueblo es ... escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla ...".

[287] *Ibid.,* p. 864: "En España casi todo lo grande es obra del pueblo o para el pueblo, y lo esencialmente aristocrático, en cierto modo, es lo popular".

[288] *Ibid.,* p. 866: "¡Expresión perfecta de modestia y de orgullo! ... Por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre. Así habla Castilla, un pueblo de señores, que siempre ha despreciado al señorito".

Dice en otra parte, que "entre españoles, lo esencial humano es encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular" [289]. Machado defiende el afán crítico del español, así como rechaza su crueldad. Destaca principalmente la capacidad de captación intuitiva de relaciones y situaciones como una propiedad extraordinaria, aunque en parte deba atribuirse a la poca amistad que tiene con el trabajo. Inspirada en esta propiedad y en su cultivo, se habría construído la "Escuela Popular de Sabiduría" planeada por Mairena.

Los deseos de la Generación del 98 cobran especial valor en *Campos de Castilla*. Las ideas de Unamuno y de Azorín se encuentran aquí claramente expuestas; pero su poesía pierde en esta obra gran parte de su lirismo [290]. En *Fantasía Iconográfica* [291], el poeta sigue a Azorín en su descripción de Alonso Quijano. "Este hombre del casino provinciano tiene el vacío del mundo en la oquedad de su cabeza" [292]. También don Guido posee la misma oquedad del decadente "señoritismo" de la España oficial [293], y, ante esta figura, en Machado se acaloran la ironía, el afán de burla y el escepticismo:

Murió don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo, gran rezador.

Con el muerto también parece haber terminado su mundo:

¡Oh fin de una aristocracia!
La barba canosa y lacia
sobre el pecho;
metido en tosco sayal,
las yertas manos en cruz,
¡tan formal!
el caballero andaluz.
(*O. C.*, CXXXIII, pp. 221-224)

El idiota del pueblo, el asesino, el loco, el cazador y la gente del asilo de ancianos: todos constituyen tema para, como en *El Mañana Efímero,* castigar en ellos las insuficiencias de la nación. En el romance *La Tierra de Alvargonzález* [294] está, junto a lo genuinamente poé-

[289] *O. C.*, p. 867.

[290] *Vid.* la descripción del antiguo campesino castellano en *Por tierras de España, O. C.*, XCIX, pp. 132-134, o *La Mujer Manchega,* CXXXIV, pp. 224-226.

[291] *O. C.*, CVII, pp. 148-149.

[292] *Ibid.*, CXXXI, pp. 216-217.

[293] *Ibid.*, CXXXIII, p. 221. El título es *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido.*

[294] *Ibid.*, CXIV, pp. 162-193.

tico la crítica a la tierra y a su hombre. En asonancias octosilábicas, contiene la tradicional forma de expresión buscada por los componentes de la Generación del 98, el largo relato popular de sucesos, el tono moralista y proverbial de la vieja poesía y las inserciones dramáticas y fantásticas entre momentos líricos:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!
(*O.C.*, p. 186)

La contemplación del paisaje abre aquí el paso a la vena lírica de Machado. En sus contemporáneos y en él, el paisaje no está tomado sólo en su sentido estético, sino también en su sentido histórico [295]. El hombre reconoce en el mundo circundante, en sus vestigios arquitectónicos un contacto con la historia. Para Machado, los característicos árboles proporcionan acceso al paisaje: los álamos a orillas del Duero, los olivos, los naranjos y los limoneros de Andalucía, la encina de Castilla. Ortega define la influencia recíproca entre paisaje y observador con estas palabras: "El paisaje se presenta con una actitud determinada respecto al hombre" [296]. En el curso de la observación, el paisaje penetra en la vida sentimental del hombre, toma rasgos humanos y se forma subjetivamente a voluntad del observador, quien a su vez, transporta al paisaje sus ideas y problemas. El paisaje machadiano posee un fondo de tres dimensiones. Machado avanza hasta su alma invisible, la que a su vez se ve colocada ante el mismo problema del sentido de la existencia, con la misma angustia y melancolía. En el diálogo con el paisaje supera su solipsismo. Sus estados anímicos se reflejan en el paisaje y son cogidos y suavizados por él. Así es como una mirada retrospectiva al paisaje de la niñez da el consuelo:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero...
(*O. C.*, XCVII, p. 128)

El paisaje de Soria está siempre en conexión con el término de la juventud y con el comienzo de la madurez:

[295] S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 175: "Machado y sus coetáneos generacionales descubren en el paisaje una posibilidad de comunicación directa con el ser de España".

[296] *Ibid.*, p. 176.

Las tierras labrantías,
como retazos de estameñas pardas,
el huertecillo, el abejar, los trozos
de verde obscuro en que el merino pasta,
entre plomizos peñascales, siembran
el sueño alegre de infantil Arcadia.
En los chopos lejanos del camino,
parecen humear las yertas ramas
como un glauco vapor —las nuevas hojas—
y en las quiebras de valles y barrancas
blanquean los zarzales florecidos,
y brotan las violetas perfumadas.
(*O. C.*, CXIII, p. 157)

En los momentos de soledad y melancolía, el poeta huye hacia los alrededores de Soria:

Allá, en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños...
(*O. C.*, CXXI, p. 200)

cuando se encuentra triste y solitario en los campos de su tierra andaluza:

Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.
(*Ibid.*)

Junto a los paisajes evocados por la memoria, los de Sevilla, Baeza, los cerros de Guadarrama y las evocaciones de las distintas *Canciones,* hay otro, situado más allá de tiempo y espacio:

Hiedra y parra. Las paredes
de los huertos blancos son.
Por calles de Sal-Si-Puedes
brillan balcón y balcón.
Todavía, ¡oh don Abel!,
vibra la campanería
de la tarde, y un clavel
te guarda Rosa María.
Todavía

se oyen entre los cipreses
de tu huerto y laberinto
de tus calles —eses y eses,
trenzadas, de vino tinto—
tus pasos. . .

(*O. C.*, CLXVIII, p. 387)

En todos estos paisajes vive España, la tierra del poeta. Los distintos árboles sirven ante todo para la caracterización de los valores positivos de los diferentes paisajes, que Machado busca inútilmente en sus habitantes. Desea mostrar sus paisajes a sus contemporáneos como modelos a seguir. En primer lugar, la encina castellana [297], a la que sigue el olivo andaluz. Ambos son simples y desgarbados, pero el poeta los ha escogido como símbolos de la responsabilidad, de la fuerza, de la sobriedad, de la modestia y de la fecundidad. Junto al naranjo y al limonero de la tierra sevillana aparecen los álamos de orillas del Duero y el viejo olmo [298], como singulares amigos del poeta, a los cuales confía sus secretos y esperanzas, mientras el ciprés, árbol de la muerte, y el pino, árbol del terror, suscitan sombríos estados anímicos y oscuros presagios.

Entre los paisajes, *Castilla,* rectora de la historia de España, se encuentra a la cabeza [299]. La rudeza y la pobreza de la meseta castellana acuñan el carácter de sus habitantes. El espíritu dominador y destructor de estos hombres se refleja en las formas de la meseta y de los ríos, que semejan escudos, ballestas y barbacanas [300]. La conciencia histórica supera en ésto a la vivencia poética. Del paisaje parece surgir un fuerte guerrero. Pero la permanencia en Soria suavizará esta impresión por influencia de sus vivencias personales —amor y muerte de Leonor—, perdiéndose poco a poco el tono polémico. Ahora lo une una comunidad interior, con amor, respeto e íntima inclinación, aun con peculiar apego, a esta tierra alta inhóspita, cuya primavera es tan tierna y bella. En lugar del "trozo de planeta / por donde cruza la sombra de Caín" [301] aparece:

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;

[297] Cfr. *O. C.*, pp. 140-145, *Las Encinas* y CXXXII, pp. 217-221, *Los Olivos,* además CLIII, pp. 272-277, *Olivo del Camino.*

[298] *Ibid.*, CXV, pp. 193-194, *A un Olmo Seco.*

[299] S. SERRANO PONCELA dice: "Encontrar la razón de ser de Castilla equivale a encontrar la razón de ser española". *Op. cit.*, p. 181.

[300] "El Duero forma una curva de ballesta de un arquero en torno a Soria".

[301] *O. C.*, XCIX, p. 134.

decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones!
(*O. C.*, XCVIII, p. 131)

Y ahora, Machado entona el "Cantar de los Cantares" de los *Campos de Soria*. En su unión a estos campos, vuelve a ganar su autenticidad de *Soledades*. Su tono elegíaco da al paisaje castellano pureza y esencialidad —como las poseyó su esposa—, y del diálogo obtiene el consuelo y la fuerza que comienza a emplear en los *Campos de Soria* y en toda Castilla. El diálogo requiere el uso de la primera persona del singular y obliga a colocar su propio sentir en lugar de las ideas de su generación, con lo que se hace posible el fluir renovado de su lírica:

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, obscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas! . . .

¡Oh!, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrépita,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estabais en el fondo de ella?
(*O. C.*, CXIII, pp. 160-162)

La primavera del Guadalquivir recuerda a Machado la de Soria, y él desea dar a los campos de Baeza algo de esta ternura:

De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero.
(*O. C.*, p. 343)

o bien, pregunta:

> ¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?
> Tendrán los campanarios de Soria sus cigüeñas,
> y la roqueda parda más de un zarzal en flor;
> ya los rebaños blancos, por entre grises peñas,
> hacia los altos prados conducirá el pastor.
> (*O. C.*, CXVI, p. 195)

Y el poeta se despide —"¡Adiós, tierra de Soria!"— y reflexiona:

> En la desesperanza y en la melancolía
> de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
> (*Ibid.*, p. 196)

Promete, además, conservar en su corazón los lugares amados:

> Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
> por los floridos valles, mi corazón te lleva.
> (*Ibid.*)

Los campos de Soria se hacen así un paisaje poético en el que vibra un alma que hace eco con la del poeta. En la carta al amigo José María Palacio, todo el amor resuena en la pregunta por la primavera que Machado describe desde su memoria:

> ¿Está la primavera
> vistiendo ya las ramas de los chopos
> del río y los caminos?
> (*O. C.*, CXXVI, p. 204)

De este modo, se ha transformado su relación con Castilla, de una actitud espiritual a un cariñoso entendimiento de su paisaje, por medio de la posición personal hacia ella y de la comunicación de sus más profundos sentimientos, que expresan su íntimo acuerdo espiritual con el corazón de Castilla.

El interés didáctico y pedagógico encuentra su aclaración en la prosa de Mairena. En lugar de blandir la maza polémica de Unamuno, el profesor apócrifo se da a la reflexión tranquila y madura. Hace un programa de educación para su "Escuela de Sabiduría Popular" que tendrá dos cátedras principales —Sofística y Metafísica—, para mostrar al hombre del pueblo lo que puede abarcar su pensamiento, "en enseñarle a repensar lo pensado, a desaber lo sabido y a dudar de su

propia duda, que es el único modo de empezar a creer en algo" [302]. Mairena ve su meta final en el intento de devolver al hombre su dignidad a través de la inteligencia [303]. La Escuela no es para las masas, sino para el hombre en cada uno de los sentidos de la palabra [304]. Mairena no quiere hacer valer una "élite" o minoría selecta. El paseo por la naturaleza deberá sustituir al deporte.

Junto con el paisaje castellano, aparecen la Sevilla de la infancia, la región de Guadalquivir alrededor de Ubeda y Baeza, a la que también el poeta más tarde envía saludos y acaricia en sueños, las montañas del Guadarrama y, finalmente, los campos de Valencia. A pesar de la primacía de Soria, Machado, en todos los casos, consigue evocar profundo sentimiento y comprensión de las distintas zonas de su tierra en el diálogo con cada paisaje.

Como sus contemporáneos, Machado también busca a España en su literatura como algo vivo, como sustancia muy íntima y, al mismo tiempo, en su temporalidad histórica, lo que deberá resultarle del contacto con las obras como un todo. La literatura debe ayudar a una transmutación de los valores. Los *Cuadernos de Clase* del profesor Machado revelan los intentos de llegar a opiniones muy personales. Tiene predilección por los poetas primitivos, por el "romancero tradicional y popular", por el cantor del Cid; además, por Gonzalo de Berceo y Don Sem Tob, cuyo ejemplo de la poesía de sentencias imita en *Proverbios y Cantares* [305]. En el Cid ve un representante del pueblo frente a la aristocracia cortesana de los Infantes de Carrión. Coloca a Jorge Manrique muy por encima de Calderón [306]. El incompleto *Cuaderno de Literatura* abarca desde Diego Hurtado de Mendoza hasta Quevedo. En él, Machado alaba a Cervantes y a Lope de Vega, pero rechaza a Calderón, Góngora, Quevedo, al teatro clásico y al barroco literario. Entre los románticos prefiere a Espronceda y Lara, pero sobre todo a Bécquer. A casi todos los contemporáneos les dedica versos separadamente. Entre ellos están Rubén Darío, Giner de los Ríos, Unamuno, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, Javier Valcarce,

[302] *O. C.*, p. 634. "Nuestro hombre estaría en la línea tradicional protagórico-socrático-platónica, y también, convergentemente, en la cristiana", dice Mairena, anteriormente, p. 633.

[303] *Ibid.*, p. 636.

[304] *Ibid.*, p. 637: "Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa: al hombre in genere y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza".

[305] *O. C.*, CXXXVI, pp. 228-243; CLXI, pp. 301-322.

[306] *Arte Poética de Juan de Mairena*, *O. C.*, pp. 388-400.

Narciso Alonso Cortés y Julio Castro. Aunque la calificación coincide en muchos aspectos con las de la Generación del 98, su crítica al barroco del Siglo de Oro tiene una nota personal basada en puntos de vista bien fundados.

IV. LA POETICA DE MACHADO

De acuerdo con las palabras de Mairena, Machado exige en cada poeta una metafísica, expuesta en claros principios junto a la poesía [307]; no concibe una poética sin fondo filosófico. Deja al filósofo la explicación del ser; pero como poeta se asombra ante él. El filósofo concibe al ser fuera del tiempo; el poeta lo vive en sí mismo; concibe su propia vida, que fuera del tiempo no es nada [308]. Por eso es que, en un principio, ambas actividades van separadas. El modo de pensar poético debe seguir leyes distintas a las del filósofo. Al pensamiento abstracto de la razón, opone el poeta una comprensión poética de la vida por medio de la intuición [309]. La vivencia vital del hombre se realiza en la conciencia, de donde el poeta obtiene su visión de la realidad y sus intuiciones. La última realidad en la coincidencia de vida y conciencia es el tiempo, y con él deberá enfrentarse la poesía. Sin el tiempo, el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza; pero el poeta perdería su misión [310]. De este modo, Mairena llega a definir la poesía como "el diálogo del hombre... con su tiempo" [311], al que el poeta quiere conservar, o, más aún, eternizar. Esta difícil empresa sólo resulta posible si se destacan los elementos del poema que representan el fluir del tiempo. El portador de todos estos elementos es la palabra. De aquí la definición de Machado: "La poesía es la palabra esencial en el tiempo" [312].

En el prólogo de *Soledades,* Machado se reconoce contrario a los modernistas, sosteniendo que la palabra debe expresar la respuesta del alma en su contacto con el mundo, o, en otras palabras, que representa una expresión esencial [313]. La palabra del poeta requiere dos condiciones: "esencialidad y temporalidad" [314]. Para evitar cualquiera confusión en otra parte insiste en que la lírica tiene su origen en el sentimiento y que habla al corazón [315]. De esta manera, el poeta podría

[307] *O. C.*, p. 401: "Todo poeta supone una metafísica...".
[308] G. Diego, *Antología, op. cit.*, 76.
[309] *O. C.*, p. 381.
[310] *Ibid.*, p. 565.
[311] *Ibid.*, p. 489 (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) y p. 389.
[312] G. Diego, *op. cit.*, p. 76.
[313] *O. C.*, p. 25.
[314] G. Diego, *op. cit.*, p. 76.
[315] *O. C.*, p. 405.

darse por satisfecho con un sentimiento intenso y tratando de expresarlo con claridad. Machado, sin embargo, hace ver que el sentimiento no es objeto del individuo, sino de un grupo de individuos, al que denomina "nosotros". "En mi sentir vibran otros sentires y... mi corazón canta siempre en coro" [316]. Con esto, según G. Pradal Rodríguez, realiza una experiencia fáustica [317]. En la poesía confluyen el sentir *de* todos con el sentir *para* todos. Queda como tarea del poeta, entonces, sondear las ideas del corazón y el mundo de los sentimientos [318]. Esto no significa la aceptación de credos literarios; antes, por el contrario, su rechazo. Apoyándose en la naturaleza, se podrán obtener impresiones frescas y personales, cuya clara reproducción las abarcará a todas:

Abejas, cantores,
no a la miel sino a las flores.
(*O. C.*, CLXI-LXVII, p. 315)

Pero también la claridad del lenguaje es un problema. A pesar de su sencillez, no se puede confundir el lenguaje machadiano con el corriente. La claridad de su poesía no se descubre a primera vista, aunque la sencillez de la forma de expresión y el vocabulario lo pudieran hacer suponer. Símbolos, imágenes y metáforas desempeñan un papel importante. Debido a esto, las partes de intenso contenido lírico parecen escapar a la comprensión racional y adquieren un carácter vago, impreciso, que atrae aún más nuestro sentimiento.

Aunque emplea los recursos técnicos del arte literario, en Machado puede encontrar e sólo una referencia al símbolo:

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.
(*O. C.*, CLXI-LXXI, p. 316)

Carlos Bousoño dedica casi un capítulo [319] entero al uso de los símbolos en Machado, donde explica lo que el poeta alude con las palabras "leído al sesgo". Partiendo de los versos XXXII de *Soleda-*

[316] "Cuadernos Hispanoamericanos", 19, VII, 1951: *Notas sobre la poesía*, p. 27. Pertenecen a los póstumos *Los Complementarios*.

[317] G. PRADAL-RODRÍGUEZ: *A. Machado: Vida y Obra*, en "Revista Hispánica Moderna", año XV, núms. 1-4, 1949, p. 75.

[318] *O. C.*, p. 25.

[319] CARLOS BOUSOÑO: *Teoría de la Expresión Poética*. (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles), Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1952, pp. 106-150.

des, Galerías y Otros Poemas (p. 68), al parecer sencillos y de lenguaje "directo":

> Las ascuas de un crepúsculo morado
> detrás del negro cipresal humean...
> En la glorieta en sombra está la fuente
> con su alado y desnudo Amor de piedra,
> que sueña mudo. En la marmórea taza
> reposa el agua muerta.

comprueba que en su lectura dejan una impresión mucho más fuerte que la que se podría esperar. El último verso parece elevar lo anterior a un plano distinto, espiritual. El agua del estanque en su quietud de muerte hace pensar en la muerte, fin de la esperanza humana, de toda felicidad e ilusión. Leído así, aparece en el lugar del objeto representado por "el agua muerta" una realidad superior: una tristeza proveniente del presentimiento de la muerte, que se comunica a todas las cosas. Sin dificultad se reconoce en "el agua muerta" un símbolo para un estado anímico que desde el corazón del poeta se proyecta sobre todo lo que lo rodea, o que se suscita en él a la vista del agua tranquila y que él extiende luego a su medio. Los símbolos de Machado se diferencian de los de los otros poetas a menudo por su doble significación. Bousoño los denomina "símbolos bisémicos". En este caso, en "el agua muerta" coinciden "el agua de estanque" y "la muerta ilusión". En esto reside el motivo por el cual no se descubre de inmediato la causa de la fuerte emoción que produce la lectura de los poemas de Machado. "El sentido lógico del símbolo nos impide la percepción racional del figurado" [320]. La curiosidad del lector se satisface con la significación lógica y no trata de encontrar el sentido figurado, superior, no pudiendo entonces ver con claridad la causa de la fuerte emoción.

Pero Machado no se vale solamente de este recurso. Por la repetición continua —no del significado lógico de los vocablos, sino de su sentido subordinado irracional, de la idea de la muerte, del sentimiento de pesadumbre y desengaño— alcanza una intensificación y superlativación del efecto. A los portadores de tales repeticiones de sentido, Bousoño los llama "signos de sugestión", que pueden nuevamente manifestarse como símbolos. Su hábil encadenamiento revela el recurso usado, y sólo un análisis dejaría ver el total de estas sugestiones y el doble significado de los símbolos empleados, como sucede en el poema ya citado.

[320] CARLOS BOUSOÑO, *op. cit.*, p. 113.

Este símbolo, así aplicado, puede representar fenómenos psíquicos simultáneos —la vista del estanque y el sentimiento de pesadumbre y cansancio del interés por la vida—, los que son sucesivos e independientes el uno del otro, en una lengua que, dado su carácter analítico, sólo puede presentar los símbolos en orden lineal.

A un tipo especial de símbolos bisémicos, llama Bousoño "expresiones abreviadas" [321], cuyo origen son a menudo metáforas situadas en el mismo plano de la realidad: "El mar, el olvido" = "la muerte".

El uso de dos sistemas distintos, pero conjugados, de signos sugestivos —uno de carácter positivo, el otro negativo—, su antagonismo y dualismo, a pesar de la síntesis impuesta por el poema, constituyen la magia y el secreto del arte machadiano. "Es, sin duda, su más íntima vibración, su más entrañable latido: su verdadera aportación a la lírica española" [322].

Al lector de poemas de Machado no le habrá pasado inadvertido que el murmullo del agua o del viento ayudan considerablemente a realzar el silencio y la soledad. También se trata aquí de un recurso estilístico que consiste en la evocación de este murmullo por el poeta —"sonido del agua o del viento"—, para referirse a una realidad en que impera el silencio o la soledad y que en él provoca la visión de un mundo silencioso, muerto, que, a su vez, es consecuencia de su estado anímico, de su melancolía. Este estado anímico lleva a una determinada visión del mundo, que requiere una expresión correspondiente y el reiterado uso de los mismos símbolos. "Muerto, viejo, sueño" y sus derivaciones (soñar, soñoliento) bastan para deducir la especial visión de la vida que Machado exhibe en su lírica [323]. En esta poesía, desaliento, abatimiento y aflicción se reflejan simbólicamente. Este estado de ánimo, por su parte, hace ver las cosas como "muertas, viejas, dormidas, soñolientas, mudas, lentas, quietas" [324].

Contrariamente a los románticos Zorrilla y Bécquer, los espectros y fantasmas de Machado no contienen nada humano: constituyen símbolos puros. Aunque puede comprobarse la influencia de Bécquer en Machado, éste no trata de poner en contacto el mundo irreal de sus versos con lo real. Los románticos habían deshecho el equili-

[321] CARLOS BOUSOÑO, *op. cit.*, pp. 119-123.

[322] *Ibid.*, p. 131.

[323] *Ibid.*, p. 139: "El léxico de un poeta, esto es, la selección que hace de los elementos reales es siempre un indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de la naturaleza".

[324] *Ibid.*, p. 140: De todas las horas del día, la tarde es la que mejor puede simbolizar la tranquilidad y la quietud, "el lento apagamiento del alma del poeta, la suave melancolía sin término de su espíritu".

brio renacentista entre intuición y razón a favor del primero; pero aún están de alguna manera sujetos a la razón. Machado da un paso más que decide toda una estética: "... no teme la total incorporación de lo delirante al dominio lírico" [325]. En el lugar de la realidad psicológica de sus demonios y ángeles, aparece la misión simbólica de ellos: el ser personificación del inocente, del puro, o del indomable e instintivo.

El uso de símbolos en sus diversas formas tiene por objeto enriquecer la emoción poética, en tanto que lo puramente racional debe pasar a segundo plano. Sin considerar su especial capacidad para ocultar lo conceptual en el lenguaje, haciendo resaltar lo temporal, y ayudar de este modo a la literatura —especialmente a la lírica— en la comunicación de los sentimientos, su uso da por resultado una limitación en la claridad del lenguaje. Machado aconseja nombrar las cosas por su nombre. Sólo cuando deben transmitirse "hondas realidades del espíritu" [326] que el lenguaje corriente no puede expresar, el poeta deberá emplear otros medios.

Entre estos recursos, fuera de los símbolos, se encuentran las imágenes y las metáforas, las que, según Machado, sólo se emplearán cuando las denominaciones del habla diaria no alcancen la realidad psíquica ni las intuiciones derivadas de ella. Distingue dos tipos de imágenes y metáforas: las que expresan conceptos con significación lógica y las que transmiten intuiciones y poseen un valor preponderantemente emotivo [327]. En las primeras, el poeta aconseja el uso de sustantivos con adjetivos definidores para formular conceptos; en las últimas, agregar a los sustantivos, adjetivos calificativos, para expresar intuiciones. Puede suceder que en algunos casos, las mismas palabras contengan ambos tipos de imágenes y metáforas; sin embargo, no deben confundirse. Pero como las intuiciones apelan más bien a nuestro sentimiento la poesía debe considerar el vocabulario correspondiente. De todos modos, no es posible renunciar por completo a las imágenes conceptuales, las que también tienen un valor estético, pues, sin ellas, la intuición —lo inmediato psíquico— no podría encontrar en nuestro espíritu un cuadro lógico donde destacarse [328]. La poesía de Machado corresponde a estos preceptos. El contorno es subjetivado y transformado en paisaje con alma: "las tierras de Alvargon-

[325] CARLOS BOUSOÑO, *op. cit.*, p. 149.

[326] A. MACHADO: *Notas sobre la poesía*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", *op. cit.*, 19, VII, p. 20.

[327] A. MACHADO: *Reflexiones sobre la Lírica* en "Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, *op. cit.*, p. 596.

[328] *Notas sobre la poesía*, *op. cit.*, 19, p. 24.

zález... tan tristes que tienen alma" [329]. Como el alma del poeta también las cosas se llenan de aflicción, hastío, amargura y ensueño. Tales imágenes, como representaciones de lo individual, como únicos objetos de la conciencia, pueden ser intensificados con el empleo de pronombres demostrativos. "Esta luz de Sevilla" [330] es tan única y peculiar como "el olmo aquel del Duero" [331]. Ambos objetos son individualizados por los pronombres. Ambas imágenes muestran dos determinados instantes de la vida de un hombre y, por lo tanto, son imágenes temporales y esencialmente líricas. El esfuerzo por una temporalización de los adjetivos hace que aún adjetivos espaciales adquieran valor temporal. Richard L. Predmore considera la palabra "lejano" un acertado ejemplo. Cosas especialmente lejanas pueden también ser concebidas como temporalmente lejanas, como sucede con el sueño y el canto:

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?
Fué una tarde lenta del lento verano.

Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,
mas sé que tu copla presente es lejana.
(*O. C.*, VI, p. 43) [332]

El adjetivo debe hacer posibles estas visiones temporales e imágenes de la realidad. Para su mayor relieve, aparecen también imágenes conceptuales como "verdes álamos", "pardas encinas", "espesos bosques", "los olivos grises", en lugar de "tardes tristes", "la tierra amarga", "los limoneros lánguidos".

Debido al abuso de las metáforas en algunas escuelas poéticas, Machado quiere verlas circunscritas sólo al barroco y a la poesía moderna [333]. Tienen sentido sólo cuando no basta la expresión directa [334]. Su uso como forma de perífrasis obstaculiza la denominación directa de las cosas, que es la que el poeta prefiere. En él sirven para subrayar lo característico individual, lo único. El Duero se hace "curva de ballesta en torno a Soria" y se diferencia fundamentalmente del Guadalquivir, que "como un alfanje roto / y disperso, reluce y

[329] *O. C., CXIV*, p. 186.
[330] *Ibid.*, CLXV-IV, p. 349.
[331] *Ibid., CXVI*, p. 195 y CXV, pp. 193-194.
[332] RICHARD L. PREDMORE: *El tiempo en la poesía de A. Machado*, en "Publications of the Modern Language Association of America", LXIII, 1948, II, p. 698.
[333] *Notas sobre la poesía, op. cit.*, 19, VII, p. 26.
[334] *Ibid.*, p. 20.

espejea"[335]. Soria forma "una barbacana, / hacia Aragón"[336] y España una "ancha lira, hacia el mar, entre dos mares"[337]. Todos los accidentes geográficos contienen, por las metáforas individualizadoras, una nota muy personal, en la que llega a considerar la historia: en Castilla, los caballeros luchaban con ballesta y barbacana; en Andalucía brillaba el alfanje árabe. Una peculiaridad machadiana reside en la repetición de metáforas usadas, en la misma forma o con pequeñas variantes. Zubiría coloca como ejemplo: dos veces "Soria-barbacana", tres veces "Duero-ballesta", tres veces "álamos o chopos-liras de primavera", cinco veces "el garabato de las cigüeñas", a menudo "poeta-abeja"[338]. En esto no debe verse una falta de imaginación del poeta como lo revelan otras metáforas originales: "el sol — una trompeta gigante", "el jazmín — ruiseñor de los olores", "la luna — panal de luz que labran blancas abejas = las estrellas", "Venus — una pajarita de cristal", "el toro — la noche". El uso reducido de metáforas prueba que se acude a ellas sólo en los casos en que la expresión de lo intuitivo no e logra por medio del lenguaje directo. La metáfora, en sí misma o como adorno, es rechazada por Machado.

Según Mairena, el verbo puede expresar el tiempo mejor que nada, sobre todo, como palabra temporal en la frase. Para la rima prefiere el uso del imperfecto de indicativo, especialmente en la de los romances[339]. Para la vivificación de sus versos, cambia el tiempo de los verbos, de tal manera que el lector los vive en corto espacio. A través de forma y aspecto alcanza una mayor intensificación de la conciencia temporal.

Desde el umbral de un sueño me llamaron . . .
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma? . . .
Llegó a mi corazón una caricia.
—Contigo siempre . . . Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.
(*O. C.*, LXIV, p. 104)

En el romance *Abril florecía* . . .[340] puede verse fácilmente la función de rima de las terminaciones de imperfecto "ía" y "aba". Un

[335] *O. C.*, CXVIII, p. 198.
[336] *Ibid.*, XCVIII, p. 130.
[337] *Ibid.*, p. 855.
[338] R. DE ZUBIRÍA, *op. cit.*, pp. 182-185.
[339] *O. C.*, p. 481 y *Notas sobre la poesía, op. cit.*, 19, VII, p. 26.
[340] *O. C.*, XXXVIII, pp. 72-74.

poema dedicado a Narciso Alonso Cortés plantea la fuerza destructora e irreparabilidad del tiempo, al que sólo puede enfrentar el alma del poeta. Caracteriza la obra de destrucción usando gran cantidad de verbos:

El tiempo lame y roe y pule y mancha y muerde;
socava el alto muro, la piedra agujerea;
apaga la mejilla y abrasa la hoja verde;
sobre las frentes cava los surcos de la idea.
(*O. C.*, CXLIX, p. 266)

La acumulación de verbos da también una idea exacta del viaje del tren:

Tren camina, silba, humea,
acarrea
tu ejército de vagones,
ajetrea
maletas y corazones.
(*O. C.*, CXXVII, pp. 206-207)

Además del verbo, Machado usa también el adverbio, y sobre todo el adverbio de tiempo, para acentuar lo temporal. "Ayer, hoy, pronto, antaño, entonces, mañana, todavía, otra vez, siempre, ya, aún" surgen a cada paso. Colocarlos en oposición es un recurso estilístico para destacar el cambio de las cosas en el tiempo y por el tiempo:

Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado.
(*O. C.*, XCV, p. 125)

"Y es hoy aquel mañana de ayer" [341], "Hoy es siempre todavía" [342], constituyen formulaciones antitéticas, imposibles de expresar en forma más precisa y breve. Pero no es la antítesis lo que aquí debe considerarse, ya que el poeta quiere dar prueba de la coincidencia entre la representación del pasado en el presente, para mostrar su reaparición en la conciencia. Un "todavía", todavía actúa allí y se extiende todavía en el futuro. "Ya" [343] es la realización de algo esperado, algo pasado que lentamente se hace presente, y un suceso en plena vigen-

[341] *O. C.*, CXLIV, p. 260.

[342] *Ibid.*, CLXXI-VIII, p. 303.

[343] "Ya hay un español que quiere vivir . . ."; CXXXVI, p. 243; "Ya noto . . . que . . . era el azogue lo que yo ponía". *Ibid.*, p. 242; "Ya en los campos de Jaén amanece". CXXVII, p. 205; "Heme aquí ya, profesor de lenguas vivas". CXXVIII, p. 207.

cia, "sucediendo". La carta a José María Palacio [344], junto con muchísimos cambios en los tiempos de los verbos y muchos adverbios, presenta cuatro veces "ya", y constituye un puro "todavía", la espera de una primavera que está llegando, el recuerdo de primaveras anteriores que aún viven en el corazón; hechos entonces, que "todavía" vienen y que "todavía" no han transcurrido.

Una especial particularidad de Machado reside en su intento de convertir la extensión espacial en temporal, para encontrar las distancias de una expresión temporal. Al paisaje ya no se le siente espacial sino que se hace al lector tomar conciencia del tiempo, que es necesario para ir de un lugar a otro. Porque, junto a la tranquilidad el poeta aprende en el paisaje "a sentir las distancias —no a medirlas— y a buscarles una expresión temporal" [345]. Para su exposición, Machado se vale casi siempre de la reiteración, como lo demuestran los ejemplos siguientes: "en torre, torre y torre, el garabato de la cigüeña" [346]; "El plomizo balón de la tormenta de monte en monte rebotar se oía" [347]; "Montes de piedra dura —eco y eco— mi voz han repetido" [348]; "Ya el sol en torre y torre" [349]; "De encinar en encinar saltan la alondra y el día" [350]; "De encinar en encinar se va fatigando el día" [351]. Su tierra entera, finalmente, es incluida dentro de estos límites temporales:

> Pienso en España vendida toda
> de río a río, de monte a monte,
> de mar a mar...
>
> (*O. C.*, p. 873)

El tren cruza espacio y tiempo juntos:

> El tren devora y devora
> día y riel...
>
> (*O. C.*, CLXXIII, p. 428)

El derretir de la nieve —signo de primavera— hace retroceder los cerros: "Al borrarse la nieve, se alejaron los montes de la sierra" [352]. La estación del año se hace causa de mayores alcances, alusión al tiempo para logro de conciencia de espacio.

[344] *O. C.*, CXXVI, pp. 204-205: *A José María Palacio.*
[345] *O. C.*, pp. 582-583.
[346] *Ibid.*, p. 852.
[347] *Ibid.*, p. 328.
[348] *Ibid.*, CLXIX, p. 413.
[349] *Ibid.*, p. 859.
[350] *Ibid.*, CLXXII, p. 420.
[351] *Ibid.*, CLXXIII, p. 428.
[352] *Ibid.*, CXXIV, p. 202.

También la rima es un elemento importante para poner de relieve el carácter temporal de la poesía [353]. Por eso es que Machado propone atender a un espacio bien calculado de las palabras rimadas, para que ambas partes constitutivas, "sensación y recuerdo", puedan coincidir. Se rechaza la rima como adorno. El poeta explica que, "la rima verbal y pobre, y temporal, es la rica" [354], y aconseja: "Prefiere la rima pobre, la asonancia indefinida" [355]. De aquí que la asonancia esté en primer lugar y represente una característica importante a través de toda la poesía de Machado. Fuera de algunas excepciones libres, todas las forma tradicionales están en asonante: seguidillas, soleares, coplas y romances.

Entre los romances, Machado prefiere los octosílabos: *La Tierra de Alvargonzález* es el mejor ejemplo. También cultivó los heroicos (endecasílabos), heptasílabos, hexasílabos, y también combinaciones de versos de metro distinto. En los romances de número arbitrario con asonantes en los pares, puede verse en Machado el arte del uso adecuado de la rima. Para lograr flexibilidad sirven los "encabalgamientos", los versos de pie quebrado y las pausas eñaladas tipográficamente. A una forma de poemas derivada del romance, Zubiría le da el nombre de "el poema típico machadiano" [356]. Se trata de una caprichosa e ilimitada combinación de versos heptasílabos y endecasílabos con una asonancia, de principio a fin, en los versos pares. La asonancia constituye la única unidad, ya que el poema es sólo una estrofa limitada por pausas tipográficas. *Campos de Soria* y *A José María Palacio* representan esta forma.

De menor uso es la consonancia. Aquí se encuentran liras, silvas, cuartetos de 8, 11, 12 y 14 pies, quintetos dodecasílabos, y otras combinaciones. *El Retrato* [357], compuesto de cuartetos con pareados alejandrinos, muestra una forma cuya rigidez no agrada a Machado. Debido a esto, al esquema (abba) prefiere el alternado (abab), y junto a las redondillas del tipo (8a8b8c8a), usa también las del tipo (8a8b8a8b), y aún las asonantes (8a8b8c8b) y otras combinaciones de consonantes y asonantes. El zéjel, debido a su menor uso y a su sencilla forma, no merece ser destacado. Cada estrofa contiene cuatro

[353] "La rima ... es el encuentro, más o menos reiterado, de un sonido con el recuerdo de otro ... Es la rima un buen artificio ... para poner la palabra en el tiempo ... Lo esencial en ella es su función temporal ... Su primitiva misión queda de conjugar sensación y recuerdo, para crear así la emoción del tiempo". *O. C.*, pp. 396-397.

[354] *Ibid.*, p. 346.

[355] *Ibid.*

[356] R. DE ZUBIRÍA, *op. cit.*, pp. 200-202.

[357] *O. C.*, XCVII, pp. 128-129.

versos hexasílabos, de los cuales los tres primeros quedan sueltos, rimando el cuarto verso de estrofa en estrofa [358]. Aquí se hace claramente visible la función temporal de la rima.

En los sonetos, Machado no se sujeta a la forma tradicional del "frons" (abba abba) o (abab abab), sino que introduce cuatro rimas, (abab cdcd), y varía también los cuartetos dentro de sí mismos (abab abba) o combina las dos nuevas posibilidades (abab cddc). En *Notas sobre la poesía* [359] el poeta se manifiesta decididamente contrario al empleo del soneto en la lírica, ya que sería "demasiado sólido y pesado para la forma lírica actual". Con la aparición de *Nuevas Canciones* comienza él, en la forma descrita, un intento de adaptación a su ritmo de vida. En la "cauda" se produce el mismo fenómeno. En lugar de *(ccd eed)* aparece *(cdc dcd)* y la rima *(ee)* se deja de lado. En tres casos, aparece la "cauda" (ccd ede).

De todo lo dicho se concluye la preocupación de Machado por reforzar siempre y en todas partes el carácter temporal de todos los elementos del verso. Lo que aparece nuevamente expresado en las líneas siguientes:

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.
(*O. C.*, p. 346)

La poética de Machado quedaría incompleta sin considerar su crítica literaria, ya que en sus valoraciones se encuentran reflejados sus preceptos y sus principios. Según él, son escasos los poetas del Siglo de Oro y del Barroco [360] que pueden ser calificados junto a los romances y a la poesía popular, pues no contemplan los elementos temporales y porque sus poesías parecen más bien una "lógica rimada" que una "lírica profunda". Al Neoclasicismo lo llama "tregua del barroco agotado y decadente" [361]. Entre los románticos, elogia

[358] *O. C.*, LXV, pp. 104-106.

[359] A. MACHADO: *Notas sobre la poesía, op. cit.*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", 19, VII, p. 23. El texto data de 1914.

[360] Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega y Cervantes son calificados positivamente; Calderón, Góngora y Quevedo, negativamente.

[361] *Notas sobre la poesía, op. cit.*, 19, VII, p. 25.

especialmente a Bécquer [362], cuyo acento en el tiempo constituye un reflejo de su siglo. Esta inclinación al tiempo es algo fuera de lo común. La música y la lírica —"las artes temporales por excelencia"— son lo principal del Romanticismo. Los románticos son líricos, pero no clásicos. Viven encerrados en su propia conciencia, no reconocen ninguna norma objetiva, pero dan al tiempo su mayor valoración [363]. Henri Bergson es el filósofo que formula la metafísica de aquel siglo [364]. Por nuestra distancia temporal de los románticos pierden éstos su tercera dimensión. Machado toma como base el empobrecimiento del sentir en nuestro tiempo. La dimensión de la capacidad receptiva y el debilitamiento del impul o creador pueden perjudicar el arte. Los epígonos de los románticos producen este decaimiento, al entablar la lucha contra la razón y el sentimiento. En el corazón de cada individuo, los románticos vieron el coro de la humanidad entera: "lo individual es lo más universal" [365]. Y así, sólo queda el culto del Yo del individuo. La lírica se torna problemática, debido a que la razón y el sentimiento, instrumento de todos los hombres en el diálogo, quedan por debajo del canto al Yo. Con esto se vicia la profunda realidad psíquica, ya que el lenguaje lírico depende, en su formación, del diálogo y la polémica. El lenguaje de los románticos podía todavía expresar la nostalgia de todos los hombres. Después, los poetas cavan cada vez más hondo en su conciencia y en el subconsciente, y buscan la expresión de lo inefable, lo que, en realidad, es una contradicción. El descenso a su propio infierno significa una renuncia a cada vuelo poético de altura [366].

Del culto del subconsciente nace el simbolismo francés. El sentimiento alcanza en los simbolistas sólo el radio de la sensación. Las ideas se postergan y el resultado es una música de palabras sin sentido: "De la musique avant toute chose" decía Verlaine, pero una música del tipo del "orgue de Barberie" [367]. La mayor disolución lleva hasta James Joyce, en cuya novela se elimina el pensamiento racio-

[362] "Un maestro en el arte de dar temporalidad a sus creaciones, como Velázquez, un "enjaulador, encantador del tiempo". R. DE ZUBIRÍA, *op. cit.*, p. 216.

[363] *O. C.*, pp. 521-522 y A. MACHADO: *Obra inédita*, en "Revista Hispánica Moderna", 1951, p. 198.

[364] Sobre Bergson, vid.: *Reflexiones sobre la Lírica, op. cit.*, pp. 368-369.

[365] "El individualismo romántico es idealista y cordial, desmesura la razón, pero cree en ella, exalta el sentimiento hasta agotarlo al pretender darle un radio infinito de las ideas. Sin embargo, ha perdido definitivamente el canon, la medida, el equilibrio clásico, porque, en el fondo, sólo cree en el sujeto". *Obra inédita, op. cit.*, pp. 199-200.

[366] *Obra inédita, op. cit.*, p. 200.

[367] *Ibid.*

nal. Proust escribió "el poema de la memoria"; Joyce, el "de la percepción", en el que colaboran todas las sensaciones viscerales. E te "superrealismo" representa la desintegración de la personalidad individual por una exageración de subjetivismo. Desde esta decadencia, como positivo sólo puede derivar un ascenso desde el infierno para nuevamente "rivedere le stelle", como dice Dante, para descubrir la belleza de las cosas y el milagro de la razón. Machado no podía oponerse en forma más definida al subjetivismo.

La poesía contemporánea incurre en la falta de un nuevo barroco literario. Paul Valéry y Jorge Guillén parecen ser poetas sin alma, ya que rechazan las verdaderas manifestaciones anímicas para alcanzar regiones más altas del espíritu. "Poesía pura" es para ellos "empleo de las imágenes" como puro juego del intelecto. También Juan Ramón Jiménez [368] parece caer en estos errores que Machado destaca: 1º, creencia exagerada en la fuerza mágica de lo enigmático; 2º, desprecio del arte moderno por su propia importancia. En la lírica es tan imposible crear enigmas artificiales como alcanzar verdades absolutas. Los románticos tenían conciencia de la importancia de su arte, en tanto que el arte moderno no parece tener verdadera fe en sí mismo. Sin la fe en que el centro del universo está en su propio corazón, el espíritu del poeta pierde la capacidad de formar los objetos que lo rodean. Sus imágenes se hacen falsas y carentes de sinceridad, pues ya no son expresión de su sentir íntimo. Las cosas se liberan del lazo cordial y se hacen independientes. El poeta duda de su propio sentimiento y sus creaciones resultan juguetes sin valor. Se comprueba la desorientación de los corazones, que buscan nuevas direcciones [369].

Para superación de esta crisis y para un retorno a la lírica auténtica, Machado señala el camino hacia la recuperación de la fe en la objetividad y en la fraternidad, perdidas por el Romanticismo. La falta de esta fe es la causa de la incapacidad para el diálogo y la base del carácter subjetivo de la lírica romántica. Una metafísica del Tú irreductible y absoluto, y la fe en ello, logran el entendimiento entre los hombres y constituyen el supuesto para la lírica. Finalmente, Machado cree posible adelantar que la concepción del mundo como representación subjetiva comienza a decaer. Con la fe "en lo otro y en

[368] *Notas sobre la poesía, op. cit.*, p. 28: Machado critica a J. R. Jiménez, haber antepuesto lo conceptual a lo intuitivo en *Estío*.

[369] *Notas sobre la poesía, op. cit.*, pp. 22-23.

el otro, en la esencial heterogeneidad del ser" [370] estaría libre el camino hacia una verdadera poesía.

Machado se planteó a sí mismo el problema sobre su propia posición: —"¿Soy clásico o romántico?"— y lo resolvió con un "no sé" [371]. Esta respuesta contiene una calificación acertada de su posición, ya que en Machado actúan una gran cantidad de fuerzas e influencias opuestas. Entre las innovacione , es necesario citar la inclinación —sólo al principio— hacia el modernismo, y hacia los puntos de vista de Rubén Darío, la introducción de nuevas variaciones métricas y no debe olvidarse la inclusión de lo irreal en la lírica. Por otra parte, no faltan los indicios de relación con la tradición. Gonzalo Sobejano, en un intere ante examen [372], ha aclarado este aspecto de la poesía de Machado. Explica su rechazo de las tendencias contemporáneas [373] como una "permanente actitud de oído a lo interior y de desinterés por la novedad literaria del momento", y subraya la "actitud llena de respeto y devoción al pasado literario" [374] del poeta. El poeta del recuerdo de lo pasado tiende esencialmente a una posición conservadora en la literatura. obejano, considera en el lado negativo, la falta de innovaciones léxicas, sintácticas y métricas, y, en el lado positivo, la adaptación de formas tónicas tradicionales [375]. En su trabajo, Sobejano distingue arcaísmos léxicos en un sentido estricto [376], y aquellos que "son arcaicos por su significación o por su referencia a un ambiente sin actualidad" [377]. Como arcaísmos sintácticos, considera el uso del pretérito anterior —adecuado al estilo del romance viejo—, la enclisis pronominal en formas verbales conjugadas, el uso de la partícula comparativa "cual" y de las preposiciones "junto de" y "bajo de", el empleo del hipérbaton moderado y del vocativo dialogal

[370] *Obra inédita, op. cit.*, p. 206.

[371] *O. C.*, XCVII, p. 129.

[372] GONZALO SOBEJANO: *Notas tradicionales en la lírica de A. Machado*, en "Romanische Forschungen", 66. Band, 1./2. Heft, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1954, pp. 112-151.

[373] Sobejano cita "la poesía modernista, la poesía creacionista y surrealista, la poesía pura y la poesía neogongorina", p. 113.

[374] SOBEJANO, *op. cit.*, p. 113.

[375] Sobejano considera las variaciones métricas citadas por Zubiría sólo como adaptación al ritmo de vida de Machado.

[376] SOBEJANO, *op. cit.*, p. 116: "repaire, trovar, tornar, malhaya, desparece, guarnido, malsina, place, plugo, hogaño, a fuer de, so, por bajo, un hora, vos, la veste". "Estos arcaísmos... se corresponden perfectamente con la suma estilística del poema y con la tónica del mundo poético machadiano". *Ibid.*, p. 122.

[377] "Aljaba, cuita, toca, dueña, cautiva, guzla, arnés, tornabodas, arcadores, perailes, rufianes, tahures, diestra, siniestra", p. 122.

"vos" [378]. Cita después en Machado "su devoción por los viejos poetas, su inclinación hacia el modo galante y cortés de otros tiempos y su amor a la atmósfera paralizada del vivir castellano" [379].

Divide los tipos de poemas predominantes en Machado en rima, silva y cantar, clasificando el segundo grupo como "rima mayor", e incluyendo en el tercero "la copla sentenciosa, el proverbio rimado, el refrán lírico, la canción breve" [380]. Atribuye las variaciones machadianas en el soneto clásico, a influencias modernistas. Entre las ya citadas "devociones literarias" por antiguos poetas, destaca la predilección de Machado por Ronsard. De la confrontación de *Glosando a Ronsard* [381] con los *Sonnets pour Hélène,* resulta, sin considerar la concordancia en el tema básico y algunas pequeñas imitaciones, una oposición: "en Machado resignación, renunciación e invitación a la verdad y el olvido; en el virtuoso sonetista francés desasosiego íntimo, insistencia e incitación al amor" [382].

Sin un pronunciamiento claro sobre las ideas modernas de Machado en cuanto al tiempo, y al hombre y sobre su afinidad espiritual con Unamuno, Bergson y Heidegger, llega Sobejano al juicio siguiente: "Su actitud tradicionalista en lo literario podría definirse como un hacer versos antiguos sobre pensamientos nuevos, un llenar de nuevo vino los viejos odres . . . Si literariamente es un poeta conservador, humanamente es Machado, en sus inclinaciones, en su modo de reacción, un alma retrospectiva . . . En Antonio Machado rara vez hallaríamos otra cosa que nostalgia de ayer, devoción al ayer, profunda querencia de permanecer en el ayer" [383].

Los rasgos conservadores de Machado y su inclinación a lo retrospectivo han sido aclarados. Por otra parte, no puede negarse la actualidad de su mundo de ideas más allá del presente. De aquí que su incorporación al esquema "Clasicismo-Romanticismo" resulta imposible. Sería insuficiente. Su profundo pensamiento, su esfuerzo por el conocimiento del ser y su "poesía desnuda y francamente humana" [384] deben ser considerados singulares y únicos en la lírica española. Machado es poeta y pensador, lírico y metafísico. Es un clásico de la lírica española moderna y de la literatura universal.

[378] SOBEJANO, *op. cit.,* pp. 124-130: "Tales modos sintácticos . . . se hallan embebidos en la tónica general del lenguaje machadiano".

[379] *Ibid.,* p. 130.

[380] *Ibid.,* p. 132.

[381] *O. C.,* CLXIV, pp. 325-327.

[382] SOBEJANO, *op. cit.,* p. 142.

[383] *Ibid.,* p. 152.

[384] A. MACHADO: *Reflexiones sobre la Lírica, op. cit.,* p. 377.

EL VIEJO OLMO

Machado escribió el Poema dedicado *A un Olmo Seco* [385] en espera de la muerte de su esposa Leonor (1912), en Soria. Se trata de un poema de versos endecasílabos y heptasílabos distribuidos libremente, en forma de silva o "rima mayor" [386]. La primera parte consta de dos cuartetos y dos tercetos, con espacios representados por pausas tipográficas, pero que en realidad no separan verdaderas estrofas. La rima (abab cdcd efe fgg) corresponde a la del soneto de esquema anormal [387]. El primer cuarteto, como indican las palabras "Al olmo viejo", que junto con el título introduce en el tema, describe el árbol podrido al cual el poeta quería elevar un monumento literario. A este viejo olmo le han salido nuevas hojas en la primavera soriana. El segundo cuarteto comienza con la exclamación "¡El olmo centenario en la colina / que lame el Duero!", y explica el lugar en que se encuentra y su aspecto:

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.

En el terceto siguiente, la mirada del poeta se dirige al futuro, pero sin prescindir de la historia del olmo, del paisaje del Duero y de Castilla, como sucede tan a menudo. Sólo comparándolo con los álamos de la misma ribera cree poder predecir que el olmo ya no hospedará ruiseñores, ya que aparece tan viejo:

No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.

[385] *O. C.*, CXV, pp. 193-194.

[386] "La silva que Machado usa con tanta preferencia no es la silva clásica que nuestros poetas del siglo de oro empleaban con observación de las estancias paralelas y tendiendo al poema estructurado y concluso, sino que es modelo de desafecto a las estructuras cerradas y de deliberado fragmentismo, por lo que ha de considerarse como una especie de rima mayor". SOBEJANO, *op. cit.*, p. 132.

[387] R. DE ZUBIRÍA, *op. cit.*, p. 253.

El segundo terceto confronta lo pensado en el futuro y lo previsto, con el presente, con lo cual queda de relieve la conciencia de lo temporal. En el instante de la descripción, el olmo es escenario de hormigas y arañas, cuya presencia parece destacar la idea del futuro:

Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.

La segunda parte del poema contiene una enumeración suelta de las diferentes posibilidades de ruina del olmo, enlazadas por la anáfora "antes que". El primer verso también es utilizado como vocativo del olmo. Después de la anáfora con "olmo", se reanuda el vocativo, seguido de la promesa "quiero anotar en mi cartera . . ." y de la consideración final del poeta en forma de aseveración, "Mi corazón espera también . . .". Esta parte del poema consta de 16 versos sin pausas tipográficas. Parecen revelar la prisa que el poeta considera necesaria para llegar al final de la enumeración y a su aseveración antes que la desgracia caiga sobre el olmo:

Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Esta parte también muestra un cambio irregular de endecasílabos y heptasílabos. Las rimas varían en pares alternados, con una excepción: "te empuje". A través de esto se logra una viva agilidad y elasticidad, y, al mismo tiempo, se atiende al principio de consideración de la rima.

Este primer plano, fácil en la forma y el contenido, con su sen-

cillez basada en el uso de palabras usuales y claramente inteligibles, tendrá, sin embargo, tras un examen más minucioso, una mayor profundidad, única causa de la fuerte emoción que produce. Debe quedar en claro que Machado se vale de la técnica del "símbolo bisémico" [388] y de su serie de "signos de sugestión". El viejo olmo contiene, además de su significación objetiva aquélla del plano del espíritu, la del hombre —y del mismo poeta— en estado semejante. Este se encuentra bajo la impresión de la proximidad de la muerte de Leonor. Se siente sometido al destino, tan indefenso como el árbol junto al Duero, cuyos aspectos de putrefacción y de muerte corresponden al estado anímico del poeta. Desde este plano espiritual, todos los otros versos pueden considerarse como símbolos bisémicos. En los ruiseñores que ya no visitarán al árbol, pueden verse inspiraciones poéticas que serán desplazadas por angustiosas dudas y melancólicos pensamientos, el "ejército de hormigas en hilera y las arañas con sus telas grises". Con esto, el desenlace íntimo y la idea de la muerte se hacen más próximos, simbolizando entonces las posibilidades de ruina del árbol, en conjunto, la debilidad en el alma del poeta, de cuyo estado, por la angustia ante lo ignorado de la muerte, fluye una continua y honda melancolía, la cual, reforzada por la fuerte vivencia del desamparo y la tristeza, se comunica a todo el medio. Se condensan así una serie de realidades y visiones, las que, a pesar del orden analítico del lenguaje, son presentadas en forma sintética ante el lector. La realidad del árbol mudo y solitario, aparentemente destinado a morir, apunta hacia la realidad del poeta enmudecido y aislado. El árbol y el hombre se encuentran ante la visión de la muerte próxima. De ellos fluye idea de muerte y melancolía, que a su vez envuelve el medio y la visión de la vida, y que da el matiz correspondiente. Se trata aquí de una sinestecia espiritual del modo de las "Correspondances" de Baudelaire [389], cuya tarea, según Lloyd James Austin es: "l'intensification, l'approfondissement des données "naturelles", l'augmentation du "sentiment de l'existence" " [390].

[388] C. Bousoño, *op. cit.*, pp. 108-113.

[389] Lloyd James Austin cita en su libro: *L'Univers Poétique de Baudelaire,* "Mercure de France", Paris, 1956, p. 54, al crítico Jean Prévost: *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétiques,* Paris, "Mercure de France", 1953, pp. 73-76, y dice: "Nous croyons, comme Prévost, que "le poète imagine seulement que les choses se correspondent entre elles"; nous croyons aussi que "les correspondances poétiques ont toujours l'homme pour centre", et que le poète, en proclamant "vrai dans le monde extérieur" ce qui n'est vrai que "dans son âme", "crée ainsi un nouvel anthropomorphisme".

[390] *Ibid.*, p. 55.

Los "signos de sugestión", expresión de esta tónica, constituyen en sí una graduación progresiva: "olmo *seco,* olmo *viejo, hendido* por el rayo, en su mitad *podrido,* olmo *centenario, musgo amarillento,* la corteza *blanquecina,* al tronco *carcomido* y *polvoriento*". Los adjetivos individualizan y distinguen al olmo de cualquier otro árbol. Su acumulación acentúa la impresión de morir, con todas sus sensaciones y angustias, la que se conserva en pie por la imagen de los ruiseñores ausentes y de los grupos de hormigas. El "antes que", repetido cuatro veces, y la rápida enumeración de seis diferentes tipos de muerte del olmo, más bien parecen llevarlo a la muerte que retenerlo ante ella. El "irreparabile fugit tempus" y la angustia existencial no podrían ser vistas con mayor exactitud que a través de la palabra poética de Machado.

Contra este complejo de presentimientos negativos y angustias actúa otra serie de esperanzas positivas, que también son usadas como signos de sugestión, al principio y al final del poema: "algunas hojas *verdes* con *las lluvias de abril* y *el sol de mayo* le han salido", "la gracia de tu rama *verdecida*". Las hojas verdes y la lluvia y el sol de la primavera contienen el símbolo de la esperanza, de la renovación, de la vida y de la felicidad. A través de su posición y significado antitético y polar, cogen lo aplastante de las tónicas negativas y lo vuelven hacia una confianza y hacia la esperanza de un nuevo milagro de la primavera en luz, felicidad y alegría de vida, que en el corazón del poeta, ante la vista de estos mensajeros de la primavera, se mueven como deseos ocultos. El antagonismo entre ambas tónicas, angustia y esperanza [391], refleja claramente las variaciones de los estados anímicos de Machado. El poema revela así, del modo más sencillo la agonía espiritual que acompaña al poeta a través de toda su vida. Capturando ambas tónicas en diferentes signos sugestivos, logra Machado, a pesar del limitado instrumento que es el lenguaje, transmitir al mismo tiempo sus intuiciones, dar una idea exacta del carácter fluyente (de las intuiciones), y eternizar lo pasajero del instante comunicado. Su lírica puede, por eso, realizar su misión, ser "palabra esencial en el tiempo", comunicar al Tú esencial una profunda verdad sobre el propio Yo, y entablar con él el diálogo.

V. PALABRAS FINALES

Considerando lo anterior, puede decirse que el poeta Antonio Machado siguió su camino en línea recta. Evitó toda exageración y

[391] *O. C.,* CLXI-LII, p. 312:

Hora de mi corazón:
la hora de una esperanza
y una desesperación.

trató de conservar la mesura. Su literatura carece, por eso, de atracción para las modas del día, pero habla con honradez y autenticidad al corazón del lector. La profundidad de sus pensamientos proporciona a su lírica una nota de especial esencialidad que lo coloca junto a los místicos españoles. Desde sus versos habla un hombre con todas sus debilidades, cuyo difícil destino obliga a la reflexión y dirige la vista hacia lo trascendente. La belleza de esta poesía reside en su capacidad de llevar a profundas emociones con palabras sencillas, y ser con esto un verdadero arte, al servicio de la verdad, de la belleza y de la bondad.

La dificultad para la creación artística de Machado residió en la pérdida de una creencia metafísica en la supremacía del subjetivismo, en la anulación de un sentido vital y un espíritu de época dependientes de ello, que constituyen el supuesto para una obra de arte. El Romanticismo había agotado las ricas fuentes del individualismo y del subjetivismo, y el Simbolismo, con la inclusión de todas las fuerzas de los sentidos, había intentado obtener el vuelo a las alturas de la poesía. Con la decadencia de la fe en un mundo espiritual, se hace necesaria una nueva orientación para que un nuevo progreso en el arte se haga posible. Machado cree en la continuación de la vida del espíritu según las leyes de la polaridad. egún esto, y sobre la base de la objetividad y la fraternidad, concibe una superación del subjetivismo. Ambas conducen a la consideración del Tú e impulsan a una relación de amor. Un sentido vital basado en lo anterior podría ser portador de nuevas teorías de arte. El esfuerzo del Yo hacia la "esencial heterogeneidad del ser" podría transformar el monólogo del poeta en un diálogo con su prójimo, de lo que se espera una nueva poética, la cual, por sobre los ricos tesoros de las anteriores, podrá estar en condiciones de producir grandes nuevas creaciones.

Machado nunca quiere prescindir de dos polos opuestos en la lírica: la construcción lógica (esencialidad) y la conciencia de la vivencia poética (temporalidad). Para resultar inteligible, un poema no puede carecer de ninguna de las dos propiedades. El fluir lírico de los sentimientos no resiste un esfuerzo excesivo de la estructura lógica. En esta falta incurrieron el Barroco y el Neobarroco. El poeta puede evitarlo, cuando consigue expresar sus intuiciones en forma natural, y cuando logra comunicar al poema algo de lo inefable de la vivencia personal. La razón y el sentimiento deben ser considerados como instrumentos de la comunicación humana y el secreto de cada poeta es descubrir la verdadera relación que existe entre ambos. Cuanto en mejores condiciones esté de hacerlo, tanto más ricas en

contenido y emoción —y también en lirismo— serán sus creaciones. Si el poeta no olvida que la poesía ha sido creada *por* el hombre *para* el hombre, y que debe ser "desnuda y francamente humana", lo guía entonces una mano segura, que lo pondrá a salvo de exageraciones en cualquier sentido.

HANS LUDWIG LOHE

Universidad de Colonia

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de Antonio Machado

Soledades, Madrid, Imprenta de A. Alvarez, 1903, 112 págs. (De la colección de la "Revista Ibérica").

Soledades, Galerías y Otros Poemas, Madrid, Librería de Pueyo, 1907, 186 págs. (Biblioteca Hispano-Americana).

Campos de Castilla, Madrid, Renacimiento, 1912, 198 págs.

Páginas Escogidas, Madrid, Casa Editora Calleja, 1917, 325 págs.

Poesías Completas, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1917, 284 págs.

Soledades, Galerías y Otros Poemas, 2ª ed., Madrid, Calpe, 1919, 81 págs. (Colección Universal).

Nuevas Canciones, Madrid, "Mundo latino", 1924, 220 págs.

Páginas Escogidas, 2ª ed., Madrid, Editorial Calleja, 1925, 524 págs.

Reflexiones sobre la Lírica: El Libro *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa (1924) en "Revista de Occidente", Madrid, 1925, VIII, págs. 359-375.

Poesías Completas (1899-1925), 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1928, 392 págs.

Poética, en Gerardo Diego: *Poesía Española, Antología,* Madrid, 1932, págs. 75-76; 2ª ed., Madrid, 1934, págs. 152-153.

Poesías Completas (1899-1930), 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1933, 428 págs.

Juan de Mairena: *Sentencias, Donaires, Apuntes y Recuerdos de un Profesor Apócrifo,* Madrid, 1936, Espasa-Calpe, 344 págs.

Poesías Completas, 4ª ed., Madrid, 1936, Espasa-Calpe, 434 págs.

Obras. Prólogo de José Bergamín, México, Edit. Séneca, 1940, 929 págs. (Contiene: *Poesías Completas; Juan de Mairena; Sigue hablando Mairena a sus Discípulos; Obras Sueltas).*

Poesías Completas, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940, 346 págs.

Poesías Completas, 5ª ed., Prólogo de Dionisio Ridruejo, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, XV, 402 págs.

Soledades, Galerías y Otros Poemas, 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1943, 93 págs.

JUAN DE MAIRENA: *Sentencias, Donaires, Apuntes y Recuerdos de un Profesor Apócrifo,* Buenos Aires, Edit. Losada, 1943, 2 vols., 203 y 179 págs.

Poesías Completas, Buenos Aires, Edit. Losada, 1943, 275 págs.

Poesías Completas, 2ª ed., Buenos Aires, Edit. Losada, 1946, 275 págs.

Poesías Completas, 6ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1946, 402 págs.

Poesías Completas, 4ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1946, 342 págs.

Obras Completas (de Manuel y Antonio Machado), Madrid, Edit. Plenitud, 1947, 1.336 págs.

Poesías Escogidas, Madrid, Edit. M. Aguilar, 1947, 486 págs.

Obra Inédita: Los Complementarios; Papeles Póstumos; Obra Varia, en "Cuadernos Hispanoamericanos". Madrid, 1949, N.os 11-12, págs. 248-286.

Obra Inédita: Proyecto del Discurso para su Recepción en la Academia Española, en "Revista Hispánica Moderna", año XV, 1949, N.os 1-4, págs. 235-247.

Campos de Castilla, Madrid, Afrodisio Aguado (1946), 157 págs. (Colección "Más Allá").

Canciones, Madrid, Afrodisio Aguado (1949), 152 págs. (Colección "Más Allá").

Notas sobre la Poesía en "Cuadernos Hispanoamericanos", 1951, VII, Nº 19, págs. 18-29.

Cuaderno de Literatura, Prólogo y edición de Enrique Casamayor, Bogotá, 1952.

JUAN DE MAIRENA, *Sentenzen, Spässe, Aufzeichnungen und Erinnerungen eines apokryphen Lehrers,* Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, 1956; traducido al alemán por Georg Rudolf Lind.

OBRAS TEATRALES EN COLABORACIÓN CON SU HERMANO MANUEL MACHADO

Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel, Tragicomedia en 4 actos y en verso (Estrenada el 9 de febrero de 1926, Teatro de la Princesa). Madrid, Fernando Fe, 1926; Madrid, Espasa-Calpe, 1928 (Colección Universal) en Teatro Completo, I, Madrid, C.I.A.P. (1932), Madrid, Ediciones Españolas, 1940, Barcelona, Editorial Cisne, 1942.

Juan de Mañara, Drama en 3 actos y en verso (estrenado en 1927, Teatro Reina Victoria), Madrid, Espasa-Calpe, 1927. En Teatro Completo, I, Madrid, C.I.A.P., (1932).

Las Adelfas, Comedia en tres actos y en verso (Estrenada en 1928, Teatro Calderón), Madrid, La Farsa, 1928 (con dibujos de José Machado). En Teatro Completo, II, Madrid, C.I.A.P.

La Lola se va a los Puertos, Comedia en 3 actos y en verso (Estrenada el 8 de Nov. de 1929, Teatro Fontalba); Madrid, La Farsa, 1930 (con dibujos de Alonso), Madrid, Renacimiento, 1930; Madrid, Impr. Diana, 1944 (Revista Literaria Novelas y Cuentos; autocrítica, "ABC", 7 de nov. de 1929).

La Prima Fernanda, Comedia en 3 actos y en verso (Estrenada en abril de 1931, Teatro Victoria).

La Duquesa de Benameji, drama en 3 actos, en prosa y en verso (Estrenado el 26 de marzo de 1932, Teatro Español); Madrid, La Farsa, 1932 (con dibujos de José Machado); Madrid, Ediciones Dédalo, 1942 (Novelas y Cuentos).

El Hombre que murió en la Guerra (estrenado el 18 de abril de 1941, Teatro Español).

La Duquesa de Benameji, La Prima Fernanda, Juan de Mañara, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942; 2ª ed., 1944.

Las Adelfas y el Hombre que murió en la Guerra, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

Traducciones y refundiciones

Tirso de Molina: *El Condenado por Desconfiado.* Arreglo de M. y A. Machado y J. López Pérez Hernández, dibujos de Caballero, Madrid, La Farsa, 1924 (Estrenada en 1924, Teatro Español).

Hugo, Víctor: *Hernani,* en colaboración con M. Machado y F. Villaespesa, Madrid, La Farsa, 1924.

Vega, Lope de: *Hay Verdades que en Amor...* (Estrenada en Salamanca, 1925, inédita).

Vega, Lope de: *La Niña de Plata,* refundición de M. y A. Machado y J. López Pérez Hernández (Estrenada en 1926, Teatro de Lara); Madrid, La Farsa, 1929.

Vega, Lope de: *El Perro del Hortelano,* refundición de M. y A. Machado y J. López Pérez Hernández (Estrenada en 1931, Teatro Español, inédita).

Calderón de la Barca, Pedro: *El Príncipe Constante* (inédita).

II. Obras científicas

ALONSO, DÁMASO: *Poetas Españoles Contemporáneos,* Bibloteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1952.

AUSTIN, LLOYD JAMES: *L'Univers Poétique de Baudelaire,* "Mercure de France", Paris, 1956.

AYUSO, MANUEL HILARIO: *Helenicá,* Madrid, 1914.

AZORÍN: *Clásicos y Modernos,* Losada, S. A., Buenos Aires, 1943.

BOUSOÑO, CARLOS: *Teoría de la Expresión Poética* (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles). Biblioteca Románica Hispánica, Edit. Gredos, Madrid, 1952.

BOWRA, C. M.: *Das Erbe des Symbolismus,* J. P. Toth Verlag, Hamburg, 1947.

BUBER, MARTIN: *What is the Man?,* London, 1938.

CASSOU, JEAN: *Panorama de la Littérature Espagnole Contemporaine,* Paris, 1929.

CIRRE, JOSÉ FRANCISCO: *Forma y Espíritu de una Lírica Española,* México, Gráfica Panamericana, 1950.

CLAVERÍA, CARLOS: *Cinco Estudios de Literatura Española Moderna,* en "Tesis y Estudios Salamantinos", Salamanca, 1945.

CURTIUS, ERNST ROBERT: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter,* A. Franke A. G., Bern, 1948.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO: *Modernismo frente a Noventa y Ocho,* Espasa-Calpe, Madrid, 1951.

— — — : *Poesía y Realidad,* "Revista de Occidente", Madrid, 1952.

ESPINA, CONCHA: *De Antonio Machado a su grande y secreto amor,* Lifesa, Madrid, 1950.

GUARDINI, ROMANO: *Über das Wesen des Kunstwerks,* Rainer Wunderlich Verlag, Hermann Leins, Tübingen, 5. Aufl. 1954.

GROSSMANN, RUDOLF: *Gedichte der Spanier* (zweisprachig), Leipzig, 1948.

GURVITSCH, G.: *Les Tendences Actuelles de la Philosophie Allemande,* Paris, 1930.

HEIDEGGER, MARTIN: *Sein und Zeit,* Niemeyer, Tübingen, 1953.

JANKELEVITCH, VLADIMIR: *Métaphysique de l'Ennui,* cfr. *Alternative,* Paris, 1938.

JESCHKE, HANS: *Die Generation von 1898 in Spanien.* Versuch einer Wesensbestimmung, Halle, Niemeyer, 1934.

KAYSER, WOLFGANG: *Das sprachliche Kunstwerk,* A. Franke A. G., Bern, 1948.

LAÍN ENTRALGO, PEDRO: *La Generación del 98,* Madrid, 1945.

— — — : *España como problema,* Madrid, 1949.

LANDGREBE, LUDWIG: *Phänomenologie und Metaphysik,* Marion v. Schröder Verlag, Hamburg, 1949.

Las Mil Mejores Poesías de la Lengua Castellana, por JOSÉ BERGUA, 15ª ed., Madrid, 1951.

LAUSBERG, HEINRICH: *Elemente der literarischen Rhetorik,* Max Hueber, München, 1948.

LEVI, EZIO: *Motivos Hispánicos,* Florencia, G. C. Sansoni Editor, 1933-XII.

MONTESINOS, J. F.: *Die Moderne Spanische Dichtung.* Studie und erläuterte Texte, Leipzig, Teubner, 1927.

MORENO VILLA, JOSÉ: *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso;* México, El Colegio de México, 1946.

NEDDERMANN, EMMI: *Die Symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez,* Hamburg, 1929-1930.

OLIVER, ANTONIO: *Antonio Machado, Ensayo crítico sobre su Tiempo y su Poesía,* Ediciones de Conferencias y Ensayos, Bilbao, 1950.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Obras Completas,* vol., I, 1902-1916, 2ª ed., "Revista de Occidente", Madrid, 1950.

ONÍS FEDERICO DE: *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana (1882-1932),* Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

PASCAL, BLAISE: *Pensées,* Hachette, Paris, 1912.

PEERS, E. ALLISON: *A Critical Anthology of Spanish Verse,* The University Press of Liverpool, Hodder and Stoughton Ltd., London, 1948.

PÉREZ FERRERO, MIGUEL: *Vida de Antonio Machado y Manuel,* Prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, Ediciones Rialp, 1947; 2ª ed., Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1953.

PFEIFFER, JOHANNES: *Umgang mit Dichtung, Verlag von Richard Meiner,* Hamburg, 1953.

— — — : *Wege zur Dichtung, Friedrich Wittig Verlag,* Hamburg, 1953.

POE, EDGAR ALLAN: *The Poems and three Essays on Poetry,* edited by R. Brimley Johnson, Geoffrey Umberlege, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1948.

PORCHÉ, FRANÇOIS: *Poètes Français depuis Verlaine,* Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1929.

RÍO, ANGEL DE: *Historia de la Literatura Española,* II vols., The Dryden Press, Columbia University, New York, 1948.

SALINAS, PEDRO: *Literatura Española, Siglo XX,* 2ª ed. aumentada, Antigua Librería Robredo, México, 1949.

SEDLMAYR, HANS: *Verlust der Mitte,* Ullstein Bücher, Berlin, 1955.

SERRANO PONCELA, SEGUNDO: *Antonio Machado: Su Mundo y Su Obra,* Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1954.

SPITZER, LEO: *Aufsätze zur Romanischen Syntax und Stilistik: Die Syntaktischen Errungenschaften der Französischen Symbolisten,* Niedermeyer, Halle, 1918.

STAIGER, EMIL: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Brentano, Goethe, Keller;* Max Niehaus Verlag, Zürich, Leipzig, 1939.

— — — : *Grundbegriffe der Poetik,* 2. Aufl., Atlantis Verlag, Zürich, 1951.

THIBAUDET, ALBERT: *La Poésie de Stéphane Mallarmé,* Etude Littéraire, Paris, Gallimard, 1926.

— — — : *Paul Valéry,* Paris, Bernard Grasse, 61, rue des Saints-Pères, 1923 (Les cahiers verts).

TIEDTKE, IRMA: *Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts,* Hamburg, 1936.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO: *Literatura Española Contemporánea (1898-1936),* Afrodisio Aguado, S. A., Madrid, 1949.

VALBUENA PRAT, ANGEL: *Historia de la Literatura Española,* 3 vols., Barcelona, 1950.

ZUBIRÍA, RAMÓN DE: *La Poesía de Antonio Machado,* Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1955.

III. REVISTAS Y PERIÓDICOS

ABC — Madrid, 19-I-1947: *El Cante Hondo de Antonio Machado,* por Gerardo Diego.

ABC — Madrid, 24-IV-1948: *Dios en Antonio Machado,* por Pedro Laín Entralgo.

ARRIBA, Madrid, 6-III-1955: *Conversación con Concha Espina,* por César González Ruano.

CLAVILEÑO, Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo, año IV, julio-agosto 1953, Nº 22: *Simbolismo en la Poesía de Antonio Machado,* por Ricardo Gullón.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, Nº 11-12, sept.-dic. 1949: *Los Complementarios; Papeles Póstumos; Obra Varia de Antonio Machado; Bibliografía de Juan Guerrero Ruiz y Enri-*

que Casamayor. Este número está dedicado en su totalidad a Antonio Machado con motivo de cumplirse diez años de su muerte, y contiene una serie de ensayos sobre su vida y su obra.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, Nº 16: *El Pequeño Amor de Antonio Machado* (1951).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, Nº 19: *Notas sobre la Poesía de Antonio Machado (Los Complementarios)* (1951).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, Nº 20: *Divagaciones sobre la cultura por Antonio Machado (Los Complementarios)* (1951).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, Nº 22: *Fragmento de Pesadilla* (1951).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, Nº 23: *Hacia la Comprensión de lo Poético,* por Hernando Valencia Goenkel (1951).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, Nº 26: *Presentación Política de Antonio Machado en The Columbia University* (Explicación del artículo de G. Pradal-Rodríguez: *A. Machado, Vida y Obra,* en Revista Hispánica Moderna) (1952).

— — — : *La Nada y la Angustia,* por Pedro Caba (1952).

BULLETIN OF SPANISH STUDIES, vol. XVII, Nº 67, July, 1940, Liverpool: Institute of Hispanic Studies: *Antonio Machado y la actual Generación de Poetas,* por Luis Cernuda.

CURSOS PARA EXTRANJEROS EN SEGOVIA, Segovia, 1952: *Homenaje a Antonio Machado,* Conferencias dadas en los Cursos de Verano para Extranjeros en Segovia, los días 25 a 28 de julio de 1951.

ESTUDIOS, Santiago de Chile, feb.-marzo de 1948: *Antonio Machado y el Orden,* por José María Valverde.

HISPANIC REVIEW, vol. XXII, Nº 1, January, 1954; Nº 2, April, 1954, published by The University of Pennsylvania Press: *El Pensamiento de Abel Martín y Juan de Mairena y su Relación con la Poesía de Antonio Machado,* por Antonio Sánchez Barbudo.

INDICE DE ARTE Y LETRAS, Madrid, año VIII, Nº 67, 30-IX-1953: *Antonio Machado, Valor universal de España,* por Julián Izquierdo, publicado en Cultura Universitaria, Nº 35-36, Revista bimestral de la Universidad Central de Venezuela.

INSULA, Madrid, Nº 40, año IV, abril 1949: *Unidad en la obra de Antonio Machado,* por Ricardo Gullón.

INSULA, Madrid, Nº 42, año IV, junio 1949: *Poesía y Existencia,* por José Luis Aranguren.

INSULA, Madrid, Nº 54, año V, junio 1950: *Nuestro Tiempo y la Poesía,* por José Luis Aranguren.

INSULA, Madrid, Nº 55, año V, julio 1950: *Ser y Tiempo en la Poesía,* por Eugenio Frutos.

INSULA, Madrid, Nº 58, año V, julio 1950: *Encuentro con Antonio Machado,* por José Antonio Muñoz Rojas.

INSULA, Madrid, Nº 94, año VII, nov. 1952: *Machado y Heidegger,* por Julián Marías.

INSTITUTO NACIONAL DE ENSEÑANZA MEDIA DE EL FERROL DEL CAUDILLO: *El Poeta Antonio Machado,* lección inaugural leída en la solemne apertura del Curso Académico de 1951-1952, por D. Victorino López González.

PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA, Baltimore, 1948, Nº 63, 1-2: *El Tiempo en la Poesía de Antonio Machado,* por Richard L. Predmore.

REVISTA HISPÁNICA MODERNA, año XV, Nº 1-4, enero-dic. 1949, Hispanic Institute in the United States, Columbia University. Gabriel Pradal Rodríguez: *Antonio Machado, Vida y Obra;* Rafael Heliodoro Valle: *A. Machado, Bibliografía; Antonio Machado, Antología; Obra inédita; Proyecto del Discurso para su Recepción en la Academia Española.* Este número le fué dedicado a Machado al cumplirse diez años de su muerte. El mismo número apareció nuevamente en 1951.

ROMANISCHE FORSCHUNGEN, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main, 1954, 66. Band, 1.-2. Heft: *Notas tradicionales en la Lírica de Antonio Machado,* por Gonzalo Sobejano (Mainz).

UNIVERSIDAD DE LA HABANA, Cuba, Nº 52-54, enero-junio 1954: *Antonio Machado,* por Juan Chabás; *Antonio Machado, Poeta de la Generación del 98,* por Antonio Regalado; *La Lección de Antonio Machado,* por Raúl Roa.

INDICE

		pág.
INTRODUCCION		51 - 57
I.	VIDA DE MACHADO	57 - 66
II.	LA OBRA DE MACHADO	66 - 88
	Soledades	66 - 69
	Poesías olvidadas de Machado .	69 - 70
	Campos de Castilla	70 - 74
	Nuevas Canciones	75 - 77
	De un Cancionero Apócrifo	77 - 81
	Cancionero Apócrifo	81 - 87
	Obras Sueltas	87 - 88
III.	LAS PREOCUPACIONE DE MACHADO	88 - 131
	El Tiempo	88 - 101
	El Tedio	101 - 102
	La Angustia	102 - 109
	Los Sueños	109 - 114
	El Amor	114 - 120
	España	120 - 131
IV.	LA POETICA DE MACHADO	131 - 146
	El Viejo Olmo	146 - 149
V.	PALABRAS FINALE	149 - 151
BIBLIOGRAFIA		152 - 159
	I. Obras de Antonio Machado	152 - 154
	Obras teatrales en colaboración con su hermano Manuel Machado	153 - 154
	Traducciones y Refundiciones	154
	II. Obras científicas	155 - 157
	III. Revistas y periódicos .	157 - 159
INDICE		160