

EL IMPRESIONISMO EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

Pablo Carrascosa Miguel
Universidad de Valladolid

Nunca como en los movimientos estéticos comúnmente denominados posrománticos¹ se buscó la superación de las fronteras entre las distintas modalidades artísticas. Desde antiguo unos modos de hacer se inspiraron en técnicas, motivos o temas que tenían su origen en otros, pero hasta la segunda mitad del XIX no se puede vislumbrar el acceso a un concepto estético más amplio, moderno y complejo. Dentro de la propia literatura, los poetas se acercan a la prosa y los prosistas a la poesía, en aras de una musicalidad cierta, pero no meramente física. Dos de los ejemplos más claros de la entrada de lo extraliterario en las poéticas de esta etapa son el parnasianismo, con su constante referente escultórico, y el simbolismo, con “la musique” como continua preocupación. Al tiempo, el proceso inverso no deja de producirse; Wagner persigue una unidad íntima e indisoluble entre la música y la palabra, sin desdeñar lo visual, en su búsqueda del espectáculo total².

Como punto de partida podemos recordar unas interesantes palabras de Octavio Paz que sirven a la perfección para caracterizar los múltiples factores que deben tenerse en cuenta y la cautela con que debe actuarse al emprender un trabajo de estas características: “Las diferencias entre palabras, sonido y color han hecho dudar de la unidad esencial de las artes. El poema está hecho de palabras, seres equívocos que si son color y sonido son también significado; el cuadro y la sonata están compuestos de elementos más simples: formas, notas y colores que nada significan en sí. Las artes plásticas y sonoras parten de la no-significación; el poema, organismo anfíbio, de la palabra, ser significante. Colores y sonos también poseen sentido. No por azar los críticos hablan de lenguajes plásticos y musicales.”³

Lessing advirtió, en el “Prefacio” a su *Laoconte* el peligro que deriva de llevar a sus extremos últimas afirmaciones que, teniendo buena parte de verdad, resultarían engañosas más allá de ciertos límites. Una de estas verdades sostiene que la poesía semeja una pintura que habla, y la pintura una poesía muda⁴.

Aclaremos que es distinto el movimiento estético impresionista de la técnica que lo caracteriza. El primero fue, como se sabe, eminentemente pictórico desde su propio origen⁵; mientras que la segunda suele describirse a partir de las características coincidentes con el movimiento homónimo, si bien puede aparecer en otros momentos históricos y en toda creación, pese a los argumentos que para

lo literario esgrimió Amado Alonso⁶. La poesía ofrece en múltiples ocasiones elementos relacionados con el estilo pictórico y artístico impresionista⁷: en estas páginas nos acercaremos a la poesía de Machado en busca de algunos de estos rasgos⁸.

Normalmente se califica de impresionista en literatura aquello que resulta sugerente por no tener un “acabado” perfecto⁹. Este es sólo uno de los recursos de la técnica impresionista, que en su traslado a la literatura se sirve de elementos paralelos a los pictóricos. Algunos de estos elementos habían aparecido antes sólo de modo esporádico; otros estaban ya presentes, con reconocida relevancia, en distintos momentos. Carlos Bousoño ha descrito, con su habitual sagacidad crítica, la cosmovisión impresionista, desde el punto de vista de la realidad: “Si para los impresionistas la verdadera realidad de las cosas consiste en la impresión que nos producen y ésta es esencialmente cambiante, cambiantes esencialmente serán todos los objetos *en cuanto a lo que importa de ellos.*”¹⁰ (El subrayado no es nuestro).

El mismo Bousoño, aunque sin explorar este aspecto en profundidad, ha notado que los sentidos a que apelan las diversas artes y los materiales utilizados por éstas son distintos, por lo que sensaciones análogas se expresarán de modo diverso en las artes diversas¹¹. Este es uno de los fundamentos para llegar a una teoría del efecto estético que legitime para la literatura el uso del término “impresionismo”. Comenta Estela Ocampo que: “En todas las épocas de la historia del arte ha existido una cierta solidaridad, un espíritu común en las distintas manifestaciones artísticas. Con procedimientos diferentes —los propios de cada una de las artes—, los artistas expresan ideas similares y buscan métodos esencialmente emparentados. No quiere decir esto que existan recetas aplicadas por doquier, relaciones inmediatas, sinónimos: los caminos que conducen a los significados presentan rodeos, aspectos no homologables, versiones personales.”¹²

El fin de siglo está dominado en buena parte por los referentes pictóricos y musicales. En literatura se lleva a cabo un intento de conseguir, con los medios expresivos que cada artista tiene a su alcance, logros análogos a los que la pintura y la música habían conseguido con los suyos, teniendo además presente que los artistas del período impresionista-simbolista creían en las correspondencias de las artes¹³.

Estamos totalmente de acuerdo con Mario Praz en que el tiempo en que la obra de arte nace determina en ella ciertas peculiaridades¹⁴. La obra de arte, en fin, es histórica, no puede comprenderse sin este punto de partida, y, dado que su creador también es un hombre con una existencia histórica, los factores que están presentes en la configuración de una etapa lo están también en la de un producto estético, sea del tipo que fuere.

En el caso de Machado, es evidente que su intención no es pictórica, sino poética, aunque en algún momento con su poesía parezca acercarse a la pintura. En el fondo, su formación le lleva a aproximarse a ciertos recursos del propio lenguaje que aproximan el efecto de su obra al pictórico y, en concreto, al de la pintura impresionista. Todo ello se debe a los factores antes apuntados, que motivan intenciones concretas por parte de los autores para los efectos concretos. Razón tiene Étienne Souriau al asegurar que “fueren cuales fueren las analogías que podamos hallar [...] ni el músico, ni el dibujante o el pintor, las han deseado expresamente, ni tampoco buscado...”¹⁵.

Dado que el estudio del pictoricismo e impresionismo de *Campos de Castilla* ha recibido ya algunas interesantes aproximaciones¹⁶, vamos a centrarnos en el de *Soledades, galerías y otros poemas*¹⁷, sin olvidar la ayuda que proporcionan las obras en prosa para completar el enfoque. Sobrepasando la propia “pintura de paisaje”, hay, en esta obra en concreto, ciertos recursos con los que, a nuestro juicio, el poeta intenta producir un efecto¹⁸ análogo al de los cuadros impresionistas.

Estamos de acuerdo con Hauser en que el “impresionismo como estilo literario es un fenómeno en lo intrínseco no muy agudamente perfilado”¹⁹. La no coincidencia cronológica y las diferencias de los recursos empleados no sirven, sin embargo, para argüir en contra del estudio del impresionismo literario. Muchos de los rasgos de la literatura a que nos podemos referir empleando el “rótulo” «impresionista» se asemejan más al llamado “post-impresionismo” que al movimiento pleno. En ese caso, se daría la coincidencia cronológica. De todos modos, creemos posible poner de manifiesto que muchos de los recursos literarios de que se sirve Machado tienen como objeto conseguir efectos análogos a otros tantos “equifuncionales” estilísticamente dentro del lenguaje pictórico impresionista. Consideramos que no existe una escuela literaria propiamente impresionista, sino que en la poesía del período simbolista (en su sentido más amplio)²⁰ pueden encontrarse rasgos de tipo claramente impresionista.

En la pintura tradicional la perspectiva y el dibujo parecían modelar la realidad. El pintor impresionista prescinde casi totalmente de ambas, por considerarlas abstracciones falsas; establece nuevas relaciones, en general de tipo cromático, para configurar la realidad del lienzo. Jules Laforgue comenta que: “El impresionista es un pintor modernista que, dotado de una sensibilidad visual fuera de lo corriente [...] ha llegado a recuperar su retina natural, a ver con naturalidad y a pintar ingenuamente, tal como ve [...]. El impresionista ve y refleja la naturaleza tal como es, es decir, únicamente en vibraciones de colores. Ni dibujo, ni luz, ni modelado, ni perspectiva, ni claroscuro, que son clasificaciones infantiles; en realidad todo eso se resuelve en vibraciones coloreadas y sólo mediante ellas ha de obtenerse en el lienzo.”²¹

Machado intenta conseguir mediante el lenguaje los mismos objetivos, en parte, que los impresionistas con la renovación de sus técnicas y la eliminación de las abstracciones que la experiencia del artista había demostrado falsas. No es necesario recurrir a “El ojo que ves no es...” para encontrar la puesta en solfa de falsas causalidades y la búsqueda de una relación lingüística más real y dinámica, menos pretendidamente definitiva, entre procesos que guardan relación entre sí: por ejemplo, lo mustio no son las plantas que se deshojan, sino el parque en otoño; lo que clarea no es la luz, sino el retrato en que ésta se refleja; etc.

Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo.

.....
Serio retrato en la pared clarea...

(“El viajero”)

A veces el poeta, con ello, se refiere irónicamente a falsas autojustificaciones de quien se siente superior a los demás...

En todas partes he visto
caravanas de tristeza,
.....
y pedantones al paño
que miran, callan y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas.

(“He andado muchos caminos...”)

Mediante hipálages y recursos metonímicos fundamentalmente, el poeta nos hace descubrir nuevas facetas posibles de la realidad, nos acerca a una perspectiva diversa de descubrir las relaciones entre las cosas, y con ello, de interpretar el mundo. En el fondo, subyace un replanteamiento de la lógica del lenguaje, que todo poeta consciente, de un modo u otro, lleva a cabo, pero que en Machado supone, bien que sea con una naturalidad que lo hace casi imperceptible, el enriquecimiento de las posibilidades expresivas del lenguaje en diversos campos, como el sensorial, el temporal y el lógico. Algunas de las afirmaciones paradójicas de Mairena podrían traerse a colación para enriquecer esta subversión de la lógica común del lenguaje; por ejemplo, en lo temporal, su consideración del pasado... “Dos cosas importantes ha de saber el poeta: la primera, que el pasado no es sólo imperfecto, como ya se ha dicho, sino perfectible a voluntad; la segunda, que el olvido es una potencia activa, sin la cual no hay creación propiamente dicha, como se explica o pretende explicarse en metafísica mi maestro Abel Martín.”²²

Este replanteamiento de la lógica del lenguaje se lleva a cabo, en especial, a partir del propio sujeto, es decir, en relación al perspectivismo. En un poema Machado, casi buscando “el tiempo perdido”, recuerda un determinado aroma que se reduce como posibilidad lógica al de sus recuerdos...

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.

Así como la pintura impresionista prescinde del dibujo, pero es figurativa, Machado flexibiliza en aras de la naturalidad de la dicción el verso castellano, del que, como ha demostrado Tomás Navarro Tomás, supo sacar el máximo partido²³. En primer lugar, sin haber sido nunca un innovador revolucionario, fue capaz de ligar los metros más breves y usuales a otros amplios y no excesivamente cultivados en nuestra lengua. Junto a ello, el encabalgamiento, el braquístiquio y un mesurado hipébaton son las armas que utiliza el poeta para lograr sus fines, como podemos ver en este fragmento:

Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos

chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
(“Orillas del Duero”)

Paralelamente, y muchas veces indivisiblemente unida a este desdibujar los perfiles del verso (a Machado no le esclavizó nunca, como puede verse), aparece una fuerte tendencia, que se acentuará en *Campos de Castilla*, a atomizar oraciones, frases o términos, yuxtaponiéndolos asindéticamente, e incluso llegando a la supresión de las cópulas. El efecto que de ello se desprende está en íntima relación con algunas de las técnicas más habituales dentro del impresionismo, como es la pincelada suelta y el puntillismo. Théodore Duret ha comentado los móviles de algunas de estas técnicas, que son también, en buena parte, los de Machado: “Lo que deseaba reflejar [el pintor impresionista] era la impresión que realmente le producían las cosas en la retina, lo que quería expresar eran sensaciones de movimiento y de luz, y únicamente podía conseguirlo dejando a menudo sobre el lienzo líneas indefinidas y contornos flotantes.”²⁴

En el poema “Yo voy soñando caminos...” se observan a la perfección tanto el juego temporal y el poder difuminador del recuerdo, como la sensación de vaguedad de las relaciones que se pueden establecer entre las secuencias yuxtapuestas:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero...
—La tarde cayendo está—.
«En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón».

La sugerencia y el simbolismo no sólo emanan en la lírica de Machado de esta superposición de las distintas instancias temporales, ni del tono nostálgico indicado. No es necesario insistir en este aspecto, que sobradamente han analizado ya Aguirre y Bousoño²⁵. Sin embargo, conviene recordar que el empleo de determinados símbolos y el recurso a la sugerencia y a la comunicación indirecta permite al poeta transmitir sensaciones frente a las que el arte clásico se había demostrado incapaz e inadecuado, a menos que se echase mano a determinadas convenciones que, por lo mismo, no dejaban de resultar falsas. La pintura impresionista por ejemplo, renunció a la perspectiva que hasta la fecha había imperado en el arte occidental y llevó a cabo un arte de superficies, en el que tuvo mucho que ver una forma de representación que por aquel entonces empezaba a hacer su presentación en sociedad: la fotografía. Los pintores impresionistas no sólo notaron sus

superiores aptitudes para la representación de la realidad tal como se presenta, al margen de las técnicas que habían guiado a la poesía occidental encaminada a tal finalidad. Vieron, además, y fundamentalmente, que su aportación podría enriquecer su arte y hacerlo avanzar en busca de efectos hasta la fecha insospechados. Bernard Denvir y Jacques Lassaigue, entre otros, han señalado la importancia de la fotografía para la consolidación del movimiento (podríamos decir, de la propia “impresión”), y las relaciones de sus miembros con algunos fotógrafos²⁶. Denvir, además, apunta que: “Al enfoque conceptual basado en ideas sobre la naturaleza de lo que contemplamos [propio del Renacimiento], lo sustituyó con otro preceptivo basado en la propia experiencia visual. A una realidad supuestamente estable, la cambió por una transitoria. Al rechazar la idea de que existe un canon de expresión para indicar los modos, los sentimientos y la ubicación de los objetos, dio prioridad a la actitud subjetiva del artista, enfatizando la espontaneidad y la inmediatez de la visión y de la reacción...”²⁷.

Carlos Bousoño, que señala como característica fundamental del arte simbolista el impresionismo en cuanto a uso de la impresión como realidad verdadera²⁸, indica que: “El sistema “impresionista” lleva al interés por las sensaciones. Pero el músico no podrá expresar las sensaciones pictóricas como puede hacerlo el pintor o el poeta; y menos aún el físico. Y al revés, las sensaciones acústicas serán en cierto modo, imposibles para el pintor o para el escultor.”²⁹

Las sensaciones más buscadas en la pintura impresionista se refieren a lo temporal y al movimiento: ambas están muy presentes en la lírica de Antonio Machado, con características muy similares a las apuntadas en otro lugar por el mismo Bousoño: “Si para los impresionistas la verdadera realidad de las cosas consiste en la impresión que nos producen y ésta es esencialmente cambiante, cambiantes esencialmente serán todos los objetos *en cuanto a lo que importa de ellos*.”³⁰

A esta fugacidad de la impresión se refiere Machado con la imagen del “retablo”. Buen ejemplo de ello encontramos en “Sobre la tierra amarga...”:

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

 Figurillas que pasan y sonrían
 —juguetes melancólicos de viejo—;
 imágenes amigas,
 a la vuelta florida del sendero,
 y quimeras rosadas
 que hacen camino... lejos...

Quizá sea en parte este aspecto el que puede ayudarnos a deslindar, en la medida de lo posible, los límites que existen entre impresionismo y realismo³¹. Apunta Hauser que “el impresionismo constituye el punto culminante de la tendencia dinámica y la disolución completa de la imagen estática medieval del mundo”³². Dejando de lado ahora la conexión que existe entre los modos de vida sociales que asisten al nacimiento del impresionismo, así como el desarrollo de la foto-

grafía, debemos admitir que: “El dominio del momento sobre duración y existencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en el que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede llevarse el impresionismo. Todo el método impresionista con todos sus medios y conceptos artísticos quiere ante todo traer y acentuar este sentido heraclítico del mundo de que la realidad no es un ser, sino un volverse, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* [...]. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas, estables y firmemente trabadas en una metamorfosis y presta a la realidad el carácter de lo no terminado y lo imperfecto.”³³

A todo ello se orienta la técnica impresionista, sin caer en la fácil tendencia a “l’art pour l’art”. Mas bien se trata de un arte que sustenta una cosmovisión propia, aunque muy diferente de la clásica, y de ello se deriva que sus valores se aparten también de los clásicos. Paralelamente, las técnicas también han de responder a nuevas necesidades, por lo que evolucionan con objeto de ser aptas para la representación de “lo no terminado y lo imperfecto”, como apunta Hauser.

En *Juan de Mairena*, Machado denuncia con su fina ironía la tendencia del sujeto a “solidificar” su pensamiento, a categorizarlo como real e inmutable por el mero hecho de ser suyo. Para ello utiliza un interesante juego entre el pensamiento “apócrifo” y la imagen del río de Heráclito: “Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables, postulados de nuestra razón, que llaman principios de la lógica, los cuales, reducidos al principio de identidad que los resume y reasume a todos, constituyen un solo y magnífico supuesto: el que afirma que todas las cosas, por el mero hecho de ser pensadas, permanecen inmutables, ancladas, por decirlo así, en el río de Heráclito. Lo apócrifo de nuestro mundo se prueba por la existencia de la lógica, por la necesidad de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo, de forzarlo, en cierto modo, a que sólo vea lo *supuesto* o puesto por él, con exclusión de todo lo demás. Y el hecho —digámoslo de pasada— de que nuestro mundo esté todo él cimentado sobre un supuesto que pudiera ser falso, es algo terrible, o consolador. Según se mire. Pero de esto hablaremos otro día.”³⁴

En repetidas ocasiones Mairena se refiere a la poesía no sólo como “palabra en el tiempo”, sino como deseo de lograr la eternidad de lo que esa palabra nombra: “La poesía es [...] el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados.”³⁵

Podríamos volver a llamar la atención a este propósito sobre “Yo voy soñando caminos”, pero preferimos recordar “La tarde en sombra”, donde no sólo se recuerda la impresión fugaz, sino que se añaden importantes tintes de irrealidad:

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
¿No ves en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?

La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
 surge o se apaga como daguerrotipo viejo.
 Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
 se extinguen lentamente los ecos del ocaso.
 ¡Oh angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
 No puede ser... Camina... En el azul, la estrella.

Un caso concreto de lo anterior es la yuxtaposición de las distintas instancias temporales, de un modo que recuerda las famosas series de la pintura de Monet. Las referencias temporales que nos van situando en el fluir temporal a través de su progresión, mediante la plasmación de momentos sucesivos que se asocian sin unión nexual, tienen, una vez más, su expresión más acabada en “Yo voy soñando caminos”, donde se mide el tiempo mediante su incidencia lumínica en los distintos objetos: los primeros cuatro versos tienen tonalidades crepusculares³⁶, el final del poema nos presenta la noche. Los cambios cromáticos conllevan, como cabe esperar, cambios en el estado anímico del poeta. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en “Hástío”, “Fue una clara tarde”, etc. Las siguientes palabras de Fernando Ponce nos dan una idea clara del valor de este procedimiento dentro de la técnica general: “En su traducción literaria, la técnica impresionista está resuelta por medio de yuxtaposiciones, de anotaciones sucesivas. Si en pintura se operaba toque a toque de color, en literatura existe una progresión de sucesivas tonalidades y matices.”³⁷

Entre estas gradaciones temporales y cromáticas y la desrealización del mundo poético, su pintura difusa y múltiple, se establece una relación directa en que las yuxtaposiciones tienen bastante que ver. Pero la yuxtaposición no es, claro está, el único medio lingüístico de que se sirve Machado para alcanzar un efecto análogo al de la pintura impresionista, en cuanto a la visión que ésta ofrece de la realidad; observamos, además:

a) Uso de adverbios del tipo de ‘casi’, verbos cuyo significado se acerca al de ‘parecer’ y/o ‘recordar’, etc.

Era una tarde clara,
 casi de primavera...

(“El limonero lánguido suspende”)

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

(“Fue una clara tarde”)

b) Uniones sintácticas anómalas que establecen entre sí relaciones significativas vagas: transitivizaciones de verbos, personificaciones, imágenes de difícil interpretación en que se unen la traslación semántica y la búsqueda de expresividad mediante el extrañamiento, etc.

...La hiedra asomaba
 al muro del parque, negra y polvorienta...

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

”(“Fue una clara tarde”)

c) Empleo de diversos términos que ayudan al establecimiento de diversos juegos visuales, cromáticos y lumínicos: logra con ello ambientes neblinosos, difusos, cromatismos que se desprenden del objeto e impregnan el aire, cuadros sombríos pero en los que la luz nunca falta completamente —recordemos que el negro casi no aparece en la pintura simbolista—³⁸, etc.

Serio retrato en la pared clarea.
 (“El viajero”)

En el blanco sendero
los troncos de los árboles negrean.
 (“Es una forma juvenil”)

d) El sueño, el misterio, las galerías, las melancolías, el recuerdo, la ilusión, la nostalgia..., y otra serie de temas y tonos, generalmente de uso común en el romanticismo y el simbolismo, y que alcanzan valores personales en la lírica de Machado³⁹:

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
tórrido sueño en la hora de arrebol;
el río luminoso el aire surca;
esplende la montaña;
la tarde es polvo y sol.
 (“El sueño bajo el sol”)

e) Interrogaciones retóricas de tipo reflexivo, en torno al poeta o a un supuesto *alter ego*:

¿Lamentará la juventud perdida?

.....

¿La blanca juventud nunca vivida,
teme, que ha de cantar ante su puerta?
¿Sonríe al sol del oro...?
 (“El viajero”)

f) Uso de tiempos verbales que dan idea de duratividad: en especial, imperfectos de indicativo y subjuntivo:

La tarde caía
triste y polvorienta.
El agua cantaba
su copla plebeya
en los cangilones
de la noria lenta.

g) Juegos temporales en torno a las referencias verbales. Se unen a usos traslaticios de determinados términos, como “juventud”:

¡Yo alcanzaré mi juventud un día!
 (“Acaso...”)

h) Imágenes y cuadros estáticos, que connotan silencio y casi “recogimiento”. Al modo del *Angelus* de Millet.

Ocurre por ejemplo en “Ante el pálido lienzo de la tarde”, o “Tarde tranquila, casi...”

i) Adjetivación de tintes sombríos y pintura de paisajes en que el cromatismo se hace protagonista y mueve a que la sustantividad se presente borrosa. Volveremos a ello a propósito del paisajismo.

Machado busca en muchos de sus poemas un lenguaje visual, en el que prima lo adjetivo sobre lo sustantivo, la impresión sobre lo supuestamente real. A menudo, en *Juan de Mairena*, asistimos a una búsqueda de la verdad mediante la intuición —siguiendo a Kant—; las impresiones pictóricas son en realidad “intuiciones” sobre la realidad. Machado rechaza una realidad del “deber ser” y repudia la “solidificación” de los conceptos mentales, muchas veces inadecuados con respecto a la realidad tal como ésta aparece. La realidad no responde a las elucubraciones de nuestro pensamiento, sino que nuestro pensamiento debe formarse a partir de lo que la realidad nos reporta de sí misma, es decir, a partir de las impresiones que recibimos de ella. De este modo se supera el solipsismo, al tiempo que, en poesía, paralelamente a lo que los impresionistas hicieran en pintura, Machado busca la aprehensión de esas intuiciones, y, en especial, de la intuición temporal. Por todo ello se llega al rechazo del concepto barroco, unívoco e invariable, que ignora la intuición y sólo lleva a cabo la solidificación del concepto, y se valora el perspectivismo, la visión subjetiva de la realidad —la única, en el sentido que hemos expuesto, que verdaderamente responde a ella—. Sus comentarios acerca de Bécquer son bastante reveladores⁴⁰.

Quizá sea en *Los complementarios* donde Machado se acercó con más acierto a algunos de estos problemas: como la captación del movimiento, que la inteligencia es incapaz de pensar y sin embargo existe. De ahí su afición a la filosofía de Bergson, que Eugenio Frutos señala como segura sólo a partir de 1910⁴¹, pero cuyas coincidencias antes de esta fecha han llamado la atención de éste y otros estudiosos. Tal vez palabras del poeta del tipo “los poetas están todavía bergsonizando, mientras Bergson poetiza”⁴² sean una manifestación de su propia sorpresa.

A propósito del cromatismo y de las teorías de Chevreul, que de tanto predicamento gozaron entre los impresionistas, hay que notar en Machado diversos juegos cromáticos que ayudan a la pintura del paisaje a que asistimos en su obra, así

como un uso superabundante del color blanco y la selección de determinados detalles y motivos poéticos (la fuente, el sol, los caminos, la tarde, etc.) que puedan sintética y simbólicamente universalizar el paisaje y situarlo poéticamente en el tiempo. Orozco y Martín González⁴³ han apuntado que en *Campos de Castilla* hay verdaderos “cuadros”. El impresionismo y Machado comparten un mismo amor a la naturaleza, suficiente por sí misma para conformar un cuadro o un poema — luego nos referiremos a la eliminación de la anécdota.

El pasado en la poesía de Machado, y el recuerdo, acerca del cual ya hemos incluido algún comentario de Mairena, son fundamentales. La interpretación que da Machado, a partir del paisaje, y la reflexión a que éste le lleva, en general ligada a un profundo y complejo simbolismo, ha llevado a Sánchez Barbudo a sistematizar los poemas de Machado en que aparecen elementos de este tipo, según su grado de realidad, en “descripciones”, “impresiones” y “proyecciones”⁴⁴. El carácter simbólico de este paisaje, que, una vez más, aparece en “Yo voy soñando caminos”, está presente en los tres casos, y recibe un especial énfasis a partir de los mecanismos de condensación a que el poeta somete sus textos.

En estas recreaciones paisajísticas y en esta reinterpretación del propio pasado a la luz de un paisaje más o menos simbólico resulta fundamental la pintura de un ambiente desdibujado y desrealizado, pero actuante como motivo poético en el trasfondo de la composición. Los fenómenos atmosféricos (la lluvia de “Una tarde parda y fría”, por ejemplo, la calina sugerida en muchos otros, etc.), recuerdan lienzos impresionistas en que la inclusión de determinados efectos atmosféricos fue objetivo primordial. Monet, por ejemplo, a quien ha sido inevitable nombrar ya en otras ocasiones, vuelve a ser el paradigma de esta búsqueda pictórica —en Machado, lógicamente, lo fue poética. Es sorprendente la escasez de recursos empleados y el éxito en la captación de estos efectos en versos como

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.

Entre los recursos de que se sirvieron los impresionistas para la recreación y pintura de los ambientes destaca el detallismo⁴⁵: pero no al modo de la pintura clásica flamenca, sino mediante una selección sintetizadora del espíritu que caracteriza a un determinado ambiente a través de los componentes cuya pertinencia les da carta de naturaleza en el lienzo. Este proceso implica, necesariamente, una interpretación de lo aprehendido, y, al tratarse de hombres que se ocupan de su propio tiempo, una cosmovisión fundada⁴⁶. Los poemas de Machado abundan también en este tipo de detalles que nos acercan a la intrahistoria de su comunidad vital, a la sustancia propia del marco en que se fraguaron los recuerdos atraídos (por sólo poner el motivo que nos parece más evidente, por ejemplo, a partir de “El viajero”, “Recuerdo infantil”, etc.). Tampoco puede olvidarse la tendencia a la condensación, de que no podemos ocuparnos por lo que remitimos al conocido estudio de Ricardo Gullón en que se plantea su modo de proceder a este respecto⁴⁷.

Machado, el poeta más sencillo y complejo de nuestra poesía⁴⁸, ofrece en multitud de ocasiones una llamativa espontaneidad. Los pintores impresionistas impregnaban sus lienzos, precisamente, de una aparente “despreocupación” por la

técnica perfecta, lo cual les permitía conservar la vitalidad de su creador y el aliento del momento en que nacieron. La sintaxis de Machado, nunca desaliñada, resulta en muchos casos tan natural que sólo por la temporalidad aportada al poema por la métrica y la rima y por las peculiaridades de su léxico difiere del lenguaje común:

Un vino risueño me dijo el camino.
Yo sigo los áureos consejos del vino,
que el vino es a veces escala de ensueño.
Abril y la noche y el vino risueño
cantaron en coro su salmo de amor.
(“Fantasía de una noche de abril”)

Uno de los aspectos de mayor importancia a propósito de la pintura impresionista es el problema del perspectivismo, en torno a la configuración de la impresión en la mente del artista y su plasmación en el lienzo⁴⁹. La filosofía y la ciencia de este período pusieron en tela de juicio determinadas verdades comúnmente aceptadas. La realidad dejaba de ser algo absoluto y lo vital cobra mayor importancia. En el campo pictórico, por ejemplo, se descubre que el color no es inmutable, sino que depende de la percepción. Como apunta Denvir, los hombres de este tiempo nunca más pudieron creer en la existencia de una realidad permanente, independiente e inmutable que podía ser controlada desde la perspectiva de la física de Newton.⁵⁰

Una vez más, es Monet quien mejor nos sirve para el paralelo que podemos establecer. Nadie como él notó que los objetos cambiaban según la perspectiva adoptada y según el momento del día en que tal perspectiva se adoptase. Su preocupación por el tiempo llegó a ser más obsesiva aún que la de Machado. Ya Francastel anotaba a propósito del citado artista que para él el color no existe en sí, sino sólo por la luz y a partir de ella; de ahí la especial atención a la atmósfera, en la que los colores vibran y se difuminan, en la que unos tonos hacen nacer otros. Las teorías de Chevreul, Helmholtz y Rood supusieron una constatación teórica de que la búsqueda que la pintura había llevado a cabo en los últimos tiempos tenía pleno sentido⁵¹. Como afirma Hauser, “Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones, produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde y en la que no hay otras diferencias que las distintas actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte conforme a este mundo no sólo acentuará lo momentáneo y lo transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad.”⁵²

Todo este relativismo tiene como punto de partida, en buenaparte, a Nietzsche⁵³, que negaba que la verdad pueda ser absoluta. El artista busca, entonces, una visión personal, particularizada y cambiante de las cosas. Estela Ocampo reconoce que “Las percepciones y los estímulos del artista son la única fuente válida e incontestable de la creación artística, la fidelidad a la propia *impresión* de las cosas es el reaseguro del estilo más personal.”⁵⁴

No es extraño que la crítica haya utilizado repetidamente el término “solipismo” al referirse a la poesía de Machado. Sin embargo, creemos que debería

matizarse a partir de las consideraciones que hicimos más arriba acerca de la temporalidad en Bergson y la intuición kantiana⁵⁵. Para Machado, la visión de las cosas nos hace independientes, y su descripción, que implica el reconocimiento de su existencia, existentes. En *Los Complementarios* Machado da forma a esta idea: “Sólo conociendo intelectualmente, creando el objeto, se afirma la independencia del sujeto, el que nunca es cosa sino vidente de la cosa.”⁵⁶

En *Juan de Mairena* se lleva a cabo una verdadera defensa del relativismo. Algunos de sus fragmentos más significativos y “polémicos” deben entenderse a la luz de afirmaciones del tipo “Otra vez quiero recordaros lo que tantas veces os he dicho: no toméis demasiado en serio nada de cuanto oís de mis labios, porque yo no me creo en posesión de ninguna verdad que pueda revelaros. Tampoco penséis que pretendo enseñaros a desconfiar de vuestro propio pensamiento, sino que me limito a mostraros la desconfianza que tengo del mío...”⁵⁷

Característica esencial de la pintura impresionista es la eliminación de lo anecdótico, o, mejor dicho, su evitación. Desaparecen de los lienzos lo histórico, lo romántico, e irrumpe la propia vida —la propia vida subjetiva, en la medida de lo posible— del artista. El contacto directo con la naturaleza, que se convertirá en su tema fundamental, lleva al establecimiento de una relación “emocional” con dicho tema, de una vinculación de tipo casi místico⁵⁸. El pintor impresionista se plantea la necesidad de conquistar la “impresión” de la naturaleza, y, en concreto, de la naturaleza bañada de luz. Además, como señala Denvir, “Al formular una doctrina del “realismo” que se aplica tanto a la temática como a la técnica, evitó lo anecdótico, lo histórico, lo romántico, para concentrarse en la vida y los fenómenos de su propia época.”⁵⁹

En un fragmento ya célebre, Antonio Machado reclamaba el derecho de la lírica a cantar la pura emoción, proscribiendo lo anecdótico, al tiempo que recuerda su primacía en la práctica de esta afirmación en nuestra lengua: “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 en el año 98 (publicada en 1904 [sic]: *Soledades* se proclama el derecho de la lírica a *contar* la pura emoción honrrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico.”⁶⁰

Su afición al folklore tiene no poco que ver con esta proscripción de la anécdota. El modo como Machado entiende el término no deja lugar a dudas⁶¹: “saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar.”⁶²

El poema “Yo voy soñando caminos”, a que tantas veces hemos recurrido ya, vuelve a ser un ejemplo de la proscripción de la anécdota y del empleo del folklore. En él asistimos a la descripción, a través de los cambios que se producen en el paisaje con la llegada de la noche, del estado anímico del poeta, que aparece casi emblemáticamente representado en una copla de clara relación con lo popular, lo cual no obsta para que los estudiosos hayan encontrado una verdadera feria de fuentes cultas⁶³.

Es constante en *Soledades*, *galerías* y *otros poemas* que aparezcan estos cambios lumínicos en relación al estado de ánimo del emisor. Otras veces, la misma

pintura del ambiente o del paisaje evidencia la desolación y la soledad del poeta. Creemos que el poema “Hacia un ocaso radiante” puede ilustrar perfectamente este rasgo.

Precisamente los paisajes, y, concretamente, paisajes solitarios o relativamente solitarios, son constantes en toda la pintura impresionista y en buena parte de la postimpresionista. No es preciso recordar a Monet, Pissarro o Van Gogh, pero tal vez sí lo sea hacer mención en este caso de la escuela de Barbizon, que dio un nuevo planteamiento al tratamiento de este tema en pintura, y que resulta fundamental para el giro global que dieron los impresionistas. El sentimiento de la naturaleza en la poesía de Machado tiene algo en común con Rousseau, Corot o Millet; los aspectos lumínicos, empero, lo acercan más, a nuestro juicio, a los impresionistas y postimpresionistas. El siguiente comentario de F. Ponce sirve perfectamente para algunos de sus poemas: “La luz es uno de los grandes protagonistas en los motivos de la pintura impresionista. Pintaron la realidad bañada por ella, el objeto como luz y reflejo cromático. Esto explica la pasión que sintieron por los cielos nubosos, por el agua, que descompone y diversifica los rayos del sol, por los juegos de luz y sombra. Anotemos de paso que para ellos la sombra no es lo contrario de la luz, sino un integrante de la luz.”⁶⁴

La temática de la pintura impresionista y la de la poesía de Machado es en buena parte común: paisajes, en general, solitarios, bañados por diversas luces, algún apunte de tipo urbano, aparentes aprehensiones de lo efímero (comparten también una compleja relación entre el arte y el tiempo), etc⁶⁵.

Por último, hay que señalar en la poesía de Machado la tendencia a utilizar, aunque sin forzar el lenguaje en ningún caso, la comunicación indirecta. Muchas veces son imágenes y sinestesias de uso común o casi común⁶⁶, como en los versos

Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.
 (“La plaza y los naranjos encendidos”)

Otras veces se combinan con la sinestesia imágenes en sí fuertemente sugeridoras:

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.
 (“Fue una clara tarde”)

Resulta interesante también recoger algunas hipálages y desplazamientos adjetivales que evidencian la confusión de los límites y de la lógica que el lenguaje pretende imponer a la realidad: con lo que regresamos a nuestro punto de partida:

En la desnuda tierra del camino
la hora florida brota,
espino solitario,
del valle humilde en la revuelta umbrosa.
(“En la desnuda tierra del camino”)

Hubiéramos podido extender nuestros comentarios mucho más, pero consideramos suficiente este repaso para la comprensión a la luz de la estética comparada de algunos de los recursos y procedimientos más utilizados en la poesía de Machado. Del mismo modo, creemos haber aportado un nuevo punto de vista para la consideración de la complejidad de su obra, por encima de todo encasillamiento, a partir del espíritu de la época en que escribe, en la que la comunión de todas las artes fue más intensa, tal vez, que en ningún otro momento. Nos parece, a este propósito, oportuno concluir con el siguiente comentario de Hauser: “La pintura impresionista [...] descubre sensaciones que en consecuencia también la poesía y la música tienden a expresar, y sus medios expresivos se adaptan por esto a las formas pictóricas. Las impresiones atmosféricas, principalmente la experiencia de la luz, el aire y la claridad cromática, como percepciones que en la pintura están en su propio ambiente, y cuando se trata de reproducir en otras artes sensaciones de otra clase, está justificado por completo que se hable de un estilo “pictórico” de la poesía y de la música. Pero “pictórico” es el estilo de estas artes también en cuanto que se expresan en formas “sin contornos”, con ayuda de efectos de color y de luz, y ponen en la vivacidad de los pormenores un valor más grande que en la unidad de la impresión total. Cuando Paul Bourget establece a propósito del estilo literario de su tiempo que la impresión de cada una de las páginas es más fuerte que la del libro en conjunto, la de una frase más profunda que la de una página, y la de la palabra aislada más conmovedora que la de la frase, es el método del impresionismo lo que él caracteriza: el estilo de una concepción del mundo atomizada y dinámicamente cargada.”⁶⁷

NOTAS

1. Sobre la inadecuación y posibles acepciones del término “posromanticismo”, vid. Vicente GAOS: *Claves de la literatura española*; Madrid: Guadarrama, 1971, 2 vols., y Carlos BOUSO-ÑO: *Epocas literarias y evolución*; Madrid: Gredos, 1981, 2 vols.
2. Dos problemas merecen ulterior comentario en las reflexiones anteriores: el primero de ellos, el tránsito de la poesía de rima “temporal” (en palabras de Machado) a una poesía que se “libra” del verso cuando la esclaviza. Por distintos motivos es ahora cuando los límites se hacen más borrosos, pero lo mismo pasa en los géneros de la pintura o de la música (los “poemas sinfónicos” son un claro ejemplo de ello). En cuanto a la poesía, a la que volveremos más adelante, véase por ejemplo el “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española” de Pedro AULLON DE HARO: *Analecta Malacitana*, II, 1 (1979), págs. 109-136. El segundo aspecto es el relativo a la llamada “Estética Comparada”, que si bien ha recibido ya la atención de varios estudiosos, ofrece aún múltiples posibilidades al investigador, el cual ha de contar, por razones evidentes, con un doble caudal de conocimientos. Próximamente tendrá lugar en Cádiz un “Seminario de Teoría de la Literatura” en torno a este difícil campo, al que han sido aportaciones fundamentales *La correspondencia de las artes*, de Étienne SOURIAU (México: FCE, 1965 —1.ª ed. fr., 1947—); *Valeurs de Rappels d’Esthétique Comparative*, de Emile SCHAUB-KOCH (Lisbonne: L’International Institute of Arts and Lettres, 1958); *El devenir de las artes*, de Gillo DORFLES (México: FCE, 1986 —1.ª ed. it., 1959—); *Mnemosyne*, de Mario PRAZ (USA: Princ. Univ. Press, 1970 —1.ª ed., 1967—); *Otro Laoconte*, de Enric JARDI (Madrid: Aguilar, 1968); y, claro está, el propio *Laoconte* de LESSING (lo citaremos por la traducción editada en Barcelona: Orbis, 1985). Por último, hay un buen resumen y una bibliografía abundante, aunque parcial, en la *Teoría de la literatura* de René WELLEK y Austin WARREN (Madrid: Gredos, 1981 (1.ª ed., 1953)).
3. O. PAZ: *El arco y la lira*; México: FCE, 1956, págs. 18-19.
4. Gotthold Efraim LESSING: *Laoconte*, cit., pág. 38.
5. Incluso el nombre es debido al título de un cuadro impresionista (la *Impression soleil levant*, de Monet, dado a conocer en la primera exposición del grupo impresionista, que tuvo lugar en París, del 15 de abril al 15 de mayo de 1874); los precursores fueron también pintores: los italianos del Cinquecento; Velázquez, Goya y el Greco; los paisajistas de Barbizon; Turner: *Le Tour...*
6. “Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista” (RFH, II, 1940; y también en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*; Madrid: Gredos, 1974). Es una reflexión interesante, que no rechazamos, pero que puede matizarse, como puede verse en el texto de este trabajo, partiendo de una teoría del efecto estético. Véase también AA.VV.: *El impresionismo en el lenguaje*; Buenos Aires: Losada, 1936.
7. Ya en la *Eneida* hay descripciones que incluyen elementos cuya técnica tiene clara filiación con la impresionista.
8. Podemos recordar en breves palabras los principales problemas del impresionismo: se busca una perspectiva que responda más adecuadamente que la renacentista (lineal, unifocal y matemática, aparentemente perfecta, pero tan irreal, en realidad, como cualquier otra) a la percepción humana —que tiene lugar a partir de movimientos ininterrumpidos, y no desde un punto único—, para lo cual los límites existentes entre los volúmenes se desdibujan y se logra su figuración con el color y la pincelada fragmentada, aprovechando la simultaneidad que caracteriza la captación del ojo humano —su no sucesividad—, y sobrevalorando lo sensorial. De otro lado, se estudian hasta científicamente —nombres como Blanch, Helmholtz o Nood no pueden omitirse, a pesar del intuicionismo que caracteriza al movimiento— los problemas del color, siempre ligados a la luz —recuérdese la “tesis cromática”. El componente óptico del color, incluso por encima en algún momento del visual, encontró su constatación en *La ley del contraste simultáneo* de CHEVREUL (1839). El neoimpresionismo la utilizará (especialmente su reedición de 1889) para trabajar con los colores complementarios, la fusión del color en la retina —cuyos máximos exponentes serán el “puntillismo” y el “divisionismo”—, etc. Por fin, la luz “da” existencia a los objetos para la pintura impresionista, al tiempo que marca las diferencias entre un objeto y él mismo. El tiempo y el movimiento son, de este modo, preocupaciones fundamentales para el artista, puesto que originan modificaciones para la percepción de los objetos. El impresionismo conlleva una nueva manera de “contemplar y reproducir las experiencias sensoriales”

(Ursula HATJE (dir.), *H.ª de los estilos artísticos **: desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*; Madrid: Istmo., 1985, pág. 191), en la que los objetos se desbordan unos a otros y se borran las fronteras entre los distintos planos, que se encadenan en los puntos contrastantes de color. El color, por otra parte, permite reflejar estados anímicos, según Gauguin o Seurat (se trata de una idea claramente simbolista). Van Gogh reclama para el artista el derecho a no ser fiel a los colores de la realidad, y a presentar un colorido apasionado y eterno. Gracias a los colores el pintor es capaz de aprehender las menores oscilaciones emotivas y lumínicas: la fugacidad se hace permanente sin traicionar su propia esencia fugaz: “el impresionismo es una filosofía de la instantaneidad. Hace predominar el momento sobre la duración (...). Es el hoy, y dentro del hoy, el ahora, este instante que se nos va de las manos, lo que imanta nuestra atención (...). La imaginación impresionista se encuentra en permanente agonismo; es una cadencia, una nota perecedera en el perpetuo movimiento de la vida”. (Fernando PONCE: *La experiencia estética del impresionismo*; Madrid: Prensa Española, 1977, págs. 31-32). En este mismo estudio (pág. 9) asegura que bastaría el tratamiento que el impresionismo hizo del color para que le prestásemos la atención que merece). Véanse también, entre otros estudios, los de J. REWALD: *Historia del Impresionismo*; Barcelona, 1972; Russell ASH: *The impressionists and their Art*; Londres, Orbis 1980; Carlos REYERO: *Del Romanticismo al Impresionismo*; Barcelona: Arín, 1988; etc.

9. Véase W. KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*; Madrid: Gredos, 1965 (4.ª ed.), pág. 429.
10. *Epocas...*, cit., pág. 481. En éste y otros estudios, Bousoño y algunos teóricos de la literatura han insistido en la denuncia de la falacia que supone identificar un determinado movimiento con un rasgo estilístico. Dicho problema, que suele plantearse en especial a propósito de “el” Barroco, frente a “lo” barroco, se debe a la relación habitual de coincidencia por antonomasia de ambos términos en un determinado período.
11. Ob. cit., t. I, pág. 173, n.
12. Estela OCAMPO: *El Impresionismo*; Barcelona: Montesinos, 1981, pág. 84.
13. En esta idea han insistido varios estudiosos, como Estela OCAMPO (ob. cit., pág. 85) o Victorino POLO: *El Modernismo*; Barcelona: Montesinos, 1987, *passim*. Enric Jardí (ob. cit., pág. 55) ha apuntado que a “fines del siglo pasado prevalece aquel confusionismo entre las distintas artes, determinante de la tendencia sentida por el cultivador de cada género de imitar lo que constituye el ideal del otro y que produce el fenómeno que Eugenio d’Ors denominó “gravitación de las artes...” Por otro lado, es evidente que, al menos al iniciarse el último tercio de siglo, la pintura tomó un lugar preeminente, sin perjuicio de la importancia que debe concedérsele a la música. F. Ponce apunta que existe “una estrecha correlación entre pintura, literatura y música impresionista, aunque sería más exacto decir que se produce un fuerte impacto del espíritu y la técnica pictórica sobre las otras artes”. (*El impresionismo*, cit., pág. 175). A. HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*; Madrid: Guadarrama, t. III, 1957, pág. 1.193, ha señalado asimismo que “En la segunda mitad del XIX la pintura se convierte en el arte que señala la pauta. Su impresionismo se desarrolla en un estilo autónomo, cuando en la literatura lucha todavía en torno al naturalismo”.
14. *Mnemosyne*, cit., vid., cap. II y págs. 176 y ss.
15. *La correspondencia...*, cit., pág. 31.
16. Por ejemplo, el de Juan José MARTIN GONZALEZ: “Poesía y pintura en el paisaje castellano de Antonio Machado”; en *Homenaje a Antonio Machado*; Salamanca: Universidad de Salamanca, 1975. También tiene interés el más general de Emilio OROZCO: “Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía”; en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*; Madrid: Prensa Española, 1968.
17. Si no se indica otra cosa, citamos por la edición de Geoffrey RIBBANS (Madrid: Cátedra, 1986).
18. Efecto estético entendido más en el sentido de Poe y de su *Philosophy of Composition* que de Iser y los recepcionistas de Constanza. Por otro lado, se ha repetido que Machado escribe poemas breves a partir de las enseñanzas que recibe de Poë: recuérdese que la mayoría de los cuadros de los impresionistas no son de grandes dimensiones.
19. A. HAUSER: *Historia...*, cit., págs. 1.197-1.198.
20. A propósito del modernismo como manifestación hispánica de la literatura de la época “simbolista”, véanse entre otros estudios el “Prólogo” de Federico de ONIS a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934);

- El modernismo*, de Juan Ramón JIMÉNEZ (México: Aguilar, 1963); "Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Spanish American Modernism", de Poe CARDEN (*Hispania*, XLIII (1960), págs. 545-551); *La invención del 98 y otros ensayos y Direcciones del modernismo*, de Ricardo GULLÓN (Madrid: Gredos, 1969 y 1971, *respectively*); *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, de Roland GRASS y Williams R. RISLEY (eds.) (Macomb: Western Illinois University, 1979); la "Introducción" de Angel CRESPO a la *Antología de la poesía modernista* (Tarragona: Tarraco, 1980); *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, de Ana BALAKIAN, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982); *Modernismo*, de Rafael GUTIERREZ GIRARDOT (Barcelona: Montesinos, 1983); etc. De gran interés para el estudio de ciertos aspectos conexos a propósito de Machado es el capítulo titulado "Modernismo e intimismo", de A. DOMINGUEZ ORTIZ (*Antonio Machado*; Madrid: Edf., 1979, págs. 35-37).
21. Jules LAFORGUE: "Mélanges posthumes", en Jacques LASSAIGNE: *El impresionismo*; Madrid: Aguilar, 1968, págs. 99-100.
 22. T. II, pág. 37. (Citamos por la edición de Antonio FERNANDEZ FERRER; Madrid: Cátedra, 1986).
 23. Tomás NAVARRO TOMAS: "La versificación de Antonio Machado"; en *Los poetas españoles en sus versos*; Barcelona: Ariel, 1982 (1.ª ed., 1973), págs. 233-258.
 24. Théodore DURET: "Les Peintres impressionnistes", en J. LASSAIGNE, *cit.*, pág. 101.
 25. J.M. AGUIRRE: *Antonio Machado, poeta simbolista*; Madrid: Taurus, 1973; y Carlos BOUSOÑO: *Teoría de la expresión poética*; Madrid: Gredos, 1977, 6.ª ed. (Vid. también su *El irracionalismo poético. (El símbolo)*; Madrid: Gredos, 1977).
 26. Bernard DENVIR: *El impresionismo*; Barcelona: Labor, 1983 (1.ª ed.), 1974; y Jacques LASSAIGNE: *El impresionismo*, *cit.*
 27. *El impresionismo*, *cit.*, pág. 3.
 28. *Epocas...*, *cit.*, t. II, pág. 480.
 29. *Ob. cit.*, t. I, pág. 173.
 30. *Ob. cit.*, t. II, pág. 481.
 31. Esta relación ha sido notada por HAUSER (*Historia...*, *cit.*, t. III, pág. 1.183).
 32. *Ob. cit.*, pág. 1.187.
 33. *Idem.*
 34. *Ed. cit.*, t. I, págs. 195-196.
 35. *Idem.*, pág. 121. Vid. también las págs. 110-111, v. gr.
 36. En casi todos los poemas aparecen referencias temporales, incluso en los que no presentan distintos momentos. El crepúsculo está presente en la mayoría de ellos: es un momento habitual en la poesía simbolista. Vid. Antonio LARA: "Espacio, lugar y tiempo en la lírica de Antonio Machado"; en *Homenaje a Machado*; Servicio de Publics, Universidad de Málaga, 1977, págs. 32 y ss.); y J. LASSAIGNE: *El impresionismo*, *cit.*, pág. 19.
 37. *El impresionismo*, *cit.*, pág. 180. Y en otro lugar, apunta: "cada palabra es un elemento acentuador de la sensación, una nota más de color, como lo era la fragmentación cromática para el pintor y para el músico lo serán los valores armónicos, que es donde casi siempre fija su atención. Para el escritor, la palabra es el modo más directo e inequívoco de expresar la sensación; el centro creador, como los toques de color lo eran para los pintores", pág. 176.
 38. Ni siquiera las sombras son negras, sino que se consiguen oscureciendo progresivamente los tonos. "La impresionista fue una técnica pictórica que consiste en el empleo de pinceladas yuxtapuestas de tonos puros, que forman como una textura de toques de color, con relegación del negro al mínimo, o incluso su total supresión..." (AA.VV.: *Historia del arte*; Barcelona: Salvat, 1981, vol. 8.º, pág. 234).
 39. Rafael GUTIERREZ GIRARDOT (*Antonio Machado*; Madrid: Guadarrama, 1969, pág. 47) señala que con el uso del "sueño" el poeta intenta "desrealizar" la imagen lejana e interiorizar el mundo externo.
 40. Vid. la ed. *cit.*, págs. 319 y ss., donde se lee, por ejemplo, que en su poesía "todo parece escrito para ser entendido", y, sin embargo, hay un "encanto" que obra "al margen de la lógica. Es palabra en el tiempo, el tiempo psíquico irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce. En su discurso rige un principio de contradicción propiamente dicho..."

41. Eugenio FRUTOS CORTES: "Inserción de la filosofía en la poesía"; en *Creación poética*; Madrid: Porrúa, 1976, págs. 151-268. La filosofía del tiempo en Bergson enlaza también con las ideas de Machado acerca de la percepción y con su concepto de intuición: en realidad, su admiración por Bergson se debe a que éste logra una respuesta válida para explicar la intuición temporal. Los comentarios del poeta en que se defienden el relativismo y la verdad parcial, y un particularismo casi cercano a Protágoras, en el que, sin embargo, no se ponen en tela de juicio los valores a que se llega mediante la intuición, aunque se discuta la validez de la realidad percibida, nunca caen en el escepticismo, sino en una especie de personalismo.
42. *Los complementarios*; Madrid: Taurus, 1971, vol. II, pág. 56. (La edición es de Domingo YNDURAIN).
43. Obs. cit., Orozco habla de paisaje "simbólico", y Juan José Martín González apunta, además, que los elementos compositivos del cuadro machadiano son "una perspectiva amplia", determinados elementos constantes, la "pincelada, la luz y el color". Estamos de acuerdo con él cuando afirma que su paisaje es "sintético", puesto que propugna a lo universal. A ello nos referimos fundamentalmente al hablar de la selección de ciertos elementos en su paisajismo (cfr. pág. 183. Vid. también María del Carmen PENA: *Pintura de paisaje e ideología*; Madrid: Taurus, 1982).
44. Machado sabía, según el propio SANCHEZ BARBUDO, que 'la exterioridad' era un marco necesario para expresar la 'intimidad'; la presencia de lo 'real', un medio imprescindible de hacer patente lo irreal y 'suprasensible'. (*Los poemas de Antonio Machado*; Barcelona: Lumen, 1981, 4.ª ed., pág. 23. Vid. también B. MOSTAZA: "El paisaje en la poesía de Antonio Machado"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12 (septiembre-diciembre, 1948) y Ricardo GULLON: "Simbolismo y modernismo en Antonio Machado"; en *Direcciones...*, cit.)
45. Véase, por ejemplo, la ob. cit. de Ursula HATJE, t. II, págs. 186 y ss. El impresionista se sirve del detalle para que la impresión aportada sea o parezca ser más espontánea. La tendencia al detallismo se da desde los primeros lienzos.
46. En *Los Complementarios* (ed. cit., pág. 224) leemos: "Los simbolistas —poetas de anteayer— en cuanto mostraron un cierto acuerdo consigo mismos, una relativa congruencia entre sus poemas y sus propósitos confesados, dejaban ver claramente cuál era esta fe, estas creencias últimas, esta metafísica que estaba en el fondo de su lírica. Su concepto de lo humano hubiera sido fácil de formular. Hombres de la segunda mitad del ochocientos, llevaban muy acusado el acento del siglo que fue en parte, acaso en lo específicamente suyo, un siglo hondamente irracionalista. Hubiera definido al hombre como un ser sensible, volente, sentimental, ciegamente dinámico, activo, o conscientemente absurdo".
47. Emilio OROZCO, ob. cit., pág. 177.
48. *Una poética para Antonio Machado*; Madrid: Gredos, 1970.
49. Bernard DENVIR (ob. cit., pág. 14) apunta la importancia que a este propósito tuvo la fotografía, puesto que descubrió la riqueza y espontaneidad potenciales del movimiento, al congelar la imagen. Los impresionistas, en fin, son pintores realistas en el fondo, pero la perspectiva adoptada y la realización concreta los aleja de la pintura figurativa imperante en Europa antes de su triunfo. No buscaron los objetos en sí mismos, sino la realidad de la sensación captada por el ojo.
50. Ob. cit., pág. 10.
51. Como afirma Carlos REYERO, los *Macchiaioli* "hicieron esfuerzo por representar objetivamente el fenómeno físico de la incidencia de la luz sobre los objetos. Esa preocupación, de la que participan muchos realistas, se convierte en fundamental para los impresionistas..." (Ob. cit., págs. 55 y 57).
52. Ob. cit., pág. 1.188.
53. Vid. el trabajo clásico de Gonzalo SOBEJANO: *Nietzsche en España*; Madrid: Gredos, 1967.
54. Ob. cit., pág. 85.
55. F. PONCE ha señalado la importancia de la intuición, así como Pedro Rocamora. Además, quizá ninguna pintura sea tan temporal ni valore tanto la intuición como la impresionista, al menos entre las figurativas: se pinta el tiempo, la impresión del movimiento reflejada parece aprehender la intuición del tiempo, etc. Gillo Dorfles apunta que si la "percepción se halla en la base de todas nuestras manifestaciones conscientes, ¿hasta qué punto está constituida por elementos autónomos, a los cuales nuestra participación no añade ni dimensión ni valor, y hasta qué punto está en cambio relacionada con nuestro pasado y con nuestro futuro, pero vinculada a una directriz de la que jamás podemos sustraernos?" (Ob. cit, pág. 23).

56. Ed. cit., pág. 56.
57. Ed. cit., t. I, pág. 324.
58. Algo de esto puede verse en la ob. cit. de B. DENVIR, pág. 3.
59. Idem.
60. *Los complementarios*, cit., pág. 42.
61. Acerca de la afición de los impresionistas por los temas y motivos populares, vid. la ob. cit. de Estela Ocampo, pág. 47.
62. Ed. cit., t. I, pág. 193.
63. Vid. Rafael LAPESA: “Bécquer, Rosalía y Machado”; en *De la Edad Media a nuestros días*; Madrid: Gredos, 1971, págs. 300 y ss.; Luis ROSALES: “Un antecedente de ‘Yo voy soñando caminos’”: en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 304-307 (1975-76); Rafael FERRERES: “La flecha alegórica con que hiere el amor”; en *Los límites del modernismo*; Madrid: Taurus, págs. 123-132; y Hugo MONTES: *Ensayos estilísticos*; Madrid: Gredos, 1975.
64. Ob. cit., pág. 75.
65. Geoffrey RIBBANS ha apuntado, por ejemplo, a propósito del poema “Invierno”, varios rasgos impresionistas, y ha llamado la atención sobre lo visual en la lírica de Machado (*Niebla y soledad*; Madrid: Gredos, 1971, págs. 147 y 164). Lo lumínico en Machado llega a ser tan importante como en los pintores impresionistas: por ejemplo, en “Yo voy soñando caminos”, al anochecer el camino que “serpea / y levemente blanquea / se enturbia, y desaparece”. Es decir, que la luz, en realidad, da existencia al objeto.
66. A propósito de la sinestesia, véase la ob. cit. de RIBBANS, págs. 190 y ss.
67. Ob. cit., pág. 1.195.