MUERTE Y RESURRECCION DE ANTONIO MACHADO

POR

LUIS ROSALES

I

El poema que vamos a comentar en este estudio es una de las piezas más importantes, sorprendentes y extrañas de la lírica de Machado. Como esta afirmación, escrita así, de buenas a primeras, bien puede parecer desmesurada, conviene hacer propósito de enmienda y comedir estrechamente, no sólo la significación de nuestras palabras, sino también su vocación admirativa. No perderemos mucho. Al fin y al cabo nosotros pensamos que el amor es igual que la teoría del conocimiento para el poeta. Añadiremos, pues, con nuevo amor, algunas precisiones. Al subrayar su importancia, me he referido no sólo a la realización artística del poema, sino también y sobre todo a su invención; refiero su carácter sorprendente, a su sentido de confidencia última y radical, y, finalmente, refiero su extrañeza, a la originalidad de su procedimiento constructivo. Pertenece el poema al Cancionero Apócrifo, y lleva como título «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» Fué escrito ya en la plena madurez de su autor (1), y tiene como característica, sobre la cual funda-

(1) *Obras Completas,* Espasa-Calpe, Madrid, 1928.

mentamos nuestra extrañeza, que en él se asume deliberadamente, por vez primera y única en su obra, la estética de los novísimos poetas. Si no parece irreverente, afirmaremos que es un poema de vanguardia; ya veremos más tarde hasta qué punto. Si a este incipiente vanguardismo se añade el hecho de que su línea argumental consiste en la vaga rememoración de un sueño, abierto y agravado por la fiebre, comprenderemos fácilmente su carácter misterioso y hermético. Durante mucho tiempo—años y años—he dado vueltas en torno de él, fuertemente atraído por su intensidad y su belleza, sin comprenderlo nunca íntegramente. Tampoco hallé a mi alrededor voces amigas que me ayudaran a desvelar la intimidad de su secreto. Secreto el suyo claro—al fin y al cabo, machadiano—, pero escondido; secreto fácil, mas que quizá por ello muestra siempre, tras de cada interpretación, una nueva y virginal profundidad, y, en fin, secreto a muerte, secreto último, casi de despedida y confesión.

Quizás sea este ahincamiento confesional el valor que me atrajo hacia él de manera más honda y reiterada. Aun dentro de una poesía, siempre intimista, estas páginas tienen un acento de temblor esencial. Quizás es una angustia, una manera de silencio vital, que va enterrando las palabras hacia la luz... Quizás es un desasimiento de lo terreno, como si el cuerpo se nos cayera definitivamente en un espejo y olvidase su carne... Y quizás me sintiera atraído por otras cualidades, tal vez por su riqueza, pues toda la maravillosa tonalidad de la expresión machadiana—la ironía donde todo se funde, la inteligencia intuitiva, la imaginación realizadora, la concisa y aristocrática sencillez y esa emoción que en Don Antonio es como el mismo alumbramiento poético de las cosas—ha sido llevada en estas páginas a evidente y entera plenitud.

Pero el tiempo se puso al fin a nuestro lado, y la afortunadísima aparición del manuscrito autógrafo de «Los Complementarios», que esclarece o completa tantos puntos difíciles del pensamiento y de la obra de su autor, nos ha servido

también para beneficiar nuestra interpretación de este poema. Contiene una breve narración en prosa que ha sido, indudablemente, su primera versión. Lleva por título «Fragmentos de pesadilla», «La España en un futuro próximo», y comprende, desde el folio 8 hasta el folio 17 del manuscrito. Por indicios totalmente seguros la podemos fechar en Baeza y en abril de 1914. Su argumento nos explica la situación anímica, desde la cual habla el poeta; aclara algunas de sus alusiones y desarrolla ampliamente el diálogo central, que es el centro nervioso del poema, comprendido desde el verso 47, «pero a un hidalgo no—se ahorca; se deguella», hasta el verso 82, «Sambenitón, despierta». El resto del poema y su sentido general son radicalmente distintos.

II

Antes de que nos adentremos en su comentario, conviene refrescar con su lectura la memoria de nuestros lectores. He aquí el poema:

Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela

I

Esta maldita fiebre
que todo me lo enreda,
siempre diciendo: ¡claro!
Dormido estás: despierta.
¡Masón, masón!
5 *Las torres*
bailando están en rueda.
Los gorriones pían
bajo la lluvia fresca.
¡Oh claro, claro, claro!
10 *Dormir es cosa vieja*
y el toro de la noche
bufando está a la puerta.
A tu ventana llego
con una rosa nueva,
15 *con una estrella roja,*
y la garganta seca.
¡Oh claro, claro, claro!

¿Velones? En Lucena.
¿Cuál de las tres? Son una
Lucía, Inés, Carmela,
y el limonero baila
con la encinilla negra.
¡Oh claro, claro, claro!
Dormido estás. Alerta.
Mili, mili en el viento;
glu-glu, glu-glu en la arena.
Los tímpanos del alba,
¡qué bien repiquetean!
¡Oh claro, claro, claro!

II

En la desnuda tierra...

III

Era la tierra desnuda,
y un frío viento, de cara,
con nieve menuda.

Me eché a caminar
por un encinar de sombra:
la sombra de un encinar.

El sol las nubes rompía
con sus trompetas de plata;
la nieve ya no caía.

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

IV

¡Oh claro, claro, claro!
Ya están los centinelas
alertos. ¡Y esta fiebre
que todo me lo enreda!...
Pero a un hidalgo no
se ahorca; se degüella,
seor verdugo. ¿Duermes?
Masón, masón, despierta.
Nudillos infantiles
y voces de muñecas.

—

¡Tan, tan! ¿Quién llama, di?
¿Se ahorca a un inocente
en esta casa?
55 *—Aquí*
se ahorca, simplemente.

—

¡Qué vozarrón! Remacha
el clavo en la madera.
Con esta fiebre...
—¡Chito!;
60 *ya hay público en la puerta:*
«La solución más linda
del último problema.
Vayan pasando, pasen;
¡que nadie quede fuera!.»

—

65 *¡Sambenitado, a un lado!*
—¿Eso será por mí?
¿Soy yo el sambenitado
seor verdugo?
—Sí.

—

¡Oh claro, claro, claro!
70 *Se da trato de cuerda*
que es lo infantil y el trompo
de música resuena.
Pero la guillotina
una mañana fresca...
75 *Mejor el palo seco*
y su corbata hecha.
¿Guitarras? No se estilan.
Fagotes y cornetas,
y el gallo de la aurora,
80 *si quiere. ¿La reventa*
la hacen los curas? ¡Claro!
¡Sambenitón, despierta!

V

Con esta bendita fiebre
la luna empieza a tocar
85 *su pandereta, y danzar*
quiere a la luna la liebre.

De encinar en encinar
saltan la alondra y el día.
En la mañana serena
90 *hay un latir de jauría*
que por los montes resuena.
Duerme. ¡Alegría, alegría!

VI

Junto al agua fría,
en la senda clara,
95 *sombra dará algún día*
ese arbolillo que nadie repara.
Un fuste blanco y cuatro verdes hojas
que, por abril, le cuelga primavera,
y arrastra el viento de noviembre rojas.
100 *Su fruto, sólo un niño lo mordiera.*
Su flor, nadie la vió. ¿Cuándo florece?
Ese arbolillo crece
no más que para el ave de una cita,
que es alma, canto y plumas, de un instante:
105 *un pajarillo azul y petulante*
que a la hora de la tarde lo visita.

VII

¡Qué fácil es volar, qué fácil es!
Todo consiste en no dejar que el suelo
se acerque a nuestros pies!
110 *Valiente hazaña el vuelo, ¡el vuelo!, ¡¡el vuelo!!*

VIII

¡Volar sin alas donde todo es cielo!
Anota este jocundo
pensamiento: Parar, parar el mundo
entre las puntas de los pies,
115 *y luego darle cuerda del revés,*
para verlo girar en el vacío,
coloradito y frío,
y callado —no hay música sin viento—.
¡¡Claro, claro!! ¡Poeta y cornetín
120 *son de tan corto aliento!...*
Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.

IX

Pero caer de cabeza
en esta noche sin luna,
en medio de esta maleza,
125 *junto a la negra laguna.*

—

—¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?
Esa barba limosa...
—¿Y tú, bergante?—
—Un fúnebre aspirante
de tu negra barcaza a pasajero,
130 *que al lago irrebogable se aproxima.—*
—¿Razón?
—La ignoro. Ahorcóme un peluquero.
—(Todos pierden memoria en este clima.)
—¿Delito?
—No recuerdo.
—¿Ida, no más?
—¿Hay vuelta?
—Sí.
—Pues ida y vuelta, ¡claro!
135 *—Sí, claro y no tan claro: eso es muy caro.*
Aguarda un momentín y embarcarás.

X

¡Bajar a los infiernos como el Dante!
Llevar por compañero
a un poeta con nombre de lucero,
140 *¡y este fulgor violeta en el diamante!*
Dejad toda esperanza... *Usted primero.*
¡Oh nunca, nunca, nunca. Usted delante.

—

Palacios de mármol, jardín con cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas.
145 *Vueltas y revueltas,*
eses y más eses.
«Calle del Recuerdo». Ya otra vez pasamos
por ella. «Glorieta de la Blanca Sor».
«Puerta de la Luna». Por aquí ya entramos,
150 *«Calle del Olvido». Pero ¿adónde vamos*
por estas malditas andurrias, señor?

—Pronto te cansas, poeta
—«Travesía del Amor»...
y otra vez la «Plazoleta
155 *del Desengaño Mayor»...*

XI

Es ella... Triste y severa.
—Di más bien indiferente
como figura de cera.

—

Es ella... Mira y no mira.
160 *—Pon el oído en su pecho*
y, luego, dile, respira.

—

No alcanzo hasta el mirador.
—Háblale.
—¿Si tú quisieras...
—Más alto.
—... darme esa flor?
165 *¿No me respondes, bien mío?*
¡Nada, nada!
Cuajadita con el frío
se quedó en la madrugada.

XII

¡Oh claro, claro, claro!
170 *Amor siempre se hiela.*
¡Y en esa calle larga
con reja, reja y reja,
cien veces platicando
con cien galanes ella!
175 *¡Oh claro, claro, claro!*
Amor es calle entera,
con celos, celosías,
canciones a las puertas...
Yo traigo un do de pecho
180 *guardado en la cartera.*
¿Qué te parece?
—Guarda.
Hoy cantan las estrellas
y nada más. ¿Nos vamos?
—Tira por esa calleja.

190 *Pero ¿otra vez empezamos?*
«Plaza donde hila la Vieja».
Tiene esta plaza un relente...
¿Seguimos?
—Aguarda un poco.
Aquí vive un cura loco
200 *por un lindo adolescente.*
Y aquí pena arrepentido
oyendo siempre tronar
y viendo serpentear
el rayo que lo ha fundido.
205 *—Un barrio feo. Gentuza.*
—¡Alto! «Pretil del Valiente».
¡Pregunta en el tres!
—¿Manola?
—Aquí. Pero duerme sola:
está de cuerpo presente.
210 *¡Claro, claro! Y siempre clara,*
le da la luna en la cara.
—¿Rezamos?
—No. Vámonos.
Si la madeja enredamos
con esta fiebre, ¡por Dios!,
215 *ya nunca la devanamos.*
... sí, cuatro igual dos y dos (2).

III

Y ahora comencemos a establecer las relaciones existentes entre la narración escrita en el año 1914 y el poema publicado en 1928. ¡Ay!, siempre es ingrata y necesaria toda tarea estilística; pero al verificarla andaremos con tiento y trataremos de no incurrir en las acostumbradas y prolijas puerilidades. Acaso todo comentario sobre el sentido o el valor de un poema, y no tan sólo su inventario formal y notarial, sea función estilística, y, por tanto, al hacerla nosotros, nadie podrá extrañarse de que nieve en la sierra.

Ante todo es importante señalar la amplitud de su período de gestación: nada menos que catorce años transcurrieron

(2) *Obras Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, pág. 401. Todas nuestras citas se refieren a esta edición.

entre las dos versiones. Ello comprueba, entre otras cosas, la lenta y honda labor cristalizadora a que Machado sometía el material poético. Y, en efecto, él nos dice «que toda composición requiere por lo menos diez años para producirse (3). Añadiremos, sin embargo, que durante este largo período de realización mantiene siempre la poesía machadiana, aun en versiones muy distintas (4), una rigurosísima fidelidad al núcleo vivo de la emoción originaria. Modifica su forma, pero no cambia su latido, su vigencia cordial. A ello obedece la unidad casi biológica de su obra, así como la escasa variabilidad de su lenguaje en las diversas épocas, y la ávida, casi esponjosa, capacidad de impregnación y de saturación de su mundo poético.

Pero la más sorprendente y, desde luego, la más sugeridora entre estas relaciones, es la nueva decantación argumental desde la prosa al verso. Tal proceso no sólo parece inusitado, sino inverosímil. Y aun aquilata la extrañeza el hecho de que tan extraña transformación haya acaecido en el recinto de la obra de tan puro poeta, y, además, con tan evidente y eficacísimo resultado. ¿Es que acaso no existen límites definitivos y definidores entre la prosa y la poesía? El interés del tema nos acucia. No puede ser más incitante. Lleva implicado en sí nada menos que la posible o presunta existencia de aquella rara cosa que toda una generación ha venido llamando poesía pura, y, además, y por si fuera poco, la cuestión, no menos vaga y académica, de la distinción o indistinción entre los géneros literarios. Pero a

(3) Manuscrito de *Los Complementarios,* tomo I (único aparecido), folio 17.

(4) Machado corregía muchísimo su obra. No lo parece, desde luego, pero es así; la sencillez es algo muy difícil y laborioso de conseguir en arte. Los numerosos borradores suyos que ahora tenemos frente a la vista lo demuestran. Recuerdo también habérselo oído afirmar a su hermano Manuel, añadiendo—la información no puede ser más aleccionadora—que a veces redactaba de primera intención, algunas de sus composiciones, en diferentes formas métricas, dándoles, por tanto, también, desarrollo distinto. De este procedimiento sólo hemos tenido comprobación documental en el soneto *Esta luz de Sevilla... Es el palacio,* del cual conocemos otra versión escrita en romance, y la composición *Siglo disperso y gregario,* que publicamos algo más adelante. Añadiremos por cuenta propia que las variantes de sus obras impresas también son numerosas. Así, pues, fuerza será que le quitemos hierro a aquella afirmación tajante con que comienza el conocido prólogo de Calleja: «Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo una vez dado a la imprenta.»

nosotros sólo cumple indicar en esta hora que, probablemente, don Antonio Machado no participaba en la opinión, críticamente establecida y profesionalmente vigilada, de que la prosa y el verso son mundos de expresión incomunicable. Y para no levantar demasiado los pies del suelo, ante el temor de que nos lleve el aire, añadiremos que el ejemplo anterior no es único en su obra. Refiriéndose al siglo de las luces, dice en el manuscrito de «Los complementarios»:

«La razón se hace mística o agnóstica, todo menos racional, y ya no vuelve a levantar cabeza. El culto de la acción crece como un gran río hasta salirse de madre. Goethe formuló, con la anticipación propia del genio, la fe de nuestros días: en el principio era la acción. El homúnculo activo salido de las redomas de Wagner: el estudiantón, es el soldado de esta guerra grande, un creyente en la Diosa Acción y en la radical acefalia del mundo» (5). Y algo más adelante (6) desarrolla el mismo tema en verso lapidario y casi con idénticas palabras: con las palabras que anteriormente apenas alcanzaban a la talla, y ahora se han convertido—bien misteriosamente por cierto—en obradoras y poéticas.

Siglo disperso y gregario
de la originalidad;
siglo multitudinario
ahito de soledad.
Siglo que olvidó a Platón
y lapidó al Cristo vivo:
Wagner, el Estudiantón,
le dió su homúnculo activo.
Azogado y errabundo,
sensible y sensacional,
tuvo una fe: la esencial
acefalía del mundo.

Unos dirán que este milagro ha sido realizado por la forma poética. El metro y la rima, la acentuación, la ordenación y aun la correlación entre las palabras, establecen y conclu-

(5) *Los Complementarios*, folio 17.
(6) *Los Complementarios*, folio 33.

yen un mundo diferente, que, como la amada de don Manuel Machado, de la prosa hace otra cosa (7). Y ello es verdad, pero no es toda la verdad, pues la distinta naturaleza de ambos mundos—prosa y verso—no puede producirse ni estar supeditada a ningún elemento material o formal. No es difícil inferir el pensamiento de don Antonio sobre la cuestión. Esta sería su ley: todo es materia, para el poeta. Lo decisivo en ella, lo que la naturaliza propiamente y da carácter a una obra, no puede ser el material que manejamos en ella, sino su cristalización intuitiva y emocional. Es esta cristalización espiritual motivo de honda y continuada preocupación en su poesía:

Entre el vivir y el soñar,
hay una tercera cosa:
adivínala.. (8).

Entre el vivir y el soñar, o bien, entre la prosa y la poesía, puesto que todo viene a ser uno y lo mismo y el problema no es sólo estético, sino vital. En verdad, lo que quiere decirnos el poeta con la anterior adivinanza es que en el alma se nos van entremezclando y remejiendo vivires y soñares. Sobre ellos se radicaliza y fundamenta nuestro recuerdo, pues todo recuerdo participa al mismo tiempo de lo vivido y lo soñado. No es, propiamente, lo uno ni lo otro, sino, más bien, la cristalización anímica de ambos. Pero lo más extraño es que, tanto el vivir como el soñar, nos son, en cierto modo, ajenos. Lo que ponemos de nosotros en ellos, lo que les hace nuestros, al vivir y al soñar, es, justamente, su apropiación por el recuerdo. Esa tercera cosa que se interfiere entre ellos y es necesario adivinar, es su proceso de cristalización sentimental, si se quiere, su vitalización por el recuerdo. Aquí estriba el arranque de la actitud o actividad poética, pero también de la actitud o actividad vital. Piensa Machado que este primer arranque o movimiento de la vida del alma, sólo es posible

(7) Manuel Machado: *O. C.*, pág. 106. «De la prosa—sabe hacer otra cosa».
(8) *Obras Completas*, pág. 279.

por el olvido. «Merced al olvido—pensaba mi maestro—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 ya no es evocador, sino—en apariencia al menos—alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido» (9). Es decir, que lo que es evocador en la materia del recuerdo responde a lo meramente anecdótico y trivial del vivir; lo que es alumbrador de formas nuevas—en la misma materia del recuerdo— responde al sueño y a nuestro anhelo de futuro. Ambas están trabadas indisolublemente en la creación artística y en la vida. Así también, añadiremos que lo importante, lo único que nos puede servir para definir la prosa y la poesía es su distinto proceso de cristalización sentimental en el recuerdo.

Mas vayamos al grano, que nos espera la estilística. Anotemos las coincidencias formales entre una y otra versión:

Pero a un hidalgo no
se ahorca, se degüella,
seor verdugo (10).

En otro tiempo los verdugos eran hombres que sabían su oficio; ellos tejían y trenzaban la cuerda; levantaban el tablado. Algunos habían hecho largo aprendizaje en el matadero. Estos eran los que degollaban a los hidalgos (11).

Nudillos infantiles
y voces de muñecas.
¡Tan, tan! ¿Quién llama, di?
—¿Se ahorca a un inocente
en esta casa?
—Aquí
se ahorca simplemente.
Qué vozarrón (12).

Se oyó una vocecilla femenina, casi infantil: ¿Es aquí donde se va a ahorcar a un inocente? Otra vocecilla no menos doncellil: Y si es inocente, ¿por qué le ahorcan? La primera vocecilla: Calla, boba, que esa es la gracia.
El verdugo exclamó con voz tonante que no le había sonado hasta entonces: Aquí se ahorca y nada más (13).

(9) *Juan de Mairena*, Espasa-Calpe, Madrid, 1937, pág. 56.
(10) Versos 47, 48 y 49.
(11) *Los Complementarios*, folio 16.
(12) Versos 51, 52, 53, 54, 55 y 56.
(13) *Los Complementarios*, folio 15.

¡Chito!
Ya hay público a la puerta.
La solución más linda
al último problema.
Vayan pasando, pasen;
ninguno quede fuera (14).

Pase el que quiera. Y volviéndose hacia mí añadió en voz baja: ¿Lo ve usted? Ya no hay combinación. (Alto.) *Adelante, adelante...*
Se trata, señores—continuó el verdugo—de dar una solución científica, elegante y perfectamente laica al último problema (15).

¡Sambenitado, a un lado!
¿Eso será por mí?
¿Soy yo el sambenitado,
seor verdugo?
—Sí (16).

Señores—gritó el verdugo dirigiéndose a la concurrencia—, va a comenzar la ejecución. ¡Arriba el sambenitado!
¡El sambenitado! Nunca me había oído llamar así (17).

¿La reventa
la hacen los curas?
¡Claro! (18).

Sí, el público es exigente; las entradas son caras—dijo el verdugo. Y añadió con malicia y misterio—Los curas las revenden (19).

¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?
Esa barba limosa...
—¿Y tú, bergante?
—Un fúnebre aspirante
de tu negra barcaza a pasajero,
que al lago irrebogable se aproxima.
—¿Razón?
—La ignoro, ahorcóme un peluquero.
... ...
aguarda un momentín y embarcarás (20).

A la orilla del agua irrebogable. ¿Esa barba verdosa? Sí, usted es Caronte.
CARONTE. *—¿Quién te trajo, infeliz, a esta ribera?*
—Ahorcóme un peluquero, no sé por qué razón.
—La de todos. Aguarda y embarcarás (21).

Estas son las correspondencias formales. En alguna ocasión, de rara exactitud; frecuentemente, amplificadoras. Aún pudiera añadirse alguna, muy evidente, tomada de sus obras,

(14) Versos 59, 60, 61, 62, 63 y 64.
(15) *Los Complementarios*, pág. 16.
(16) Versos 65, 66, 67 y 68.
(17) *Los Complementarios*, folio 16.
(18) Versos 80 y 81.
(19) *Los Complementarios*, folio 15.
(20) Versos 126, 127, 128, 129, 130, 131 y 136.
(21) *Los Complementarios*, folio 17.

¡Y en esa «Calle Larga»
con reja, reja y reja,
cien veces platicando
con cien galanes, ella (22).

Por la calle de mis celos
en veinte rejas con otro
hablando siempre la veo (23).

aun cuando la misma imagen sirve para expresar en ambos pasajes, sentidos distintos.

No ha sido nuestro balance muy copioso, aunque sí suficiente, para mostrar la relación entre las dos versiones. Convendría, sin embargo, encontrar entre ellas una vinculación más honda. Esta nos la va a dar el argumento. Cierto que ambas versiones tienen sentido, ambiente y desarrollo argumental totalmente distintos. Los pasajes comparados agotan esta investigación sobre su mutua dependencia, al menos desde un punto de vista formal. Busquemos, pues, otros caminos. ¿No habrá quedado implicado de algún modo el argumento primitivo en la versión moderna? En materia de fuentes literarias hay varios modos de «quedar» y hay formas *muy sutiles* de presencia. Y por ello, aunque parezca paradójico, afirmaremos que lo que ha quedado de la primera versión en la segunda es, justamente, lo suprimido de ella; es decir, su línea argumental. Este argumento, en su totalidad, «queda» y actúa sobre el poema en tres formas distintas : la primera, como hueco, es decir, como ausencia implícita, suprimida, que queda, sin embargo, allí, como queda la casa en el solar vacío; la segunda, como emoción, es decir, como arranque cordial del poema, como tierra sustentadora de su angustia, y la tercera, como contenido argumental y peculiar de aquella pesadilla de que despierta el protagonista y de la cual apenas se nos insinúan algunos datos en el poema. Así, queda implicado el argumento de la primera versión en la corriente de la segunda.

Tal supresión de lo anecdótico, reducido tan sólo ¡y nada menos! que a cauce emocional, es una de las más claras características de la poesía de Don Antonio Machado. Y para no ha-

(22) Versos 171, 172, 173 y 174.
(23) *Obras Completas*, pág. 353.

blar en fianza, sino al contado, repetiremos sus palabras: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era, exactamente, mi parecer de hace veinte años. En mi composición «Los cantos de los niños», escrita el año 98 y publicada en 1909 en *Soledades*, se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fué el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo, anticipadamente, con la estética novísima. Pero la coincidencia de mis propósitos de entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico. Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto (?) y también de emoción—, someterlas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción» (24).

Podrían citarse multitud de textos demostrativos de la continuidad de esta opinión a través de los años.

Salió Don Lope de casa
cuando la tarde caía.
Ya basta; cese la historia,
cuente su melancolía (25).

* * *

Canto y cuento es la poesía,
se canta una viva historia
contando su melodía (26).

(24) *Los Complementarios*, folio 112. Su diferencia radical de actitud poética con las generaciones que inmediatamente le siguieron ha sido subrayada por él en muy diversas ocasiones, y a ella se deben algunos de los mejores aciertos de su poética. Recordemos las palabras con que inicia la selección de sus poesías hecha por Gerardo Diego, Madrid, Editorial Signo, 1932, pág. 77: «Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una intemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino sobre todo por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva. Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de *mi Antología*, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmergida *en las mesmas aguas de la vida*, dicho sea con frase de Santa Teresa de Jesús.» Hoy, el acierto de estas palabras nos sabe a profecía.

(25) *Los Complementarios*, folio 20.

(26) *Obras Completas*, pág. 325. Quizá pudiera preguntarse—sería importante hacerlo—si en el sentido total, al mismo tiempo estético y humano, que le da Machado a la palabra emoción no se encuentra, hasta cierto punto, la emoción vinculada a la anécdota. Mas la cuestión es larga, importante y complicada. La dejaremos, pues, para otro día.

La melodía de aquella viva historia de la primera narración es solamente lo que ha quedado de ella en el poema. La melodía cordial de una emoción que se ha hecho enteramente independiente de la anécdota que la suscitara. Ella es la madre o lecho de este río, de esta nueva y enteramente original creación (27).

IV

Comienza el poema con un ritmo entrecortado y una fugaz y rapidísima serie de imágenes, que se van sucediendo igual que las visiones en los distintos planos de un tíovivo, creando un mundo de vaga y misteriosa inconexión. El cuarto verso, más tarde repetido (28) para acentuar su importancia, es aquel que nos aclara y define la situación. El poeta, hablando consigo mismo, escribe: «Dormido estás. Despierta.» Nos habla, pues, desde dentro del sueño, sonambúlicamente, con una lucidez que voluntariamente se encuentra des-

(27) Para el estudio del tema poético de la fuente en su obra quizá convenga hacer ahora alguna aclaración que viene de perilla a nuestro caso. La canción de la fuente, la canción del agua, la canción sin palabras simboliza para Antonio Machado la emoción pura, la suprema temporalización anticonceptual, es decir, su propia y originalísima manera de entender la poesía. Veámoslo:

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.
Cantaban los niños
canciones ingenuas
de un algo que pasa
y que nunca llega:
confusa la historia
y clara la pena.
Seguía su cuento
la fuente serena:
borrada la historia
contaba la pena.

No puedo detenerme a comentar este pasaje, en verdad decisivo para la interpretación del pensamiento machadiano. La poesía es como el canto de los niños: debe cantar lo más temporal de nuestra vida, aquello que pasa y nunca llega, y lo debe cantar olvidando la historia y atendiendo la pena, es decir, olvidando la anécdota vital y atendiendo tan sólo a la emoción que al pasar nos dejara. Por ello, la voz poética ejemplar es la voz de la fuente, la narración del agua, la canción sin palabra y sin historia, que sólo cuenta la pena pura, la emoción de vivir.

(28) «Dormido estás. Alerta». Verso 24.

tituída de conciencia. Y es este estado el que da tono a la primera parte del poema. La expresión concisa y lapidaria; el ritmo, breve, precipitado, delirante; la sucesión de las imágenes, precisa y casi cinematográfica, pero intermitente y como alucinada; la palabra, reiterativa y en función de estribillo, que va aumentando en cada repetición su intensidad tonal y emocional, son elementos que contribuyen sabiamente a crear un ambiente de angustia tensa y a subrayar la discontinuidad onírica de esta parte, que con las dos siguientes describen el *momento sonambúlico* del poema.

Muy a pesar de este carácter alucinado y delirante, todos sus elementos integradores tienen una función estético-conceptual, muy precisa y delimitada, que encontrará más adelante desarrollo adecuado. Forman como un resumen del poema. Repasémosles, siquiera sea muy de pasada y anticipando su función. La fiebre subraya el carácter de pesadilla trágica que ha tenido aquel sueño. Las torres que están bailando en rueda serán aquellas mismas torres del olvido, donde entrevé a la amada mientras, atado por el sueño, quiere y no puede gritar. La ventana es la misma que no logra alcanzar para darle unas flores, y donde tiene con ella, triste y muerta, aquel inolvidable y doloroso diálogo final. Los velones acentúan la idea de muerte, de la muerte total, en la que todas sus amadas —Lucía, Inés, Carmela—bailan y mueren la misma muerte. Y luego aquella grave atracción de la tierra, donde la vida acaba, igual que el agua—glu, glu, glu—que se sume en la arena; de la tierra asolada y desnuda, de la tierra sonámbula, en donde alguien camina arrostrando la muerte, arrostrando la nieve y adentrando sus pasos por un encinar de sombra —que quizá fué la vida—, y ahora, como si fuese contemplado desde detrás de la muerte, se ha reducido a ser la sola sombra de un encinar. Las alusiones al alba y al sol, que rompe la nube en la tormenta, nos van insinuando la idea del despertar, del tránsito hacia la vigilia, dejándonos como la imagen última del sueño aquella entrevisión de alguien—la amada—entre las torres del olvido—la muerte—, que mo-

tiva la angustia del verso: «quise y no pude gritar», que se queda atravesado en la garganta y en el alma del poeta igual que un ascensor abandonado entre dos pisos, y le arde aún sobre los labios al despertar del sueño.

* * *

En la cuarta parte, el poeta se encuentra en una nueva situación. Ya ha despertado de su sueño. El ¡claro, claro, claro! del estribillo tiene en este momento una función poética distinta. Además de su valor tonal y emocional tiene un nuevo sentido: es como una mirada que comenzase a ver, soñando aún, en torno suyo. Afianza el paso a la vigilia, esclareciendo el sueño del poeta hacia una luz vaga y alboreante de duermevela. En el verso siguiente aún se declara más esta intención. «Ya están los centinelas—alertos.» Y, en efecto, ahora el poeta, con los sentidos alertados, comienza a recordar y a transcribir su sueño. Antes hablaba sonambúlicamente; ahora recuerda y rememora, ya con plena conciencia. La técnica expresiva se hace más clara y coherente, mas no abandona todavía su carácter fragmentario y sugeridor. No se describe el sueño; se dan sólo al lector los datos esenciales para reconstruirlo por sí mismo. Son los siguientes: Alguien protesta ante el verdugo haciéndole ver que a un hidalgo no se le debe ahorcar, sino degollar (29). Las palabras masón y sambenitado indican el carácter del delito (30). En la puerta de la casa, donde ha de realizarse la ejecución, comienzan a llamar unos nudillos infantiles. Se oye una voz de niña, casi mecánica y de muñeca, que pregunta si es en aquella casa donde se ahorca a un inocente. El verdugo contesta que allí se ahorca y nada más (31). Pretende subrayar que ante la muerte todos tenemos igual razón para morir; todos tenemos el mismo grado de inocencia. La voz del verdugo es fuerte, clara, decidida. El poeta tiene, al oírla, la sensación de que es

(29) Versos 47, 48 y 49.
(30) Versos 5, 50 y 65.
(31) Versos 55 y 56.

igual que un golpe de martillo que remachara el clavo en la madera del ataúd (32). La imagen nos sugiere que el tono de la voz no da lugar a dudas : el que la oye se considera muerto; si vale la expresión, irrevocablemente muerto y dentro de la caja. Sigue hablando el verdugo, y le dice a su víctima que ya se encuentra junto a la puerta el público que viene a presenciar su ejecución. Y a renglón seguido y dirigiéndose al público, añade: «Vayan pasando, pasen todos, que nadie quede fuera. Presencien la solución más linda que puede darse al último problema.» Es decir, a la muerte (33). La intención y aun la expresión poética asume ahora un inequívoco carácter desgarrado y burlón de esperpento: de histrión que anuncia su espectáculo en barraca de feria. Aún no sabemos, no se nos ha anunciado todavía, a quién se trata de ajusticiar. Deliberadamente, y para producir un efecto tragicómico, se ha dejado la noticia para el final. La declaran los versos siguientes (34). El poeta pregunta si él mismo es el sambenitado; el verdugo contesta afirmativamente. Y tanto la pregunta como la respuesta tienen un tono cortés, ligero, y casi tímido. No recurre el poeta a efectismos dramáticos. No levanta la voz; más bien la apoca e insinúa, mostrando ante la muerte una cierta ironía resignada que encuadra bien dentro del ámbito del ferial. «Toribio, saca la lengua». «El cuerpo del ahorcado sabe a pescado.» Se muere y nada más. Se muere ahorcado, es decir, de una manera, en cierto modo, circense y acrobática.

El mismo Valle-Inclán no ha conseguido un cuadro de tan crudo y castizo realismo, de una emoción tan tensa, de una risa tan agria, radical y mineralizada. La indiferencia irónica del tono dirime la crueldad. Todo parece necesario, previamente determinado y natural. No hay burla, demasía ni ensañamiento alguno. Se muere y nada más. Las palabras son meramente descriptivas, lo mismo que un dibujo. Carecen de relieve. Son sencillas y humildes; no frías, sino objetivas,

(32) Versos 57 y 58.
(33) Versos 59, 60, 61, 62, 63 y 64.
(34) Versos 65, 66, 67 y 68.

casi violentamente enajenadas. Hay en ellas un eco noble de la emoción y del decir valleinclanianos (35).

En la estrofa final de esta parte, el estribillo, ¡oh, claro, claro, claro!, vuelve a tener, vuelve a añadir matices nuevos a su valor tonal y emocional: tiene un carácter lógico entre aseverativo y deductivo. El poeta confirma su situación de reo, y la confirma deduciéndola de los datos anteriormente dados. ¡Oh, claro, claro, claro!: es natural morir. El valor musical del estribillo desdibuja el campo semántico de la palabra claro, haciéndola más amplia y capaz para expresar eficazmente toda una gama de emoción muy variada. Subraya, en este caso, una sincera y españolísima conformidad de la víctima frente a la decisión de su destino. Una conformidad no exenta de ironía y aun de cierta curiosidad—no sólo expectación—ante la propia muerte. ¡Oh, claro, claro, claro!: morir ahorcado es natural (36). Se da trato de cuerda a la garganta—trato de cuerda, que es lo infantil. Igual que el niño ajusta la cuerda al trompo aplicará el verdugo, también para jugar, la cuerda a la garganta... Todo es cosa de juego. Y en este juego del verdugo ¿qué pasará? El poeta ha olvidado su muerte, o, mejor dicho, está mirando a través de ella, como quien ve el paisaje tras de un cristal. La metáfora utilizada le atrae el recuerdo de su niñez. Sí, hacía ya muchos años—¿qué significa ahora esta palabra: años?—, hacía ya mucho tiempo que también él había tenido entre sus manos una peonza. ¡Y le gustaba tanto jugar con ella...! Para jugar, primeramente la cogía, la apretaba, invirtiendo su posición, entre la mano izquierda, y después, tras de humedecer con la lengua el extremo deshilado de la cuerda, lo aplicaba, más tarde lo ajustaba y finalmente lo iba arrollando, primero a la garganta, después a todo el cuerpo

(35) Esta manera de expresión *valleinclaniana* no es única en la obra de Machado. Recuérdense los poemas «Un loco», «Fantasía iconográfica» y, sobre todo, el más característico de esta serie, «Un criminal», en Campos de Castilla. Este es el libro machadiano de mayor influencia *noventayochista*. Pudiera ser, por tanto, nota común y generacional en la manera agria de ver la sociedad española, y también en la sorda y dura calidad de agua fuerte del dibujo.

(36) Versos 69, 70 y 71.

del zumbel. El lanzamiento era difícil. Se precisaban fuerza y al mismo tiempo habilidad para darle la vuelta en el momento justo de despedirlo, y desenrollar con rapidez la cuerda para imprimirle un movimiento giratorio. Y luego, al contemplarlo sobre la tierra—mejor bailaba en pavimento liso y duro—, se unificaban sus distintos colores en un radiante y único color, y empezaba a sonar con un zumbido lento, con una vibración casi encendida y musical. Y ahora, en este juego del verdugo, ¿no pasaría lo mismo? ¿No se le llenaría de música su cuerpo al ser lanzado en el vacío? ¿Y aquella carne triste y suya, ¿no sería igual que un trompo cabeceante y musical, no sería igual que un trompo que girara en la palma de la mano de Dios? Quizá la sucesión de toda su vida, de todas las imágenes de su vida, se aquietarían en una sola imagen, igual que las distintas posiciones del zumbel, al mismo tiempo simultáneas y sucesivas, llegan a confundirse en una imagen única. «*Y baila el limonero — con la encinilla negra*». Sí, quizá su infancia y su vejez puedan bailar el mismo giro, en una misma danza. Y la muerte, ¿no será propiamente como un cristal de música, como un cristal tras del que vemos algo? Cierto que bien se puede morir guillotinado, y arrostrando al verdugo, como un hidalgo. Mas no, mejor que la guillotina será este palo seco, con la corbata hecha para no perder tiempo, para no entretener a la víctima con preparativos innecesarios (37). ¿Y cuál será la música que alegre y acompañe su ejecución?—conviene distraer al público, que quizás paga cara la entrada—. Debieran ser guitarras, mas no se estilan ya (38). Pero no importa : el que no se resigna, es porque vive en una isla. Ni más, ni menos. Habrá que contentarse con música de circo—fagotes y cornetas (39)—, y para humanizar un poco su sonido metálico y gregario, que cante el gallo de la aurora, si es que quiere cantar.

* * *

(37) Versos 73, 74, 75 y 76.
(38) Verso 77.
(39) Versos 78, 79 y 80.

La parte quinta es de interpretación difícil. Para no incurrir o derivar hacia el melodrama, el poeta sustituye la descripción real y objetiva por alusiones de carácter poético. A medida que el drama acentúa su realismo, la narración se va haciendo más alusiva y metafórica. En estos versos centrales del poema no hay elemento alguno de lenguaje directo. Sin embargo, las alusiones siguen teniendo notable precisión. No hay una sola imagen, una sola metáfora, que no añada a su valor estético y emocional una función conceptual y descriptiva muy estrictamente determinada. La situación descrita es la siguiente: el verdugo ha ejercido su oficio, y la víctima ha sido ya impulsada sobre el aire. El cuerpo gira levemente en una danza lunática y mortal. La sensación de salto en el vacío nos es dada de una manera alígera e ingrávida, para desproveerla de su dramático verismo. «*De encinar en encinar—saltan la alondra y el día*» (40). No es posible encontrar seres más puros—alondra y día—para representar la situación. Pende el ahorcado de la cuerda alegremente, dignamente, naturalmente, como la alondra se sostiene en el aire o como el salto de la luz declara el día. Con estos elementos, que amplían la representación visual del lector y la objetivan, se ayuda a esclarecer la trascendencia de la intención poética. La vida del poeta simboliza la vida humana. Y este pasaje pretende definir metafóricamente el sentido de nuestras relaciones con el prójimo, la inserción de nuestra propia vida en la órbita de las demás. Por ello introduce un elemento que humaniza con una alegre e inconsciente crueldad la situación: el público. No es ciertamente ilusionada y generosa la opinión que de la sociedad tiene Machado. Para definir el carácter de toda relación humana, degrada el vínculo social : el prójimo no es prójimo, sino tan sólo *público*. Ha ido a la ejecución igual que a un merendero. La víctima contempla su alegría dominguera, y al referirse a ella, la voz del poeta se enrigidece súbitamente. Por vez primera (40 bis) en todo el desarrollo del poe-

(40) Versos 87 y 88.

(40 bis) Otra nota también de desmesura y acritud es la que da su conocido anticlericalismo.

ma, el tono de la voz se torna agrio. Tiene una chirriante e inequívoca vibración de violencia interior. La metáfora de que se sirve el poeta para expresar el carácter de la relación entre la víctima y el público—que simboliza la relación del hombre con el prójimo, o, si se quiere, del hombre con la vida—, es la de la liebre que se siente acosada por la jauría (41). Quiere huir y no puede: nadie se esconde, nadie puede ocultarse de su vida. Corre, pero no logra salir de sí. Siente más cerca cada vez el ladrido perseguidor; el latir jadeante, próximo, circular, que anuncia, y casi hace sentir, la dentellada en la garganta. ¡Oh, claro, claro, claro!: el público sólo le dice una palabra imperativa: *duerme*. ¡Alegría! ¡Alegría! (42). Cada cuál tiene una función. Hay que cazar o ser cazado. Es el sentido de la vida. Es la alegría mortal, perseguidora: ¡la alegría de la caza!

* * *

La parte sexta tiene tono distinto. Es una de las más hondamente serenas, desasidas y líricas del poema. Tiene una ternura transitable y machadiana, una melancolía de tacto ciego y bautismal. Semeja una de tantas inolvidables rimas suyas. Trata de describir el pensamiento o, mejor dicho, *la idea cordial*, de aquel que va a morir y rememora su vida entera. ¿Cuál ha sido el sentido de su vida? ¿Cuál ha de ser la imagen única y compuesta, la imagen que represente simultánea y sucesivamente su vida entera, cuando el trompo baile en la mano de Dios. Se encuentra ahora erguido y vertical sobre los aires. La muerte próxima deshumaniza su carne y la convierte en una triste, casi insensibilizada, materia vegetal. Y con ella su cuerpo, su vida entera, son lo mismo que un árbol. Igual que un árbol que tuvo, acaso, cuatro verdes hojas, atadas con hilo doble, que le colgó la primavera cuando lo quiso Dios, y que ahora arrastra el viento de noviembre. De aquel árbol ha salido, quizás, la madera del trompo. No tuvo fruto. No

(41) Versos 82, 89, 90 y 91.
(42) Verso 92.

tuvo flor. No le dió sombra al caminante, ni cohesión a la tierra. Quizás creciera únicamente para abrigar entre su copa a un pájaro que vino hacia la hora de la tarde. Nunca volvió. Y aquel instante, sin embargo, ha iluminado su vida entera. Se le ha enredado, igual que una oración, en las raíces de su ser; se le ha enredado entre las ramas, que recuerdan aún aquel temblor del cuerpecillo frágil..., aquel calor..., aquel...

* * *

No tiene la vida humana otro sentido que el amor. Este es el eje que pone en movimiento y vigoriza el dulce y triste pensamiento machadiano. Ya en sus primeros versos había logrado expresión indeleble.

Y en toda el alma hay una sola fiesta,
tú lo sabrás, amor, sombra florida,
sueño de aroma, y luego... nada: andrajos,
rencor, filosofía (43).

El amor es el que mueve y da sentido al mundo. Y ahora, tras de haberse revestido de primavera y hojas con esta fundadora evocación de su vida amorosa, vuelve el poeta el pensamiento hacia sí mismo. Estamos en la séptima parte del poe-

(43) Toda la poesía de Machado nace de una zona vital, muy limitada voluntariamente, y tiene siempre una estrechísima relación con su vida real. Sobre esta zona ha ido el poeta acumulando durante muchos años la asombrosa riqueza de su mundo interior. Por ello, la distinta elaboración de un mismo tema—tratado en épocas diversas—es frecuentísima en su obra. Su estudio, que nos atrae muchísimo, serviría eficazmente para advertir la evolución o, mejor dicho, el despliegue de su personalidad. Indicaremos ahora sólo, y a manera de ejemplo, la sorprendente analogía entre el poema que comentamos y la siguiente rima (publicada en 1904), cuyo conocimiento debo, como tantas otras cosas, a la generosidad de mi maestro Dámaso Alonso:

ARTE POETICA

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!

Recuérdese también a este respecto la que comienza «La aurora siniestra».

ma. Consta de cuatro únicos versos de expresión justa y ceñidísima (44). El cuerpo, izado ya, queda pendiente de la cuerda. Pero el reo descansa sobre el aire de manera alegremente natural: como en un vuelo. Quizás empieza a trascender de sí mismo; quizás la muerte es música; quizás él lleva su música a otra parte. De la situación en que se encuentra sólo advierte la sensación ingrávida del vuelo. No nos hace ninguna otra referencia dolorosa y real. Y volar, no sólo es cómodo, sino fácil:

todo consiste en no dejar que el suelo
se acerque a nuestros pies:
valiente hazaña el vuelo, ¡el vuelo!, ¡¡el vuelo!!

Lo sencillo no es sólo la desnudez de la expresión, sino también aquello mismo que nos es *dado* y natural en ella. Pocas veces ha alcanzado nuestra poesía una expresión más sencilla y desnuda, más inmediatamente puesta en contacto con las cosas. El verso último (45) tiene una levedad, una alegría, en donde la palabra, las palabras, nacen para volar y parecen levantarse cada vez más, encimadas por las exclamaciones, igual que un pie que, de ligero, no pisa sobre el suelo. La repetición va quitándole peso a las palabras, aligerando su equipaje significativo, en cada nueva reiteración. La contracción que abrevia el vocalismo ué... ué ... ué... contribuye también a agilitar el verso y a dar la sensación de grito sordo y musical que levante las palabras en vuelo. Añadiremos, finalmente, una interpretación que trate de explicarnos la función estética que tiene el tono irónico utilizado todo a lo largo del poema. Es como una veladura sentimental. Cubre siempre una herida. No quiere el poeta desnudar enteramente su corazón ante nosotros. Y por ello ironiza. La ironía es el pudor del corazón: el pudor masculino.

* * *

(44) Versos 107, 108, 109 y 110.
(45) Verso 110.

Y sigamos andando, para que no se nos duerma la pierna. La parte octava es sólo una consecuencia de la anterior. Ambas arrancan de situación idéntica. El ahorcado—el poeta—, en el mismo momento de morir, vuela sin alas donde todo es cielo. Su suspensión es sólo de un palmo sobre la superficie de la tierra. Podría alcanzarla—quizás—con un pequeño esfuerzo. Y entonces—es curioso—no posaría los pies en ella para intentar salvarse. No le importa salvarse. Lo que piensa el poeta—desde el pudor sentimental de la ironía—es que si alcanzara la tierra, ¡está tan cerca!, podría parar el mundo entre las puntas de los pies y luego darle cuerda, darle impulso en sentido contrario, hasta verlo girar de nuevo, lento, callado, frío (46). Este es el último equilibrio circense que puede hacer en vida, la última broma del ahorcado: parar el mundo, parar el trompo que es el mundo, y que él mismo, al morir, tiene en la palma de la mano. No volverá a sonar; no volverá a cantar la música celeste de las esferas, porque no hay música sin viento. Y el viento que hace posible esta música de la tierra es el aliento del hombre; en este caso, el aliento del que se encuentra próximo a expirar... Suena, sigue sonando el trompo débilmente, y el mundo, al mismo tiempo, aún da una vuelta más. Ya nada, nada... No hay realidad cuando no la registra y vivifica la conciencia del hombre. El mundo y él mueren al mismo tiempo. Se le deshoja de la carne la música. Quizás muere por ello... ¡Oh, claro, claro, claro!: «sólo el silencio y Dios cantan sin fin» (47).

* * *

Y ahora la muerte..., caer, sólo caer, siempre caer, desde la noche sin luz a la Laguna Estigia... caer, siempre caer, sólo caer, igual que Alvargonzález en la laguna sin fondo, en la Laguna Negra (48).

* * *

(46) Versos 113, 114, 115, 116, 117 y 118.
(47) Verso 120.
(48) Versos 122, 123, 124 y 125.

Comienza el viaje de ultratumba por el diálogo con Caronte, ya en la laguna donde es preciso y justo que el hombre pierda la memoria. Justo y preciso, desde luego, pero el poeta no la pierde, no la puede perder. ¿Cómo podría sin ella—vivo o muerto—seguir siendo poeta? Justamente el infierno va a consistir en recordar. Lo que abandona, en cambio, es la esperanza—dejad toda esperanza—, en ofrenda del Dante. Y luego la bajada a los infiernos acompañado de Virgilio... y luego—aunque ya muerto—seguir sintiendo como un fulgor violeta, como una cierta memoria de dolor en el pecho, pues que al morir llevaremos a nuestra vida y nuestra muerte enteras y para siempre con nosotros. Y al fin, el detenerse—¡naturalmente!—ante el Infierno, sin atreverse a pasar adelante, con aquella española cortesía capaz de suicidarse para ceder el paso ante la puerta. «—Usted, primero. —¡Oh, nunca, nunca, nunca...! usted, delante» (49).

* * *

La descripción y caracterización que del Infierno hace el poeta, como etapa final de su viaje de ultratumba, es uno de los mayores aciertos de invención del poema, y aun quizás de las más hondas y originales intuiciones del pensamiento machadiano. Conviene entrar en esta parte con pie lento. Es ciertamente difícil, y arriesgado, reducir a fórmula conceptual una intuición que fué expresada solamente por medio de muy veladas alusiones. En gracia de que acudimos en su ayuda, solicitamos la venia del lector. Advertiremos, de pasada, que en la interpretación de cualquier pensamiento poético siempre es preciso llenar lagunas. Esta característica de la poesía suele inducir a confusión a sus exégetas, sobre todo, cuando esta exégesis, como ocurre en nuestros tiempos, es realizada por aquellos escritores que hemos dado en llamar filosofistas.

(49) El estribillo poemático «¡Oh claro, claro, claro!» se ha convertido, ante la entrada del infierno, en «¡Oh nunca, nunca, nunca!» La coincidencia no puede ser casual. Prepara el ánimo del lector para el cambio de clima final. Su valor musical se asorda y enmudece un poco. Se intensifica, en cambio, fuertemente su valor emocional.

Conviene, pues, fijar nuestra opinión sobre este punto. Interpretar que estas lagunas suponen inconexión en el razonamiento de un poeta es, desde luego, error pueril, y enuncia frivolidad. Procuraremos no incurrir en ella (50).

Lo que se presupone inconexión mental es sólo una necesidad de la expresión poética. Repetimos : de la expresión, que no del pensamiento. Del mismo modo que al describir un paisaje, el poeta no inventaría todos y cada uno de los objetos que verdaderamente lo constituyen; antes bien, los antologiza, para formar una unidad representativa de carácter estético y no real; así también ocurre con la expresión o representación poética de nuestros mundos interiores. No nos dice, mejor dicho, no nos puede decir el poeta la integridad de un proceso mental; más bien antologiza por su valor estético aquellos puntos cardinales que son como jalones, que sirven para probar no sólo la continuidad y dirección de su discurso, sino también, y sobre todo, su trabazón orgánica y poética. El poeta no nos explica; nos sugiere tan sólo el pensamiento. Este carácter de sugerencia no es valedero para argüir de asistemática su manera de pensar, puesto que sólo atañe a la naturaleza genuina de su expresión. Cuando el poeta, como dijimos anteriormente, suprime lo anecdótico para fijar tan sólo la emoción de la anécdota, aplica a la expresión anímica la misma técnica expresiva que necesariamente ha de aplicar a

(50) Es más frecuente de lo que fuera deseable esta actitud, muy a pesar de haberse escrito libros tan considerables como *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*, de Miguel Oromí, y *Miguel Unamuno*, de Julián Marías, que orientan nuestra crítica literaria hacia distinto clima. La poesía se considera un juego, más o menos artístico, como tocar la flauta, por ejemplo. El pensamiento de Antonio Machado aun no ha sido tomado en consideración por los profesionales y semovientes de nuestra cultura. ¡Qué le vamos a hacer! Vivimos una época de abstracciones y fantasmagorías. Paciencia y barajar. Quizá esta actitud fué presentida y enjuiciada por Machado en aquellos sus versos primerizos

soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra,
y pedantones al paño
que miran, callan y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas.

(«O. C.», pág. 10.)

la expresión conceptual. Y bueno fuera que por no describirnos, puntual y minuciosamente, cómo besa a su novia, ciñéndose tan sólo a sugerirnos la emoción de aquel beso, dedujéramos nosotros, muy científicamente, la incoherencia de su vida sentimental. No se forma la unidad de un paisaje por la inclusión de todos los objetos contenidos en él. No se radicaliza una vivencia sobre la total rememoración de cuantos accidentes intervienen en ella. Y, finalmente, no está implicada la conexión o inconexión de un pensamiento en la mera continuidad discursiva de su expresión. Existe una continuidad necesaria y biológica que le da vida al pensamiento, y que se encuentra en la poesía, en cierto modo, oculta; en cierto modo, también, sugerida y explícita por su misma necesidad. Si contemplamos una ciudad asentada en un lago, no será justo deducir que carece de cimientos porque se ocultan bajo el agua. Hay que poner vigilancia en el ojo, porque la vista engaña. Los balconajes y las torres que vemos, están probando la existencia de la cimentación de la ciudad.

Con la mirada puesta en las torres, procedamos nosotros ahora a descubrir el pensamiento del autor. Nos describe y adentra en su Infierno. El infierno, desde un punto de vista teológico, consiste en el castigo; desde un punto de vista estrictamente humano, en el sufrimiento. Ambas interpretaciones son necesariamente complementarias. El sufrimiento de este infierno machadiano se encuentra puesto al día y es puramente mental y psicológico. Nos recuerda—con muy cercano parentesco—aquellos versos de Rubén:

> *pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo*
> *ni mayor pesadumbre que la vida consciente* (51).

Es necesario, para sufrir, tener conciencia de ello. Pero, además, no hay tormento mayor ni más radicalmente humano que la conciencia. Por antonomasia, el tormento mayor es el infierno. Y por ello, en su viaje de ultratumba, necesita e inventa Machado un interlocutor que le sirva de espejo, es

(51) Rubén Darío: *Obras Completas*, Editorial Aguilar, pág. 603.

decir, de sufrimiento, de conciencia. Donde hay dolor, hay dos. Así, pues, el infierno consiste, primariamente, en un diálogo. Pero un diálogo infinito y sin finalidad, que mantenemos con nuestra conciencia, que mantenemos con nosotros tal y como fuimos verdaderamente, sin que ya pueda este diálogo convertirse en acción renovadora o perfeccionadora de nuestro ser; un diálogo en el cual convivimos y rememoramos, de manera continua y estéril, nuestra vida amorosa, pero volviéndola a vivir desde detrás del desengaño, volviéndola *a sufrir y no a sentir*, volviéndola a llorar, tras de su muerte. Piensa el poeta—y piensa bien—que de la misma materia de la alegría deberá ser nuestro dolor más hondo y perdurable. Esta materia es el amor. Y en su virtud, el infierno que nos describe, el infierno poético y vitalista—quiero decir concebido a imagen y semejanza de la vida del hombre—, añade al sufrimiento de que ya en él sólo seamos conciencia pura, el dolorido sentir, aún más humano, de que nuestra conciencia esté tejida solamente de la materia del amor, mas de un amor siempre recién nacido para vivir su propia muerte. Con ello, al puro sufrimiento se une el sentido necesario de expiación y castigo. Es, desde luego, bello, triste y mortal el pensamiento de don Antonio sobre este punto. Nace el amor para morir. De una manera u otra, inexorablemente, *amor siempre se hiela.* No es su naturaleza humana, sino celeste. No pudo realizarse terrenalmente y de manera plena, sino en el paraíso. En su contacto con la vida ordinaria, con la vida del hombre, padece muerte repetida. Vuelve siempre a nacer, para volverse a helar, falto de abrigo y asistencia. Y por ello no hay castigo tamaño, no hay expiación más justa, que el de hacernos vivir a cada uno la misma vida amorosa que nosotros hicimos vivir a los demás. Así, los no elegidos por el amor tendremos continuamente ante los ojos la conciencia irrevocable de nuestras faltas. Esta conciencia retrospectiva, inexorable y justa es el infierno, donde resucitaremos nuestra vida amorosa, pero no tal como nosotros la sentimos un día, sino tal como nosotros la hemos hecho sentir,

Dejad toda esperanza. Aquí la vida no es acción, sino conciencia pura. Conciencia reflejada en un diálogo infinito—noria seca—que sólo eleva el agua del sufrimiento y la expiación. Y así, una vez y otra vez, circularmente, de calleja en calleja; una vez y otra vez, durante toda la eternidad, renovaremos nuestro amor, pero viviéndolo desde todas las muertes que nosotros le dimos. Y sufrirá cada cual según sus obras. Y con nuestras propias acciones seremos castigados. Nada más desolado que esta visión. No se puede concebir sufrimiento mayor que el de volver a vivir nuestra vida amorosa, sin actividad, sin ilusión, sin libertad, sin distinción y sin descanso. Sin activismo, porque la vida de ultratumba ya no tendrá más realidad vital que la de ser conciencia; sin ilusión, porque la volveremos a vivir con ardentía y sin finalidad, como una llama que nos quema, pero no nos calienta; sin libertad, porque no la podremos rechazar, ni aceptar, ni perfeccionar, pues no estará enraizada en nuestra voluntad y no la viviremos desde ella; sin distinción, porque al faltarnos, volveremos a vivir todos nuestros amores particulares, desde el amor total, sin que podamos separarles y dar a cada cuál lo que fué suyo, y «bailará el limonero — con la encinilla negra» en una danza total en que se fundan lo que fué puro con lo impuro, el amor al poder y el amor del hogar con el amor de Dios; y finalmente, sin descanso, sin intermisión, para ver reflejarse nuestro ardor, nuestra fuerza de anhelo vital—¡ ay, *la sed machadiana!*—en el martirio de nieve de un espejo, durante toda la eternidad.

* * *

Nuestras primeras palabras destacaron, entre las cualidades que dan más emoción y atractivo al poema, su carácter confesional. Toda confesión última y general, para ser válida, necesita sustentarse sobre dos planos: el del sentido de una vida y el de su anécdota vital. Los hechos no pueden ser juzgados sin atender su sentido rector. Estos dos elementos—anécdota y sentido—que totalizan la confesión, forman

como una línea fronteriza dentro del poema y le separan en dos vertientes. En la primera—que comprende hasta el comienzo del viaje a ultratumba—nos confiesa el poeta, por medio de alusiones y aun de alucinaciones que sirven para velar la desnudez, su experiencia teórica vital y su sentido de la vida. En la segunda—que comprende la descripción del infierno—se nos confiesa el hilo argumental de su vida amorosa. Así ambas partes quedan ensambladas con perfecta armonía: la primera nos comunica el sentido; la segunda, el contenido confesional. Hemos llegado a ella. Y advertimos que la sinceridad de esta confesión no tiene traba alguna y es, con todo rigor, impresionante. Ningún respeto o convención humana la limita. La voz poética adquiere ahora un temblor esencial, un temblor de palabra desnuda ante la muerte, de palabra que se desnuda de todo con la muerte. Nos habla, en cierto modo, como detrás de ella. La desnudez siempre es moral. Y su valor de purificación y de catarsis nos ha sido descrito en diferentes ocasiones por el poeta. «Siempre he creído, decía Mairena a sus alumnos, que la confesión de nuestros pecados y, lo que es más difícil, de nuestros errores, la confidencia que, en cierto modo, nos humilla ante nuestro prójimo (sacerdote, médico, maestro, amigo, público, etc.) formará siempre parte de una técnica psicológica para el lavado de nuestro mundo interior y para el descubrimiento de los mejores paisajes de nuestro espíritu. *Item mas*, el hombre se hace tanto más fuerte, tanto más se ennudece y tonifica, cuanto más es capaz de esgrimir el látigo contra sí mismo» (52). Al adentrarnos, pues, en esta parte, comenzamos a pisar en terreno sensible. Quizás no existe en nuestra lírica ningún otro poema de más humilde y trágica desnudez. Andemos con cuidado: aún puede dar sangre la herida, aún podemos nosotros renovar, inadvertidamente, su dolor.

Antes que nada, creemos conveniente determinar hasta qué punto, en su descripción del infierno, Machado nos va a

(52) Revista *Hora de España*, Valencia, núm. 20, pág. 8.

hacer convivir su vida toda, desde su nacimiento a su vejez. Ya sus primeros versos

Palacios de mármol, jardín con cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas:
vueltas y revueltas,
eses y más eses (53)

nos llevan inmediatamente a recordar su infancia sevillana: el palacio y los jardines donde nació, los árboles dorados, las callecitas que son para nuestros cuerpos lo mismo que un dedal, y con ellas, y viniendo de la mano también, las canciones y añoranzas de su primer amor: su amor primaveral. Sí: «tejidos sois de primavera, amantes». Sabidas son la persistencia y la fijeza conceptual de los símbolos machadianos. Aun las palabras más gastadas del lenguaje poético, tienen en él un simbolismo fijo, al mismo tiempo conceptual y emocional, que las revirginiza. La sencillez y claridad de su expresión poética encubren uno de los sistemas más hondos y trabados del pensamiento español, contemporáneo (53 bis). Lo complicado y

(53) Volvemos a indicar la persistencia de sus símbolos, y la de aquellas notas ambientales de que se sirve Machado para *temporalizar* su verso, situándole siempre dentro de un cuadro, tiempo y lugar determinados, no sólo reales, sino también vividos. Este jardín con cipreses y limoneros es uno de estos cuadros, y tiene en su poesía aparición constante, significando siempre el enlace con la niñez.

Gloria de los huertos, árbol limonero,
que enciendes los frutos de pálido oro
y alumbras del negro cipresal austero
las quietas plegarias seguidas en coro.

(«O. C.», pág. 69.)

o más claramente aún:

Mi corazón latía
atónito y disperso
¡el limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris...
el agua en tus cabellos!

(53 bis) Esta profundidad con la que debe ser interpretada su poesía nos fué indicada, no sin cierta ironía, por el autor. «En un largo capítulo de un libro «De lo uno a lo otro», dedicado al amor, desarrolla Abel Martín el contenido de este soneto. No hemos de seguirle en el camino de una pura especulación, que le lleva al fondo de su propia metafísica, allí donde pretende demostrar que es precisamente

lo profundo se contradicen entre sí: la transparencia de las aguas, en cambio, nos adentra en su profundidad. Igual ocurre a las palabras. La primavera es uno de estos simbolismos conceptuales. Significa o sugiere a la *materia* ya iluminada por el amor, es decir, a *la materia viva.* Por ello su reiterada aparición en los poemas machadianos anuncia siempre un cambio, una transformación en la realidad que se nos describe o un paso en la actitud del alma hacia una posición más abierta y vivificadora. Esta milagrería primaveral, se refiere unas veces a la naturaleza o circunstancia que nos rodea:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas...
Me apartaré. No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene—su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta—,
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla (54).

Otras veces a la pura intimidad cordial:

«*mi corazón espera,*
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera» (54 bis).

Los nombres de las calles—desde la del Recuerdo hasta la del Olvido—indican un simbolismo claro y popular. Todas aluden a su vida, de manera teórica. Algunas de ellas deben tener además una vinculación concreta. Insiste el poeta en con afirmar su valor rememorativo al advertirnos que ya en otra ocasión pasó por ellas. Y así, de calle en calle, de recuerdo en olvido, llega a la plazoleta del desengaño. Llega por vez primera y, sin embargo, como él nos dice: *llega otra vez...* Adjetiva esta plaza gravemente: la llama Plazoleta del Desengaño Mayor. El desengaño en nuestra vida no es esta-

el amor la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la substancia única. Sigámosle, por ahora, en sus rimas, tan sencillas en apariencia, y tan claras que, según nos confiesa el propio Martín, hasta las señoras de su tiempo creían comprenderlas mejor que él mismo las comprendía. Sigámosle también en las notas que acompañan a sus rimas eróticas.» (*O. C.*, 341). Y aun hoy día, seguimos conociendo filósofos, críticos y poetas con la misma mentalidad de estas señoras...

(54) *Obras Completas*, pág. 22.

(54 bis) *Obras Completas*, pág. ...

ción de tránsito. A causa de ello, las plazas, en este itinerario lírico, son estaciones de parada. Interrumpen el callejeo. Ciegan la fuente de la vida. Y esta plaza tiene importancia, va a tener importancia. Quiere el poeta que lo advirtamos. Quiere que la miremos con espacio y detenidamente. Para en ella.

Simboliza el gran amor, el puro amor de don Antonio. La Plazoleta del Desengaño Mayor bien ha podido llevar, *bien pudiera aún llevar* (55) un nombre propio: el de Leonor Izquierdo, el nombre de mujer que el poeta no tuvo tiempo de vivir y que ha logrado inmortalizar. ¿Recordáis?: «la noche se puso íntima—como una pequeña plaza» (56). ¿No advertisteis, paseando al acaso de calleja en calleja, el desgarrón de intimidad que se produce en nosotros al llegar a una plaza? Así, callejeando, en el hondón de una plaza con lágrimas, asomada a un balcón y con las manos florecidas, debió de conocerla. Ha descrito este encuentro en unos versos indelebles.

---

(55) Sería una bella iniciativa municipal.
(56) Federico García Lorca: *Romancero Gitano.*

La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama tiene una flor.
Ha pasado un caballero,
—¡quién sabe por qué pasó!—
y se ha llevado la plaza,
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor (57).

Ahora también, tras de su muerte, vuelve a evocarla en la ventana; vuelve a evocarla en una plaza y a dialogar con ella. En ninguna de sus evocaciones de Leonor alcanzó su palabra un grado tal de intimidad alucinada, de soledad que se distiende hasta cegar la fuente de la vida, de herido calofrío.

No alcanzo hasta el mirador.
—Háblale.
—¿Si tú quisieras...
—Más alto.
—... darme esa flor?
—
¿No me respondes, bien mío?
Nada, nada.
Cuajadita con el frío
se quedó en la madrugada (58).

Apenas pueden comentarse estas palabras: son sólo un resplandor. No significan nada; viven, viven de una manera íntegra y natural, igual que vive una mujer, igual que vive un pájaro. Están veladas, ciegas de ternura, lo mismo que se borra la expresión de los ojos al amar. Los puntos suspensivos, el ritmo febril y entrecortado, la suspensión de la frase coloquial «si tú quisieras...» adelgazan la expresión hasta desvanecerla casi y desmayarla. El canto se ha convertido en rezo. El amante no puede comprender la muerte de la amada. En tanto la contempla o la recuerda, aún busca la mirada de sus ojos vacíos, de los ojos estáticos que miran y no miran a través

(57) *Obras Completas*, pág. 552.
(58) Versos 157 al 159.

de la muerte. No lo puede aceptar, ni comprender. No se resigna a ello. ¿No es acaso la vida un milagro del amor? ¿No es la poesía y la vida del poeta una creencia en el milagro? Pues entonces, quizás pueda bastar para resucitarla, con poner el oído sobre su pecho, como auscultándola, como infundiéndole su sangre, y ordenarle que viva y que respire..., ordenarle que viva...

* * *

Mas el milagro no se cumple. Pero no importa. ¡Oh, claro, claro, claro! : qué nos puede importar, en fin de cuentas, que el amor se nos muera de una manera u otra. Nació para morir. Frente a su propia muerte, tiene cualquier amor el mismo grado de inocencia. Amor se hiela y nada más. Y luego vuelve a renacer, ¡ya lo sabéis! Amor es calle larga, calle que sólo acaba con la vida, calle entera con casas en una acera y otra, y rejas, rejas, rejas. El tránsito desde el amor a los amores, o si se quiere, desde el amor espiritual al natural, está descrito con una propiedad y una dureza de tono difícilmente superables. No hace el poeta ninguna concesión sentimental. La brusquedad con que pasa desde un clima espiritual al clima opuesto, es verdaderamente inconcebible. *Quiere doler.* Se le advierte en la voz una cierta premura de suicidio, se le nota que quiere acabar de una vez. Quizás no tiene la literatura moderna página alguna en donde la tensión de la angustia sea tan alta, donde la hombría, la facultad de apoderarse de sí mismo, tenga expresión tan neta y dolorosa.

El primer paso en el proceso que bien pudiéramos llamar de *naturalización del amor*, es el mismo que fué cantado en verso manriqueño

parto yo, triste amador,
de amores desamparado,
de amores, que no de amor (59)

(59) Jorge Manrique: *Canciones.* Col. «Clásicos castellanos». Espasa-Calpe, Madrid.

y fué descrito por Machado en un bellísimo poema «Los ojos», donde se enlazan, como dos temas en una melodía, el paso desde el amor personal al amor genérico y el tema de la temporalización del amor, es decir, la acción al mismo tiempo consuntiva y vivificante del olvido.

1

Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y el espejo,
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.

2

Mas pasado el primer aniversario,
¿cómo eran—preguntó—, pardos o negros,
sus ojos? ¿Glaucos?... ¿Grises?
¿Cómo eran, ¡santo Dios!, que no recuerdo?...

3

Salió a la calle un día
de primavera, y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vió unos ojos brillar. Bajó los suyos,
y siguió su camino... ¡Como esos! (60).

Todo se gasta. Con el paso del tiempo se ha diluído en la memoria el color de unos ojos. Nada más. El amante no puede

(60) *Obras Completas*, pág. 302. Obsérvese el valor que tiene la palabra primavera. Como dijimos anteriormente, anuncia y determina la modificación que va a operarse en el estado de ánimo del poeta que ya no lleva, aunque lo dice así: «el corazón cerrado», sino abierto para el advenimiento del amor, por la venida de la primavera. Y, todo hay que decirlo, mal que nos pese, añadiremos que esta composición y algunas otras de Don Antonio, tienen un inequívoco acento campoamoriano. Recuérdese:

Mas pasado el primer aniversario
¿cómo eran, preguntó, pardos o negros
sus ojos?...

recordarlos con precisión. ¿Cómo eran, ¡Dios mío!, cómo eran? (61). ¿Blancos?... ¿Grises?... Es inútil. No puede recordar aquel color que se le va callando en la memoria, aquellos ojos que se le van muriendo poco a poco. El tiempo no nos devuelve nada. Y, sin embargo, nada hay tampoco en nuestra vida que acabe de morir. Y los ojos antiguos, tal vez se nos comiencen a decir, con distinta palabra, en la mirada de otros ojos. No hay huella alguna que no pueda volver a ser pisada. Y entonces, al pisarla de nuevo inadvertidamente, la sentimos, que surje y se levanta de la tierra, igual que un árbol. Todo se gasta. Todo persiste. Todo cambia. La vida impone sus derechos. La soledad, que era ceguera, se le convierte al amante, con el paso del tiempo, en esperanza que es visión. La huella se hace árbol. Nuestra fidelidad al recuerdo se convierte en fidelidad a la emoción vital que hizo posible aquel recuerdo. Seguimos siendo fieles dentro del cambio, pues si la imagen contemplada es distinta, la emoción es la misma de entonces. La emoción que ella nos despertara, y es la que siempre vuelve a renacer.

Amor es calle larga, con muchas casas, innumerables casas, donde encontrar descanso. Mas el amor siempre es el mismo. Fijémonos en la función que tiene la palabra primavera en los versos citados. No es una mera nota descriptiva. Su simbolismo indica, como dijimos anteriormente (62), que algo nuestro interior va transformándose, que el corazón se encuentra *abierto*, nuevamente, a la esperanza de la vida. No tiene el amante conciencia clara de ello. Pasea por la calleja su doble luto y cree que aún lleva el corazón cerrado. Esta doble expresión, subraya la situación consciente y voluntaria que atraviesa el amante, pero no nos indica su verdadero estado emocional, que ya fué insinuado en el ánimo del lector por el ambiente primaveral. Dentro del simbolismo machadiano, la primavera expre-

(61) También es necesario subrayar la coincidencia con Juan Ramón Jiménez, en «Cómo era, Dios mío, cómo era», perteneciente a los Sonetos Espirituales, publicados en 1917. El poema, sin embargo, es uno de los más hondos y personales del autor.

(62) Pág. 446.

sa aquel instante en que la fecundación amorosa o espiritual empieza a efectuarse y aún no ha llegado a ser patente. Así, pues, en la tristeza de este luto, presentimos como el latir de un brote nuevo. Va a acontecer la primavera. Cierto: nadie la ve o la espera todavía. Mas se encuentra surgente en la tristeza del poeta. Está escribiéndose en sus ojos. Y su aparición, mínima y súbita, es igual que un milagro que intensifica y va a hacer florecer las palabras finales del poema: ¡Como esos...! Y aquellos ojos ¿eran así en verdad? No debían serlo. No sería igual su color. No sería igual su mirada. El parecido se encuentra adscrito solamente a la emoción vital con que ambos fueron vistos. Y había de ser así, puesto que el corazón cumple también su ciclo natural, y con la llegada de la primavera, en la mirada del amante la visión sustituye al recuerdo, Hay que vivir, para ver. Si el recuerdo nos ciega y nos aisla dentro de nosotros, la esperanza entreabre siempre nuestra mirada para el amor del mundo. Sí..., eran lo mismo que esos. Es el mismo sentido de aquel maravilloso apunte lírico: «La primavera ha venido. Nadie sabe cómo ha sido.»

Y llegados a este punto no sabemos qué hacer. Comprendemos que toda delicadeza es poca cuando se pisa terreno sensible. Velar la desnudez, es caridad. No hay nada tan extraño, tan radicalmente incomprensible para todos como la vida amorosa de alguien. Nada hay, también, tan desvalido. Y si los datos que poseemos nos fueron dichos en confesión, siquiera sea poética, aún debe constreñirse más nuestra prudencia. En la poesía se implica siempre, de una manera u otra, la vida de su autor. Esta verdad, que rige como tal en cualquier caso, se patentiza, aún más, en el de Don Antonio. La suya es siempre palabra viva, desplacentada de la vida, reciénnaciendo y con dolor a todas horas. No pierde nunca su calor de experiencia concreta. Por ello es fácil, ¡ay, peligrosamente fácil!, rastrear y descubrir su intimidad y aun el dato concreto en que descansa. Velar la desnudez, es caridad. Procuremos nosotros no desvelarla demasiado.

Hablábamos acerca del proceso de *naturalización del amor*,

en el recuerdo y en el infierno del poeta, y describíamos el primer paso de este proceso, es decir, el que va desde el *amor puro,* de naturaleza espiritual y elección máximamente diferenciada, hasta el amor genérico, de naturaleza genésica y elección mínimamente diferenciada (63).

¿Cuál de las tres? Son una
Lucía, Inés, Carmela,
y el limonero baila
con la encinilla negra (64).

Mas dentro de este tránsito juzgamos importante detenernos un poco para determinar en qué medida permanece o se borra la imagen de Leonor en la memoria y la vida del poeta. Para ello recordaremos que Machado tiende siempre a unificar su vida entera, desde cualquier instancia o punto del vivir. Como el río, que en cualquier parte de su curso aun conserva el sabor de su fuente, así también toda renovación sentimental consiste para él en la esperanza del recuerdo. Esta manera de entender el vivir, no como proyección hacia el futuro, sino más bien como despligue del pasado—hoy es siempre todavía—es una de las muchas reminiscencias unamunescas de nuestro autor. Así entendida, la vida es ante todo continuidad y sucesión. Como en la historia, nada acontece: todo sucede y *se sucede* en ella. Y esta continuidad es la que nos permite vivir una auténtica vida personal, proyectando sobre todos y cada uno de nuestros actos la sucesión de nuestra vida entera. Pues nadie puede vivir auténticamente si no es viviendo cada instante desde aquella unidad que totaliza su vivir. Esta totalidad es el despliegue de la esperanza del recuerdo. Gracias a ella, contemplando un paisaje, diciendo una oración, besando un labio de mujer, puede vivirse nuestra vida con igual integridad y plenitud que en el momento mismo de la muerte. Así, pues, ¿cómo no ha de cumplirse esta ley: la integridad vital y temporal del «todavía» ma-

(63) Véase Gregorio Marañón: *Amor, Conveniencia y Eugenesia.* Espasa Calpe, Madrid, 193.
(64) Versos 19-20-21-22.

chadiano (palabra que, dicho sea de paso, es el eje sobre el cual gira toda su filosofía) en la vida amorosa del poeta? En efecto, se cumple. No importará que empañe su memoria, cuando persista en ella. Oigámoslo, ahora, de su voz:

¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
va con cieno verdoso y turbias heces.

Y más si hubo tormenta en sus orillas
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.

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 (65).

No cabe confesión más clara sobre la persistencia y la continuidad de su amor a Leonor. El soneto fué escrito hacia el año dieciocho. Su primera versión tiene un final bellísimo y romántico, en el cual aún se destaca con mayor evidencia esta unificación y cristalización de todos sus distintos amores en el recuerdo del amor esencial, que sigue siendo el «todavía» donde se enlazan y unifican.

cae el agua en la pila de la fuente
al rebosar la taza gota a gota,

y el cielo azul y el agua transparente
son cielo y agua en una sola nota
que repite tu nombre eternamente (66).

Y ahora entrevemos el final de nuestro largo recorrido.

(65) *Obras Completas*, 329.
(66) *Los Complementarios*, folio 170. La primera versión de este soneto, que es solo un borrador, se encuentra tachada, y más tarde y con distinta tinta, emborronada totalmente. Para citar en el texto de nuestro trabajo su bellísimo terceto final, sin que perdiera sentido, nos hemos permitido cambiar la posición de

El poeta ha llegado también a la estación final de su viaje en el infierno. Esta estación es el paso segundo en el proceso que hemos llamado de *naturalización del amor.* Representa el amor carnal, indiferenciado y transeúnte del que es preciso arrepentirse (67) o, dicho en corto y por derecho, el mal amor. Las expresiones machadianas «amor es calle larga» y «amor es calle entera» significan, respectivamente, el primer paso y el segundo de este proceso. La primera sugiere una *extensión del amor* sucesiva en el espacio y en el tiempo. La segunda, una extensión conceptual. La primera, se refiere al sujeto; la segunda, al sentido mismo del amor; es decir, que en la primera los que cambian son las amadas, y en la segunda, los amores; las diversas maneras del amor.

Todo es un mismo cambio. Ya dijimos también que en este callejeo por el infierno, las plazas son como estaciones de parada. En ellas se interrumpe la *línea narrativa* del poema y se convierte y demora en *línea descriptiva.* Hemos llegado a la plaza final. Se llama «Plaza donde hila la vieja». La hiladora es la muerte, la hermanita menor de nuestra carne.

---

los versos 10 y 11. Por ello y por el interés de las variantes, reproducimos esta versión íntegramente.

¿Que te manchó mi amor? ¡Oh cuántas veces!
Es claro el manantial, no el ancho río,
cuando lleva a la mar, con turbias heces
y ciénago verdoso, alto navío;
y más, si hubo tormenta en sus orillas
y en su cielo la nube cenicienta
se alumbró de centellas amarillas
y él arrastra el botín de la tormenta.
Mas en el hondo claustro donde brota,
al rebosar la taza gota a gota
cae el agua en la pila de la fuente
[*y*] *el cielo azul y el agua transparente*
son cielo y agua en una sola nota
que repite tu nombre eternamente.

Es indudable el acierto de los retoques machadianos, pero no en este caso. El soneto publicado se empequeñece un poco en los tercetos y pierde buena parte de su emoción e intensidad final. En cambio se unifica conceptualmente desarrollando el símbolo del río y suprimiendo el de la fuente. Una y otra versión tienen ventajas indudables. Pero en la irreparable se sacrifica la emoción a la unidad constructiva y conceptual. Los versos 12 y 13 son mediocres y dilusivos y, ¡ay!, aquellos otros... aquellos otros...

(67) Es la misma expresión que utiliza Machado.

«*y aquí pena arrepentido.*» Verso 191.

Lo que se encuentra hilando es nuestra vida. Con su sola mención queda aludido que la acción de los versos finales transcurre en la vejez. Nos lo advierte el poeta. Entre los árboles y la plaza hay un cierto relente; entre los huesos y la carne, hay frío. Un cierto frío como de casa deshabitada, de casa que ha ido cambiando y creciendo y muriendo, como nosotros y con nosotros. Un cierto frío que quizá fué mujer, y que ahora empuja quieto..., más quieto aún, como un vacío, dentro de nuestra sangre.

¡Alto! «Pretil del valiente».
—Pregunta en el tres.
—¿Manola?
—Aquí. Pero duerme sola.
Está de cuerpo presente.

¿Y quién sería Manola?
Tal vez, tan sólo, un cierto frío ..

Luis Rosales.
Altamirano, 34.
MADRID (España).