IDENTIDAD DE CONTRARIOS EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

Una de las primeras consecuencias que se derivan de la lectura reiterada de la obra completa de Antonio Machado es la comprobación de este hecho sorprendente: su palabra poética desprende como un halo creciente de significaciones. Cuando el lector cree haber delimitado su alcance expresivo, un nuevo ensanchamiento le hace ver que está todavía lejos de sus fronteras últimas. Se dirá que éste es un efecto común a toda la gran poesía y que no hay, por tanto, motivo de sorpresa. Pero esta cualidad expansiva es especialmente misteriosa en Antonio Machado, porque procede de un lenguaje transparente y de un mundo muy limitado, *en su apariencia.* Y cuando hablo de una apariencia de limitación me estoy refiriendo al hecho de que Antonio Machado repite, en su no demasiado extensa obra en verso, las palabras y los símbolos, combina una y otra vez las mismas sustancias y los mismos procedimientos formales para expresar tercamente un cerrado y coherente núcleo de preocupaciones (1).

Así, el misterio de la poesía de Machado se nos plantea, en principio, como la oposición de dos realidades contradictorias, que se resuelve en equivalencia o identidad: por una parte, un uso natural —relativamente natural— del lenguaje y un mundo aparentemente limitado; y por otra parte, la complejidad de las significaciones, la ambigüedad —que en vez de reducirse crecen a medida en que se insiste en la lectura de los poemas que las expresan.

Este resultado puede formularse como un binomio en el que

claridad y *simplicidad* = *ambigüedad* y *complicación*

(1) Sin duda, el mundo de Machado es más complejo de lo que a primera vista puede parecer. Es un mundo que pasa del yo al nosotros, del «tempo» interior al tiempo histórico, de la exploración de las galerías del alma a la búsqueda de la realidad exterior, de lo lírico a lo épico y narrativo, de lo popular a lo culto, de lo estético a lo ético, de lo intuitivo a lo racional. Y todos esos aspectos no son en él contradictorios, sino complementarios. La limitación de la que hablo es sólo aparente, es decir: engañosa.

Pero un problema no queda solucionado si conocemos el resultado e ignoramos las operaciones que conducen a ese resultado. Quien busque una explicación más satisfactoria advertirá pronto que la igualdad o identidad de contrarios no se refiere sólo a la —sin duda engañosa— desproporción entre el signo y las significaciones, sino que llega a establecerse entre muchas de las sustancias heterogéneas y opuestas que nutren la obra del gran poeta: identidad entre *luz* y *sombra,* identidad entre *rumor* y *silencio,* identidad entre *sueño* y *vida* —para citar nada más que algunos de los ejemplos más destacados por la crítica.

Voy a dedicar, en consecuencia, especial atención a tales identidades. Me parece que encontrar la clave de su funcionamiento supondría también encontrar una clave aplicable, a un nivel más elemental y general, a toda la obra poética de Machado. Y al llegar a este punto, al formular el problema como una relación de contrarios que se oponen e identifican, se está casi indicando al mismo tiempo que la clave buscada no puede estar más que en la dialéctica.

Por otra parte, no es difícil relacionar la dialéctica —en un sentido muy amplio— con Antonio Machado. Esa palabra es una de las favoritas de Juan de Mairena. Y el método dialéctico es el preferido del pensador Machado, quien, para demostrar lo que quiere demostrar, marca con más fidelidad que ningún otro escritor español por mí conocido las tres posiciones fundamentales en las que se apoya el discurrir dialéctico: la afirmación, la negación y la negación de la negación. Machado piensa así y siente así: ese comportamiento es en él vital e intuitivo; parece responder a su manera de ser, pero sin duda es también reflexivo y consciente. Probablemente, Juan de Mairena admiraba por una razón de parentesco a Bécquer, del que decía: «en su discurso sigue el principio de la contradicción propiamente dicho: *sí, pero no; volverán, pero no volverán*».

Lo que ocurre es que en Antonio Machado la contradicción suele complicarse, y su discurso se ajusta al esquema más rico del *volverán, pero no volverán ni dejarán de volver:* el *sí* y el *no* se prolongan con frecuencia en un *sin embargo,* que devuelve al negado *sí* una gran parte de su primitiva razón de ser.

Basta un solo ejemplo, entre los muchos que ofrece su prosa, para mostrar el rigor con que Machado aplica estos principios. Hablando de los poetas del siglo XIX, primero los afirma —*no (los) despreciemos... porque no hay nada en ellos que sea trivial*—; luego los niega —*cierto que al alejarse de nosotros pierden su tercera dimensión*—; y finalmente se desdice de esta negación, dejando una puerta abierta

para volver a la afirmación inicial —*Pero... la desvalorización de un tiempo según la perspectiva de otro no siempre es justa y está sometida a múltiples rectificaciones.*

Es importante puntualizar que Machado no sólo es dialéctico en el proceso externo de su pensamiento, sino que —ampliando el concepto de la dialéctica en la misma dirección que siguió Carlos Marx— ve también a las cosas como dialécticas en sí mismas, en constante transformación y movimiento. Y digo que es importante porque esta peculiar comprensión de la realidad repercute de manera evidente en las sustancias de su poesía y, desde allí, en sus rasgos estilísticos formales. Machado recorre un camino, lo mira desde diferentes posiciones, y ve, además, el camino en movimiento: un camino que «se aleja y desaparece», que «serpea», que surge y se borra como las «estelas en el mar»; algo, en resumen, «dialéctico», que se niega a sí mismo y que el poeta, consecuente, niega —«caminante, no hay camino»—, para después afirmar en su realidad cambiante —«se hace camino al andar».

Como sugiere todo esto, la actitud dialéctica desempeña en la poesía de Machado un papel central, sin duda todavía más trascendente ahí que en su prosa. Cuando hablamos de la dialéctica estamos —en mi opinión— señalando una de las causas primeras que hacen que su poesía sea lo que es: misterio, movilidad, pensamiento y sentimiento vivos.

Dada la abrumadora extensión de la bibliografía crítica en torno a Machado, no sé si alguien ha intentado acercarse a sus poemas con un criterio primordialmente dialéctico. En todo caso, ese es el camino al que hoy me voy a aproximar, con la limitada pretensión no de recorrerlo —creo que es largo, y demasiado complicado para mí—, sino de señalar el comportamiento *a grosso modo* dialéctico —negaciones y momentáneas identidades— de algunos de los elementos que se estructuran en su poesía; comportamiento en el que —repito— veo una de las causas más importantes del carácter evasivo de sus signos y de la resistencia que oponen a ser trasladados a otra escritura que no sea exactamente aquella en la que están integrados.

IMAGENES-SINTESIS

El ejemplo ya citado nos permite hacer una primera precisión en ese sentido. *El camino,* como imagen, suele aparecer en los poemas de Machado como una síntesis de dos elementos: el caminante y el camino propiamente dicho, tan inseparablemente identificados que, en

ocasiones, la desaparición de uno lleva consigo la desaparición del otro. Esta observación puede hacerse extensiva a la mayoría de las imágenes que Machado utiliza. Fiel a su visión dialéctica, el poeta se complace en componer síntesis semejantes, en las que entidades contradictorias se armonizan y complementan hasta llegar a veces a identificarse en algún punto de su devenir.

La expresión «componer síntesis» es una tautología de la que soy consecuente, pues «síntesis» significa, literalmente, «composición». Una vez más, un término inevitable en la dialéctica resulta doblemente justo para el poeta: en su acepción más literal, y en la acepción más familiar que le dan los críticos de pintura —«arte de agrupar figuras y accesorios», pues es justo reconocer el esmero y la perfección con que Machado dispone los objetos que integran sus poemas.

Muchas de las palabras características de Machado incluyen los dos términos contradictorios, aunque no estén explícitos; son en sí mismas composiciones o síntesis. En el «iris», por ejemplo, se polarizan dos fenómenos meteorológicos percibidos normalmente como contradictorios: la lluvia y el sol. Y los atardeceres y crepúsculos —hacia los que muestra tan descarada preferencia— no se limitan a connotar un melancólico sentimiento de postrimerías: muestran, mejor que ningún momento del día, el movimiento de ciertas realidades hacia sus contrarios. El crepúsculo precipita el acontecimiento de la negación, expone el devenir sombrío de la luz, es el instante dinámico y dialéctico por excelencia, en el que se produce el encuentro de dos grandes contrarios: el día y la noche, la claridad y las tinieblas.

Pero hay otras síntesis en las que los dos elementos contradictorios aparecen siempre explícitos, señalados por el poeta. Entre ellas, la fuente es una de las más notables, por su eficacia y su frecuencia: *la fuente de agua y piedra.* Pocas veces deja Machado de aludir expresamente a esos dos elementos integradores de la fuente, portadores de cualidades opuestas: fluidez e inmovilidad. La intención alegórica de esa síntesis es evidente, aunque esté enmascarada por cierta naturalidad en la presentación del símbolo, por el verismo de la composición (2): la piedra —silencio, quietud, eternidad muerta— y el agua

(2) La fuente de Machado es un ente ideal, montado, compuesto por el poeta. Pero este montaje o composición está hecho con base en una realidad que no es en absoluto exótica, sino tan natural para el viajero por Castilla y Andalucía como las encinas, los olivos y los naranjos que pueblan los versos del poeta. No hace falta ir a los jardines modernistas para oír su murmullo —aunque también en esos jardines se escuche con generosidad—. Quiero decir con esto que Machado bien pudo pretender crear una «ilusión de realidad» para enmascarar la función simbólica de la fuente, actitud que no debe extrañarnos en quien ha expresado, con tanta frecuencia, su horror por lo abstracto. Así, el símbolo de la fuente se presenta siempre oculto o sostenido por una ilusión de realidad que el lector acepta como posible. Pendiente de esa fuente, distraído con ella, el lector «muerde» con más facilidad,

—rumor, canción, fugacidad eterna— se encuentran y se oponen en esa síntesis reveladora para mostrarnos otras cosas o —al menos— como objeto de meditaciones más trascendentes. Lo que destaca en «la fuente» —en principio— es la unidad y diversidad de los contrarios, antes que su identidad —intuible, de todas formas, a través de una cualidad común: lo eterno.

REPETICION Y DEVENIR DE LAS IMAGENES

La insistencia con que la fuente —bien sea como elemento lateral, decorativo, o como motivo central— aparece en los versos de Machado la convierte en ejemplo inmejorable —aunque no único— para mostrar la eficacia de la reiteración de tales síntesis de elementos contrarios. Pero esa reiteración, bajo una apariencia de limitación y monotonía, es, en contra de lo que podía esperarse, el resorte que moviliza el mundo machadiano, el origen de su dinamismo y diversidad.

Si tratamos de penetrar bajo la apariencia, lo primero que se observa es la variedad que preside la presentación de esos dos elementos sintetizados —la piedra y el agua—, que a veces el actor opone y unifica no en «la fuente», sino en «el río». En otras ocasiones lo que varía es el fondo de la composición en que la fuente se integra: plazas, jardines, patios. Pero la diversificación más eficaz la logra el poeta al suponer a la fuente alguna o algunas de sus restantes síntesis favoritas, como «la tarde», o esa otra, tan rica en consecuencias, por la que logra establecer toda una cadena de identidades apoyándose en eslabones sutilmente enlazados, prolongados desde la realidad hasta el misterio: «vida»-«recuerdos»-«sueños»-«palabras verdaderas»-«canción»—... En consecuencia, el agua «refleja» unas veces, y otras «canta», «sueña», «murmura» o simplemente «fluye» —siempre en contacto con la piedra inerte, muda, fría.

Voy a detenerme en algunos puntos del devenir del símbolo, aunque están, sin duda, en la memoria de todos:

En el poema VI:

el «cristal» (agua) ——→ *«vertía» (melancolía)* ——→ *sobre «mármol»*

---

quizá sin darse cuenta, el anzuelo simbólico. O puede meditar sobre ella —llevado de la mano por el poeta— como si estuviese ante «la cosa misma». Acaso la razón, o una de las razones, que llevaron a Machado a eliminar de «Soledades» el poema titulado «La fuente» sea la descarnada y obvia función simbólica con que allí aparece, delatada en versos como «el símbolo adoré de piedra y agua».

En el poema XII:

el «agua» ⟶ *«pasaba»* ⟶ *bajo (puente de) «piedra»*

En el poema XIX:

el «agua» ⟶ *«sueña»* ⟶ *en la «piedra»*

En el poema XXVI:

el «agua» ⟶ *«suena»* ⟶ *en (la fuente de) »mármol»*

Con la máxima frecuencia, la síntesis *agua-piedra* se sujeta a esa relación, que puede expresarse de manera más abstracta por medio de la siguiente fórmula:

algo ⟶ *pasa (sueña, canta, etc.)* ⟶ *sobre algo*

Los dos extremos de la relación pueden ser ocupados, en otras síntesis, por realidades que no son el agua y la piedra, aunque el término central —esencialmente dialéctico: *el devenir*— permanece invariable:

yo, el viajero ⟶ { *voy, (soñando, cantando)* } ⟶ *a lo largo del sendero* (Poema XI)

Una quimera ⟶ *camina* ⟶ *por montes cárdenos* (Poema XXXVI)

De esa manera, Machado consigue ensamblar los motivos en un conjunto más vasto, los integra en un entramado coherente e inestable merced a la distinta carga expresiva que la misma palabra traslada de poema a poema. Sobre cada símbolo o síntesis que Machado utiliza llega a gravitar toda una columna de significaciones *creadas dentro de la obra* del poeta, que convierten lo que podía haber sido una nota única y repetida en un acorde pleno, complejo, extraordinariamente rico en sugerencias y siempre diverso en sus sucesivas apariciones. Por ese motivo, más que por razones fónicas, la poesía de Machado resulta esencialmente musical (3).

(3) Podría decirse que el conjunto de su poesía se ajusta a la forma «sonata», que no es más que el desarrollo con variaciones de algunos —pocos— motivos, que reaparecen una y otra vez. Por otro lado, acentuando esa musicalidad, está el carácter armónico de sus «signos-acordes», en los que resuenan simultáneamente distintos significados: acordes que se alteran con la inclusión o exclusión de una nota, que pasan de la tónica a la dominante, que modulan el conjunto llevando el tema de una a otra tonalidad.

La musicalidad, así entendida, de Machado exige el conocimiento de toda su obra para percibir con plenitud el significado de cada poema. Leerla fragmentariamente equivale a escuchar compases aislados de una sinfonía. Si hay poetas que ganan con la selección de «sus mejores versos», el lector de Machado necesita conocer todo o casi todo lo que contiene su obra. Apenas sobra algo en ella; con pocas excepciones, todo contribuye y enriquece las significaciones del conjunto y de sus partes. Y voy a tratar de demostrar esto con un nuevo ejemplo.

MUTACION DE LOS SIMBOLOS

Machado no siempre ajusta su actitud dialéctica —que, repito, es determinante de muchos de los rasgos estilísticos que le son propios— al esquema lineal que va de la afirmación a la negación. Al menos, no siempre tiene lugar ese proceso dentro de un mismo poema, que requiere apoyaturas exteriores para manifestarse. Para no perderme en abstracciones, voy a detenerme en un punto del desarrollo al que somete una síntesis ya considerada: «la fuente». Un tema, como dije, que él presenta y re-presenta a través de sutiles desplazamientos, que podrían calificarse de «melódicos» y que acaba fundiéndose con otros motivos en una especie de acorde resonante y complejo. En ese desarrollo, las variaciones no desfiguran la identidad individual de los componentes básicos: el «agua» es vida o algo que indica vida: *movimiento, sueño, rumor, canción, reflejo;* y la «piedra» sigue siendo *eternidad inerte, pasividad, silencio.* Sin embargo, en un momento determinado Machado niega lo que afirma a lo largo de toda su obra, atribuyendo a los componentes del tema signos opuestos, invirtiendo sus valores habituales. A la fuente machadiana le llega a suceder eso en el famoso y breve, misterioso y nítido poema XXXII:

> *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.

En este poema, «la piedra» (el amor de piedra) es el término humanizado, animado: *sueña;* mientras que «el agua» desempeña el papel inerte que le correspondería a la piedra: *reposa muerta.* Se mantiene constante la «relación de contrarios»: al invertir el valor de uno de ellos, el otro sufre paralela inversión.

Cualquier iniciado en la obra de Machado tendrá que acusar, consciente o inconscientemente, el desequilibrio que esa inversión de valores produce. En la columna o acorde de significaciones que la palabra «fuente» aporta, o sea —para decirlo con la ya inevitable jerga de los especialistas— en el plano paradigmático, chocan ahora el signo positivo y el negativo, desencadenando una especie de circuito eléctrico: el contacto o enfrentamiento de los dos polos genera la corriente y se produce el fluido o la expansión de las en principio limitadas sustancias poéticas, a las que es ya imposible reducir o paralizar. Si «piedra» y «agua» venían a ser en la síntesis «fuente» elementos diferenciados, aunque unidos, en ese momento, aun conservando su heterogeneidad, son portadores de una identidad inesperada. Dicho de otro modo: los contrarios han perdido su propia identidad, han sufrido una mutación que los hace prácticamente idénticos. Lo mismo es lo opuesto; muerte y vida son una única cosa: piedra o agua —da igual (4).

Empezamos a comprender cómo, de qué manera, a través del proceso dialéctico del devenir, por medio de un juego de afirmaciones y de negaciones, de oposiciones e identidades, las escasas y persistentes sustancias poéticas que nutren el mundo machadiano consiguen ofrecer un panorama cambiante, diverso, misterioso. Como Calder —artista tan distinto a él en espíritu e intenciones—, Machado es un creador de estructuras móviles, extrañamente sensibles a la menor variación que se introduzca en el ambiente-contexto. Lo que un poema de Machado parezca —o resulte— dependerá en buena medida de la memoria del lector, o del orden de la lectura. Los malos entendidos en torno a Machado proceden de ahí: algunos han visto en él sólo lo que querían ver —y estaba—, en tanto que otros —de peor fe— han negado lo que no les interesaba ver.

DESTRUCCION DEL SIMBOLO: RECONSTRUCCION DE LA PALABRA

Llegamos finalmente a la identidad más sorprendente y admirable entre las que Machado consigue: la identidad entre el lenguaje estrictamente denotativo y la expresión de «lo inefable», hecho que puede comprobarse en el mismo poema XXXII. En este poema, Machado, gracias en primer lugar a lo que podríamos llamar el verismo y la objeti-

(4) No es fácil prosificar los símbolos poéticos de Machado. Sé que «piedra» y «agua» no representan tan rigurosamente «muerte» y «vida». El plano alegórico de la fuente es en realidad mucho más vago, señala a puntos indeterminados, aunque próximos a un centro que, de manera un tanto imprecisa, podría definirse como la fragilidad e inconsistencia del destino humano, o del sueño del hombre, frente a la impermeabilidad del tiempo abstracto, de la eternidad. En cualquier caso, esa relación parece invertirse en el poema XXXII.

vidad de la composición, a la ausencia de cualquier género de reflexiones lírico-sentimentales o de referencias a un plano alegórico —tan frecuentes en otros textos suyos sobre el mismo tema—, y apoyándose incluso en la transparencia del lenguaje, aleja del ánimo del lector la sospecha de una intención simbolizadora. Pero aún llega más lejos en esa dirección: al negar los valores habituales de elementos normalmente alegóricos —precisamente los valores que más contribuyen a configurarlos como símbolos— no sólo produce un desequilibrio que hace vacilar la estabilidad de sus sustancias, sino que rompe, destruye también los símbolos, les devuelve su primitiva condición de palabras. Invirtiendo el proceso de la «alquimia simbolista» —cuya prolongación no podía por menos que desembocar en otro y más grave desgaste de los signos—, Machado logra que «las palabras de la tribu» recuperen todo su vigor, reencuentren su directa y casi brutal capacidad denotativa, vengan a ser —como pretendía Juan Ramón Jiménez— *la cosa misma.* La realidad —no importa que sea mentira— parece íntimamente ligada con el signo. La palabra poética «re-presenta», vuelve a presentar algo inequívoco, regresa desde el símbolo a la denotación, aunque connote todo —con más vaguedad, con más misterio— lo que antes simbolizaba.

DENOTAR, SIMBOLIZAR, CONNOTAR

Creo que es conveniente establecer fronteras que separen el comportamiento simbólico de la palabra de su comportamiento «connotador», tarea ya muy sencilla si se toma como punto de partida las tesis expuestas por Roland Barthes en sus *Elementos de semiología.* Se alude allí al fenómeno según el cual el uso de algunas cosas cotidianas —las ropas, por ejemplo—, utilizadas en principio con fines prácticos, acaba adquiriendo un especial valor de «signo social». Una vez constituidos como tales «signos», la sociedad puede re-funcionalizarlos y considerarlos de nuevo como usos de meros objetos utilitarios; un abrigo de visón puede ser tratado como si sólo sirviese para proteger del frío. En resumen: «la cosa» que había llegado a ser «signo» vuelve a ser «cosa». Cuando se produce este proceso «de ida y vuelta», esta «refuncionalización», no debe hablarse ya —según Barthes— de la significación de los usos, sino de connotación.

Trasladar el agudo planteamiento de Barthes al plano estilístico es extremadamente sencillo: basta con sustituir en ese esquema *uso práctico* por *palabra denotativa* y *signo* por *símbolo.*

La poesía de Machado proporciona un buen campo de experimentación para comprobar la viabilidad y utilidad de tal esquema en el campo de la crítica literaria. Porque Machado, considerado justamente como un gran constructor de símbolos, se ha aplicado —como dije— con el mismo esmero y con la misma sutileza a la tarea de destruirlos. El «ciprés» es un ejemplo —entre los muchos que podrían ponerse— más simple que la fuente, y en consecuencia más cómodo para reducir a fórmula la operación «constructora-destructora» de Machado, y ver mejor los efectos de ese proceso *también dialéctico* mediante el cual el poeta «asciende» las palabras a la categoría de «símbolos» y desciende los símbolos al nivel de «palabras».

En el siguiente esquema, escribo (ciprés) cuando me refiero a ese término como signo denotativo; (CIPRES) cuando está utilizado como símbolo, y *(ciprés)* cuando aparece refuncionalizado, cuando recupera su valor denotativo. Así, nos encontramos con que en su origen, y en la acepción primera del diccionario:

ciprés: denota ⟶ árbol

En los «sueños dialogados», la palabra está utilizada por Machado con evidente intención simbolizadora: «el muro blanco y el CIPRES erguido»:

CIPRES: simboliza (expone) ⟶ cementerio, muerte, tristeza.

Pero en el poema XXXII aparece como un elemento del paisaje; el poeta se limita a nombrar una realidad, un punto de referencia para situar el «crepúsculo morado», que está «detrás del negro cipresal». Ahí:

ciprés: denota ⟶ ciprés; connota ⟶ CIPRES; (oculta ⟶ tristeza, muerte, cementerio...)

Me parece que este esquema, aunque sin duda arbitrario en sus detalles, refleja que las significaciones no simbolizadoras deben recorrer, para aflorar en la expresión, un camino más largo y tortuoso, llegan desde más lejos por la vía connotativa que por la simbólica. Y pienso que ahí está, en no pequeña medida, el principio del misterio de la poesía de Machado, gran parte de su originalidad. Es mucho más inasible, mucho más vago, mucho menos explicable el halo de significaciones que desprenden esos símbolos «venidos a menos», reconvertidos en signos denotativos, reducidos ahora a su función refe-

rencial, desde la que, sin embargo, siguen transmitiendo, connotando de forma incierta la irradiación que en el símbolo es más próxima y, por lo tanto, menos sorprendente, más obvia.

ORIGINALIDAD DE ANTONIO MACHADO

En gran parte, la originalidad de Antonio Machado está en el lado de su personalidad que corresponde al destructor de símbolos —lado que necesita, naturalmente, del opuesto, sin el que no tendría razón de ser .Es esa actitud negativa, en el sentido dialéctico del término, la que le permite obtener una última y básica identidad de contrarios: la identidad entre el signo denotativo —o «palabra ordinaria», como gustan de calificarla algunos— y la expresión de lo inefable.

Lo que hay en él de original y de ejemplar en ese sentido no fue apreciado en su tiempo, cuando los poetas se esforzaban en apurar las posibilidades abiertas por el simbolismo e intentaban crear ante todo un mundo ideal, imaginativo, autónomo frente a la realidad, en el que la capacidad denotativa de la palabra era una impureza, un estorbo. Para conseguir la meta de lo inefable, los poetas se internaron en el «bosque de símbolos» del que hablaba Baudelaire, bosque en el que no pocos se perdieron. Otros pensaron que destruyendo el lenguaje, arrebatándole su soporte lógico y denotativo, *lo inefable* se produciría por añadidura. El experimento fue apasionante y tiene un nombre: la Vanguardia. Pero prologarlo más de lo debido conduciría —como ha sucedido— a la desafortunada identidad entre «confusión» y «misterio», entre oscuridad e inefabilidad. Machado emprendió un camino diferente, por el que no iba a coincidir nunca con los poetas en su tiempo: desanduvo parte de lo andado, avanzó retrocediendo, taló símbolos del bosque y encontró en la claridad —o al menos en la discreta luz de atardecer— lo que otros buscaban con tanto afán en las tinieblas. Ahora podemos darnos cuenta de que, si hay un poeta de lo inefable en la literatura española moderna, ése es —contra lo que esperaban sus contemporáneos— Antonio Machado.

Los poetas de la generación del 36, que tuvieron el mérito de volver los ojos al olvidado maestro, no supieron ver tampoco su lado positivo, que entonces parecía —cosas de la dialéctica otra vez— el negativo: su lado de destrucción de la palabra simbólica. *El miedo a nombrar* mallarmeano todavía gravitaba sobre algunos espíritus con efectos paralizantes. Por otra parte, se trataba de una generación —como señaló acertadamente Cernuda— demasiado conservadora. Esos poetas, algunos extraordinariamente dotados, vieron en él al cons-

tructor de símbolos tan claros como el agua y se aplicaron concienzudamente a continuar, sólo en ese sentido, su tarea. No era esa la solución, sino la otra. Algunos lo comprendieron a tiempo. Pero la influencia de Machado en las obras iniciales de la generación del 36 derivó en una poesía —¡quién lo diría!— abstracta, mucho más desrealizada que la de los poetas puros o vanguardistas de los que pretendían alejarse; una poesía elaborada sobre la base de símbolos tan transparentes y gastados que no denotaban ninguna realidad; ni siquiera se percibían como tales símbolos. Cuando los poetas de la generación de 1936 escribían —para citar una de sus palabras favoritas— «abril», queriendo simbolizar tantas cosas, no eran más eficaces que el cronista de sociedad que habla de «los maravillosos *quince abriles* de la hija de los generosos anfitriones». En contraste, cuando Machado dice «abril», se llenan todos sus versos de sol y de lluvia, de primavera verdadera, de «diminutas margaritas blancas».

Lección perdida, pues, la de Antonio Machado, un poeta que acaba teniendo admiradores, pero no discípulos, que influye mal a sus pretendidos continuadores. En la posguerra, mientras unos tomaban el rábano por las hojas... *de las encinas,* otros —los social-realistas— lo admiraron ante todo por su ejemplo humano y por sus preocupaciones civiles, tan inequívocas y expresivas de puntos de vista que sentían muy próximos: no se trataba de eso, tampoco —al menos, no se trataba *sólo* de eso, aunque *eso* fuese en aquellos días, y todavía hoy, muy importante.

PROSIFICACION DE UN POEMA

Acaso la gran lección de Machado, esa gran lección que él explicó tantas veces y acerca de tantas cosas en prosa, en vida, y en verso, no produzca nunca resultados comparables a los que obtuvo el maestro. Porque la poesía es algo más que un problema de forma, y desde luego no se resuelve con fórmulas: no hay que olvidar esa «honda palpitación del espíritu» de la que el gran poeta hablaba. Y aquí estamos acercándonos al terreno de lo personal y rigurosamente intransferible. Acaso sea necesaria la precisión de su mano, y la *palpitación del espíritu* que la movía, para trazar versos tan misteriosos y tan nítidos como algunos de los suyos. Hay un Machado sin duda muy profundo, que plantea a la razón enigmas difíciles de resolver: no es ése el que me parece misterioso. El Machado más misterioso, el más ambiguo e inasible es el que puede leerse en sus versos más claros, más inefables cuanto más inequívocos y denotativos. Entre estos poemas «inex-

plicables» recuerdo ahora el titulado *A un viejo y distinguido señor*. Seguramente lo recuerdan ustedes también. Leámoslo una vez más:

Te he visto, por el parque ceniciento
que los poetas aman
para llorar, como una noble sombra
vagar, envuelto en tu levita larga.
El talante cortés, ha tantos años
compuesto de una fiesta en la antesala,
¡qué bien tus pobres huesos
ceremoniosos guardan!
Yo te he visto, aspirando distraído,
con el aliento que la tierra exhala
—hoy, tibia tarde en que las mustias hojas
húmedo viento arranca—,
del eucalipto verde
el frescor de las hojas perfumadas.
Y te he visto llevar la seca mano
a la perla que brilla en tu corbata.

Parece que la palabra de Machado se muestra en esta ocasión en su más precisa función denotativa: hay en ella poco lugar para los equívocos. No cuenta una historia; describe una escena, *pinta* un «paisaje con figura» que podría titularse: «Caballero y parque». La escena tiene tal nitidez que la contemplamos más que la leemos. Después de la lectura, la recordamos como si la hubiésemos visto —y, efectivamente, la hemos visto alguna vez *en la realidad*—, casi estamos a punto de precisar cuándo y dónde (yo lo sé: en el Campo de San Francisco, en Oviedo, año 1932 ó 1933...)—. El lenguaje es extremadamente natural y preciso, apenas distorsionado por el uso del hipérbaton, eficaz ante todo en su función referencial. Adjetivos homéricos o definidores —como diría su autor—: el eucalipto *verde*, las hojas *frescas* y *perfumadas*, la levita *larga*, se mezclan con expresiones más imaginativas, que resultan muy eficaces en su función denotativa y se sienten además como posibles en un nivel conversacional: «parque ceniciento», «vagar como una sombra», «el aliento que la tierra exhala». Ni siquiera percibimos como imagen ese sinécdoque tan coloquial que consiste en reducir la totalidad del cuerpo a una de sus partes: los huesos. La discreción de la rima asonante y la indecisión métrica de la silva contribuyen a disimular el perfil de las estrofas. Las sustancias del poema no pueden ser también menos exóticas y más naturales, igual que los gestos del caballero: aspirar un aroma, llevar distraídamente la mano a la corbata. Estamos ante un lenguaje, en resumen, extremadamente denotativo, un lenguaje para nombrar algo que reco-

nocemos como perteneciente a la realidad; estamos, una vez más, ante *la cosa misma*, a la que vemos como es, o como creemos que es —no como belleza, no como símbolo, pero tampoco como si tal cosa...

Porque en lecciones sucesivas esa figura nítida comienza a irradiar extraños e insistentes —aunque imprecisos— mensajes. Unas palabras del poema I de *Soledades* —«El viajero»— nos vienen a la memoria: «él ha visto... las olorosas ramas del eucalipto». Lo que en aquel poema era parte de un símbolo reaparece en éste como la mera descripción de un gesto: el caballero aspira «el frescor perfumado de las ramas del eucalipto verde». En el poema I se dice del viajero: «El ha visto las hojas otoñales, amarillas, rodar...». En éste volvemos a encontrar las mismas hojas: «las mustias hojas (que) húmedo viento arranca», y es la voz del poeta la que repite tres veces: «Yo he visto», «Yo te he visto»..., «Y te he visto»...

Imprecisas identidades comienzan a insinuarse. Y se expanden. El caballero *vaga* por un parque «que los poetas aman para soñar». Una débil pero perceptible resonancia vibra por encima de esas palabras —creemos escuchar: «yo voy soñando caminos...» (y más lejos: «el agua sueña..., resbala en la piedra...»). Y esa «perla» —lo único duro e incorruptible que presenta el poema— hacia la que va *la seca* —como las hojas— *mano,* nos hace pensar acaso en el mármol —y con el mármol vuelve un remoto rumor de fuente, de agua que pasa y sueña...

Así, desde la estricta denotación de un *paisaje con figura,* se eleva de pronto una vaga nube de significaciones que somos incapaces de fijar en ideas concretas, en palabras. ¿No es eso lo inefable? Espero que se entienda mejor ahora lo que yo quería decir cuando hablaba de la identidad entre lenguaje denotativo y expresión de lo inefable. Machado logra erigir el misterio desde la realidad, sin destruir el lenguaje, negando unos símbolos que afirma en otras partes, estableciendo series de remotas e imprecisas relaciones e identidades. Su ambigüedad es carga de significación, *connotación,* intensificación de «la palabra en el tiempo», es decir, de *la palabra hablada:* nunca destrucción de la realidad de la lengua.

Pero volvamos al viejo y distinguido señor. Yo he leído docenas de veces, en situaciones diferentes, ese poema. Creo, al fin, que puedo prosificarlo, decir en pocas palabras todo lo que el poema sugiere. Debo reconocer que me costó un gran esfuerzo, pero lo he conseguido. Lo que el poema dice en realidad es esto: «A un viejo y distinguido señor. Te he visto, por el parque ceniciento / que los poetas aman / para llorar, como una noble sombra / vagar, envuelto

en tu levita larga. / El talante cortés, ha tantos años / compuesto de una fiesta en la antesala, / ¡qué bien tus pobres huesos / ceremoniosos guardan! / Yo te he visto, aspirando distraído / con el aliento que la tierra exhala / —hoy, tibia tarde en que las mustias hojas / húmedo viento arranca— / del eucalipto verde / el frescor de las hojas perfumadas. / Y te he visto llevar la seca mano / a la perla que brilla en tu corbata».

ANGEL GONZALEZ

The University of New México
Departmente of Modern and Classical Languages
ALBURQUERQUE, New México (USA)