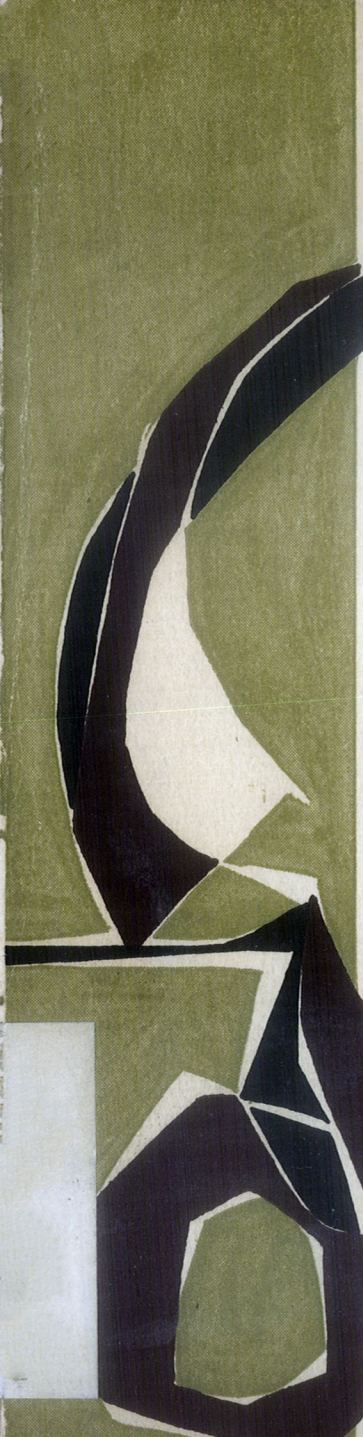


RICARDO GULLON



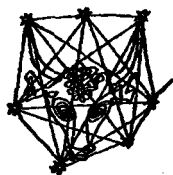
Las
SÉCRETAS
GALERIAS
DE ANTONIO
MACHADO

cuadernos taurus

© **TAURUS EDICIONES, S. A. - 1958**
Conde de Valle Suchil, 4. - Madrid
Depósito legal M. 5.927-1958
Gráficas Osca, S. A. - Aravaca 8 - Madrid

LAS SECRETAS GALERIAS DE ANTONIO MACHADO

RICARDO GULLÓN



UNIDAD EN LA OBRA

En la obra de Antonio Machado no acierto a ver evolución. Empieza relativamente tarde, pero con pasmosa seguridad de medios y madurez de pensamiento. Desde los primeros versos, en *Soledades* (1903), alcanza plenitud de expresión y de significación. La misma firmeza de mano revelada en los poemas de madurez es visible en los iniciales; idéntico temblor de nostálgica melancolía por lo que pasa y lo pasado, e incluso imágenes análogas para evocar *la juventud perdida*. En la composición inicial de *Poesías completas* hallamos, evocada en lejanía, la juventud como *pobre loba muerta*; en las *Últimas lamentaciones de Abel Martín*, de 1933, el cuerpo juvenil reaparece ante el anciano poeta como *galgo de ayer*. En ambas imágenes el vigor de la juventud se expresa con una alusión a dos animales gráciles, esbeltos, ligeros y predatorios; no es dudosa la persistencia, a lo largo de treinta años, de la intuición primera.

Es cierto que, según avanzó en la vida, fué Machado incluyendo en su obra mayores filosofías o, como dice Carlos Clavería, "lucubraciones metafísicas"; pero conviene examinar más despacio la cuestión, según la plantea Allison Peers, cuando observa "la ausencia de arte consciente, de filosofía y de preocupación religiosa... en

la obra de los primeros años” (1), para saber si realmente existe tan radical diferencia entre ésta y la de épocas posteriores. Rechazo, desde luego, la tesis de que pudiera no ser consciente el arte del Machado joven, como la rechazaría en el supuesto de cualquier otro artista verdadero. (Dejemos a un lado, ahora, los problemas planteados por el surrealismo.) El arte es siempre consciente, y sólo cabe distinguir su grado de espontaneidad, el esfuerzo más o menos racional o imaginativo necesario para lograr la obra y la diversa lucidez con que el artista discierne sus propios fines. En algún caso, al no estar perfilada de antemano la fisonomía de la obra en marcha, se puede pensar que falta la consciencia cuando echamos de menos el plan o la destreza en el empleo del método adecuado para desarrollarlo.

Respecto a la filosofía, conviene hacer un importante distingo, confirmatorio de la tesis apuntada por Clavería. Desde la primera hora tienen los versos de Machado un sustrato filosófico evidente, una apoyatura ideológica que no sé si convendrá llamar sistema, pero que tiene raíces vigorosas en el ser del poeta y determina de modo bastante categórico su actitud frente a la vida. Tal vez estas ideas no constituyan “una filosofía”, mas están, desde luego, conectadas entre sí por el deseo de encontrar respuesta a interrogantes suscitadas en el alma del poeta por su voluntad de averiguar causas y fines de la existencia humana. Desde la época de *Solitudes* se debate Machado con el tema esencial de su poesía: el tema del tiempo.

En obras posteriores se acusa con más vigor la obsesión metafísica, y el deseo de conocer trasparece sin disfraz en versos de pergeño abiertamente filosófico, con incrustaciones léxicas de este carácter y reducidos a tipos de aforística brevedad. Pero eso no autoriza a

(1) Así en el ensayo de Carlos Clavería *La poética de Antonio Machado*, en el volumen *Cinco estudios de literatura contemporánea*. No he podido consultar el texto original de Peers.

declarar exenta de aquella preocupación a la poesía precedente, cuya tendencia en este sentido, en cuanto capaz de promover en el lector movimientos de curiosidad hacia los grandes temas de la metafísica, parece tan importante y eficaz como el de sus proverbios de neta intención filosófica. Al exponer la doctrina heideggeriana señaló Machado unos versos suyos de 1907, que pueden ser entendidos e interpretados como premonición de las teorías del profesor de Heidelberg. Habla en ellos de la angustia, inexplicable compañera de su vida:

*La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera.*

Así, él mismo destacaba en la obra de los primeros tiempos muestras de preocupaciones constantes, dominantes en toda ella. En realidad, su filosofía, cuanto más diluída mejor se adueña del ánimo del lector; cuanto más lírica la envoltura y más subordinada la idea subyacente tanto más suave y hondamente cala en las almas.

La observación de Peers referente a la ausencia de preocupación religiosa en las obras juveniles del poeta se acerca más a la verdad. Si buscamos en *Soledades* rastros de esa preocupación no hallaremos mucho capaz de ayudarnos a identificarla, pero lo que encontremos será inequívoco y suficiente. Tratando el tema de la muerte, donde debiera surgir algún vestigio de religiosidad, la actitud de Machado es materialista. La muerte es el fin, dice primero: cae el ataúd en la fosa, y el muerto *definitivamente duerme un sueño tranquilo y verdadero*; las buenas gentes viven, trabajan, sueñan:

*y en un día como tantos
descansan bajo la tierra.*

La muerte es un accidente fatal, y Machado la piensa con relativa frialdad, sin asociar a ella la idea de una

posible vida ulterior, de la eternidad sentida con unamuniano anhelo. El sentimiento religioso no aparece, si bien notamos un vislumbre de esperanza en la respuesta dada por el silencio al poeta (en otro poema), cuando cree oír "su hora" en las campanadas del reloj:

*Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.*

Esa *otra ribera* no es el inerte sueño de versos anteriores, pero tampoco la revelación plena de la presencia de Dios. Esta se anuncia, pues la *mañana pura* no lleva simplemente a la muerte, sino a cuanto hay después de ella. En los versos citados advierto un fulgor de esa presencia, siquiera no una alusión directa, pero antes de acabar el primer libro la declara Machado con voz serena y limpio impulso pasional en el poema que empieza diciendo:

*Anoche, cuando dormía,
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una fontana fluya
dentro de mi corazón.*

Con palabras cálidas y sencillas dice la alegría de la revelación; de sentir algo inefable: la presencia, traída por los sueños, de un rumor de colmena, donde *amarguras viejas* se transforman en dulzura; tibieza de sol resplandeciente en el alma misma:

*Anoche, cuando dormía,
soñé, ¡bendita ilusión!,
que era Dios lo que tenta
dentro de mi corazón.*

No es exacto, pues, dar por del todo ausente en los versos de la primera época la preocupación religiosa. Conviene tener en cuenta que Machado nunca fué hom-

bre de acentuada religiosidad; por eso en su obra posterior no se advierten tampoco rastros profundos de sentimiento religioso. En este aspecto tiene pocos puntos de contacto con Unamuno. En *El dios ibero* la intención no se encamina tanto a manifestar tal sentimiento en forma personal como a mostrar sus características en el alma del hombre castellano. Entre los poemas tardíos, en *Muerte de Abel Martín* la divagación filosófica en torno a la muerte y la nada es bellísima, pero no me atrevería a asegurar que el elemento esencial de esos versos fuere el religioso; tal afirmación sería muy discutible. Al Martín muriente, más que lo desconocido, los secretos ocultos en la muerte, del otro lado de la vida, le preocupa el destino de cuanto deja a esta orilla: el sentido de la vida, *escrita en blanda cera* y llamada a diluirse en *el sol del nuevo día*. La serenidad final de Martín, su tranquilo apurar el vaso de la muerte, más suena a estoicismo que a religiosidad verdadera. Dejo aquí la cuestión sin apurar su examen, pues lo indicado basta para justificar, con referencia a este extremo, mi creencia en la unidad de la obra machadesca.

Es interesante observar que las caídas y vulgarismos del gran poeta se dan con más frecuencia en el postrer período de su actividad, pero no sólo en él. Juan Ramón Jiménez mencionó algunos ejemplos, tomados de diversas épocas, en el *Diario de vida y muerte*, y sería fácil citar otros con sólo repasar los poemas "de guerra". Pero esta tarea —importante para convencer a quienes se empeñan en defender la teoría del *engagement* incondicional; entre los cuales, por cierto, no figura Sartre, que excluye a los poetas de su rígida exigencia de compromiso— no es de este momento. La éndeblez de tales poemas se debe a su carácter circunstancial, "épico", si se quiere (como apunta el mismo Juan Ramón), pero falto de verdadera sustancia lírica, riqueza abundante en otros versos de Machado. De cuarenta y cuatro

años atrás data *España en paz*, y varias de sus estrofas, como las que empiezan con los versos

*Un César ha ordenado las tropas de Germania.
Es bárbara la guerra y torpe y regresiva.*

son lugares comunes puestos en verso con poca gracia. Y de 1938 es el chirriante comienzo del soneto *La primavera*:

*Más fuerte que la guerra —espanto y grima—
cuando con torpe vuelo de avularda
el ominoso trimotor se encima
y sobre el vano techo se retarda.*

No veo en estos ejemplos, alejados en el tiempo, la menor eficacia poética, y creo que el estro de Machado no podía encontrar en tales pretextos oportunidad de manifestarse con su peculiar manera de expresión. Pero sería injusto aludir a decadencia cuando en la elegía a García Lorca (1937) consigue uno de sus poemas más plásticos e impresionantes, y cuando, como digo, los descensos no están centrados en una parte de la obra, al principio o al final, sino dispersos —en su ocasionalidad verdaderamente rara— en distintos espacios de ella. En cualquier caso, los poemas de juventud no deberán ser considerados técnicamente inferiores a los de madurez, ni al contrario.

La unidad de la obra de Machado se advierte asimismo en la persistencia de sus ideas centrales; de las que constituyen el núcleo de su pensamiento. La concepción del tiempo como fundamento de la vida, como determinante de la existencia humana y, por lo tanto, del mismo ser del hombre, no es (según algunos se aventuran a creer) resultado de sus lecturas existencialistas, particularmente de la lectura de Heidegger, cuya obra demostró conocer bien, sino muy anterior a ella, precediéndola en más de veinte años. Su interés por las teorías del filósofo alemán se debe a la resonancia que suscitaban en su

espíritu, al encontrar formuladas en otro ámbito y de distinta manera intuiciones que él había expresado en poemas. En uno de sus escritos últimos (2) copia los versos transcritos al comienzo de este ensayo, para mostrar, según he indicado, cómo los motivos heideggerianos estaban prefigurados en el poema, y la *angustia* allí cantada aparece “como inquietud existencial (*Sorge*) antes que verdadera angustia (*Angs*) heideggeriana, pero que va a transformarse en ella”.

Su pensamiento, pues, en lo esencial no cambia. Y esa inmutabilidad se refleja en la poesía e impide, o hace innecesaria, cualquier clase de evolución. Para estudiarla no parece recomendable dividir la obra en períodos ni establecer líneas de avance sobre supuestos progresos —o retrocesos— del artista; será preferible penetrar en ella verticalmente, practicando tres o cuatro sondeos referidos a los problemas más importantes —y constantes— que plantea su obra: el lenguaje empleado; su peculiar manera de sentir el tiempo; el tema de Castilla y, *last but not least*, la presencia del misterio en su lírica. Con este índice de temas y otros de menor interés, adyacentes o derivados de ellos, cabe intentar un estudio de conjunto de la obra de Machado, dejando a un lado el de su poética, realizado magistralmente por Clavería, y el de sus ideas filosóficas, para el cual convendrá convocar a un especialista capaz de desarrollarlo con la necesaria competencia (3).

(2) En el estudio publicado en el número 13 de *Hora de España* y recogido luego en el II volumen del *Juan de Mairena*, Editorial Losada, Buenos Aires, págs. 121 al 129. Carlos Clavería, en el ensayo mencionado, recoge y comenta este aspecto de la obra de Machado.

(3) Sobre este tema, véase Antonio Sánchez Barbudo: “El pensamiento de *Abel Martín* y *Juan de Mairena* y su relación con la poesía de Antonio Machado”. *Hispanic Review*, XXII (1954), págs. 32 a 74 y 109 a 165.

LA PALABRA VIVA Y VERDADERA

El estudio de los versos de Antonio Machado debiera comenzar por el de sus materiales primeros, el elemento propiamente básico, constitutivo de los mismos; es decir, por el análisis del lenguaje. Cuando abordamos un poema lo hacemos utilizando la única vía posible: las palabras que lo componen y expresan el sentimiento del poeta; si éste acierta en la elección y disposición de esas palabras, conseguirá producir en el ánimo del lector una cascada de sensaciones, de las cuales importa, sobre todo, la emoción poética. Pues el poema es, en primer término, una serie de palabras dispuestas de cierta manera. De la palabra depende el poema y a ella se subordina lo demás; de nada valen grandes ideas, sublimes pensamientos, si falta la posibilidad de comunicarlos adecuadamente. Y en ese sentido debe entenderse la conocida anécdota del pintor Degas, cuando al quejarse a Mallarmé de no conseguir un poema, pese a las muchas ideas que hormigueaban en su cerebro, obtuvo del poeta la famosa respuesta: "Los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras."

Esta frase no puede aceptarse al pie de la letra en el sentido de considerar a las ideas como entes extraños a la creación poética, sino más bien como afirmación del valor supremo, primero y último, de la palabra en el verso. Conviene desentrañar la intención creadora, es-

clarecer lo que el poeta quiso decir, pero antes es necesario ver cómo lo ha dicho; en el *cómo* y no en el *qué* reside el secreto de la poesía, y aun ese *qué* no tiene gran cosa que ver con las ideas. Busquemos un ejemplo entre los muy conocidos: la *Sonatina*, de Rubén Darío. Cuando, después de la lectura, surgiendo deslumbrados de un mundo feérico y maravilloso, todavía bajo el hechizo del verso, nos preguntamos cuál es la razón del encanto, cuál la causa del deleite estético obtenido, hemos de responder lealmente que esa razón y esa causa no estriban en la situación expuesta, sino que, dependiendo bastante de un sutil mecanismo de embellecimiento del mundo, de la puesta en marcha de una fantasía de poderosa sugestión, han de ser atribuídas, en su mayor parte, al espléndido artificio verbal que reconstruye, por medio del canto, la irreal visión del poeta.

Por el contrario, las filosofías de Campoamor (a quien don Juan Valera, con guasa fina andaluza —a juzgar por sus confidencias epistolares a Menéndez Pelayo—, comparaba en cierto artículo con Schopenhauer), sus mesocráticas vulgaridades, se derrumban por falta de un valioso soporte léxico. Campoamor pretendió utilizar el lenguaje común, según se emplea en la vida cotidiana, para decir “cosas”, y su fracaso merece ser recordado porque la intención de combatir el altisonante efectismo de Núñez de Arce y los epígonos del romanticismo no iba descaminada; acertó al atisbar la conveniencia de insuflar al vocabulario poético la frescura y la gracia que sólo pueden llegarle de las fuentes vivas del lenguaje, pero le faltó instinto para utilizar el idioma sin hacerle “prosaico” y trivial o “poético”. Este instinto lo poseyó en grado sorprendente Antonio Machado.

No es una simple cuestión técnica, si bien la técnica importe al caso. La preocupación de Machado podría sintetizarse en esta pregunta: ¿cómo lograr un lenguaje suficientemente expresivo y bello para decir lo que importa, sin retener en él la atención del lector? La res-

puesta podemos verla en sus poemas, escritos con lúcida percepción de los riesgos del vulgarismo y del preciosismo. Ni desdén hacia la palabra, ni culto por la palabra. Ni Campoamor ni Mallarmé. Selección del lenguaje de acuerdo con las emociones que ha de transportar. El lenguaje clásico era inadecuado a su sensibilidad precisamente por ser clásico, es decir, dechado de una perfección conseguida para expresar sentimientos distintos de los suyos; el vocabulario romántico estaba deteriorado por el mal uso, y ni el engolamiento ni la proclamada melancolía se ajustaban a su pretensión. Quedaba "el modernismo" (un cierto aspecto del modernismo), pero, aun sintiéndose cercano a Rubén, comprendiéndole y siendo comprendido por él, su mensaje no podía ser dicho en el habla rutilante, pródiga y recamada (en la etapa "modernista") del gran renovador nicaragüense.

Se vió Machado en la necesidad de crear un lenguaje personal, lo hizo con tanta sencilla naturalidad que el suceso tardó en ser advertido, y hoy mismo los admiradores de su poesía no suelen destacarlo como merece. La creación de ese nuevo lenguaje, en vez de implicar intenciones herméticas, tendía al habla corriente, a infundir en cada palabra la significación normal, la previsible e imaginable por el lector, buscando claridad y transparencia como primeras condiciones del verso. Los vocablos expresaban sin veladuras la emoción en donde arraigaba el poema y eran fieles al designio de Machado, en cuanto no se interponían entre la obra y el destinatario, alcanzando el tipo de poesía imaginado por T. S. Eliot: "Una poesía que sea esencialmente poesía, sin que tenga nada de *poético*; poesía que se yerga sobre sus huesos desnudos, tan transparente, que no veamos la *poesía*, sino aquello que el poeta quiere mostrarnos a través de ella; una poesía tan transparente, que, al leerla, nos fijemos en lo que el poema señala y no en la poesía misma."

Esta aguda calificación de Eliot describe con exacti-

tud las intenciones de Antonio Machado. No le preocupa la palabra en sí, sino en cuanto sustancia del poema. No hay en él tendencias a exaltar la palabra —o tan ocasionales que pueden desdeñarse—, no supedita nada a la palabra; al contrario, su afán fué encaminado a adecuar expresión y sentimiento en forma que los vocablos parecieran enlazados del modo más natural, produciendo la impresión de que esa naturalidad había sido lograda sin esfuerzo, espontáneamente.

La distinción establecida por Sartre entre la manera de utilizar las palabras en la poesía y en la prosa resulta ineficiente ante la obra de Machado, quien ni las emplea en la forma atribuída a los poetas por el escritor francés, es decir, como objetos, prescindiendo de su significado (4), ni tampoco las usa al modo de los prosistas, como mera designación de cosas encaminadas a expresar una idea, sino fundiendo, en un equilibrio de tanta sencillez como armonía, sensación y palabra, lo que desea expresar y el vehículo o soporte de lo expresado. Vivencia y lenguaje nacen juntos. La intuición va asociada a la palabra. Separarlas es destruir una y otra. En cada vocablo hay implícitas múltiples sugerencias; dice “amor”, o “soledad”, o “mañana”, y en la palabra resuenan ecos de muchas cosas, de diversos sentimientos, del conjunto de impresiones que la hicieron surgir, a veces mágicamente, en la conciencia del poeta. Ya lo he dicho: nunca busca Machado la rareza. En el lenguaje cotidiano encuentra reservas suficientes. Lo popular, el lenguaje “sencillo y verdadero” tiene tal expresividad y soterrada hermosura, que en cuanto lo maneja quien sabe hacerlo, rehaciéndolo, recreándose y re-creándose en su uso, suena a limpia y fresca corriente.

(4) J. P. Sartre: *Situations*, II. Gallimard, París, 1949; páginas 66 y siguientes.

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

Este breve ejemplo servirá para corroborar lo expuesto. Señalemos, por de pronto, que en el fragmento copiado todo es propiamente poético; no hay en él nada correspondiente a los llamados por Dámaso Alonso "puntos neutros", o sea, "las partes no poéticas expresadas en lenguaje cotidiano" (5). Pero en los seis versos (y en los seis restantes del mismo poemita) ni una sola palabra sonará extraña al más profano. Más aún: las imágenes empleadas están al alcance del lector medio. El corazón dormido y la vida parada en somnolencia, cuando ya no labra la máquina de soñar. ¿Quién no se preguntó eso mismo alguna vez y acaso con términos semejantes? Y tras la pregunta primera, el maravilloso verso —*colmenares de mis sueños*—, de tan rica y plástica expresión, pues el recinto de los sueños no es un oscuro recoveco de la fantasía, un lugar donde, en secreto, germina la ilusión; Machado lo puebla de rumores, lo sitúa en pleno sol y el zumbido de las incansables abejas se deja oír en la imaginación asociado al tejer sin fin de los sueños, labrando la dulce miel de la esperanza.

Imágenes de campesino. La colmena de los sueños, primero, y después, *la noria del pensamiento*. Gran acierto comparar el girar de la noria con el pensamiento, minero de la sombra, que extrae de ella unas veces sustancia y alimento y otras veces nada. Del pensamiento yerto y seco, ¿qué puede sacar la incesante vuelta de la cadena, sino sombra y vacío? Para expresar esta idea, nacida de una sensación de desaliento en que el poeta

(5) D. Alonso: "Ensayos sobre poesía española". *Revista de Occidente*. Madrid, 1944, pág. 198.

cayó alguna vez, se atiene al vocabulario corriente, tomando las palabras como son y por lo que son. Se transfiguran en la imagen, y así resulta que en esta poesía el aliento propiamente poético estriba en la creación de esas atractivas estructuras, donde la sensación resplandece de manera insólita por su novedad y belleza. La invención, la creación constituye la clave de toda poesía; la palabra, "honor del hombre", según escribió Valery Larbaud, elemento fundamental de ella, no se interfiere entre Machado y su necesidad de crear, su voluntad de poner en marcha el deslumbrante mecanismo del poema.

La sucesión de preguntas en los versos transcritos muestra no ya la duda, pero la ansiedad del poeta, transfundiéndola al alma del lector, a quien los signos de interrogación hacen sentir la angustia latente bajo las palabras, suscitando el anhelo de conocer la respuesta a cuya búsqueda se encaminan. El lenguaje, utilizado en forma interrogativa, puntualiza la vacilación consustancial al ser del hombre, a la condición humana, y nos fuerza a participar, de manera directa y espontánea, en el sentimiento del poeta. Digamos, incidentalmente, que algunos de los poemas de Machado están constituidos en su totalidad por interrogantes (6).

Machado quiere decir justamente la palabra que crea la cosa o el sentimiento; pero esto no significa abandono del margen de posibilidades ofrecido por la evocación de lo indecible, pues en él, como en todo poeta, la marcha predominante del esfuerzo es compatible con otras vías de penetración simultánea en la poesía. Su mensaje se encamina a cada lector concreto, a cada hombre, y por eso escribió: "El que no habla a un hombre no habla al hombre; el que no habla al hombre no habla a nadie." Y quería hablarle llanamente, en su lenguaje propio, como el procedimiento más seguro de herir su atención,

(6) Véanse, por ejemplo, en *Poesías Completas*, ed. Calpe, 1936, las páginas 42 y 300.

pero infundiendo a las palabras una resonancia peculiar que les añadía algo más y algo distinto de su estricto significado. Esta resonancia se advierte como canto, cántico, y la consigue Machado devolviendo al lenguaje su riqueza figurativa, realizada por la disposición armónica de los vocablos, el juego de los acentos y la cadencia del verso:

*Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.*

Machado, como Lope, es poeta inspirado; pero entiéndase bien que inspiración no se opone a esfuerzo. "Ríete de poeta que no borra", decía el propio Lope. La impresión de naturalidad de los versos machadescos es consecuencia de la negativa a utilizar el lenguaje poético vigente, y de su sustitución por otro más sencillo y de más difícil empleo. En el prólogo a una edición de *Soledades*, refiriéndose a su admiración por Rubén Darío y a la diferente intención creadora de los dos, escribió nobles y claras palabras: "Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que pueda también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento."

En esta declaración desecha el cultivo de la palabra por su belleza o rareza; la selección de vocablos atendiendo a criterios meramente esteticistas. La voluntad

de aprehender la “honda palpitación del espíritu” le obliga a poner el acento en la percepción de las voces interiores (de las “soledades”, ensueños y recuerdos personales) atendiendo a comunicarlas con la mayor nitidez:

*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.”*

Estos doce maravillosos versos —escogidos, no al azar, pero sí entre muchos de análogas características— corroboran mis asertos. No hay en ellos una sola palabra rebuscada, ajena al hablar de cada día; los adjetivos no son sorprendentes, aun siendo bellos y adecuados para hacernos sentir que los caminos por donde pasea el poeta su melancolía son caminos castellanos —encinas “polvorientas”, “doradas” colinas, “verdes” pinos de Navaleno y San Leonardo, cerca de Urbión, en la Soria pura del poeta—; no son sorprendentes estas adjetivaciones porque el poeta quiere situarnos frente a un paisaje del alma que transmita al lector la sensación de algo cercano e identificable, para así forzarle a entrar sentimentalmente en la confidencia expresada.

Y ¿cuál será, por lo tanto, el secreto de esta poesía, el secreto de la emoción poética que produce? La austeridad expresiva no parece ser el mejor modo para lograr una emoción intensa y penetrante, pero el ejemplo propuesto demuestra lo contrario; el poeta habla sobriamente: *Yo voy soñando caminos—de la tarde*, canta sin estruendo, en tono menor, esbozando el soñador nostál-

gico en la luz indecisa de los crepúsculos: *caminos de la tarde*. En seguida puntualiza, con tres referencias concretas (colinas, pinos, encinas), el paisaje del ensueño, prolongándolo con puntos suspensivos que refuerzan el sentido de la breve y tensa descripción. *¿Adónde el camino irá?*, pregunta —se pregunta—, y el lector experimenta la sensación de recibir directamente la confianza; de ser interrogado en voz baja por el poeta, y también de estarse formulando una cuestión que, ¡tantas veces!, álzase calladamente en su alma. *Yo voy cantando, viajero — a lo largo del sendero*, mientras muere la tarde, y ese canto alude al dolor por la pasión perdida, por la pasión curada, que se llevó consigo el corazón del poeta.

La revelación de la nostalgia por el mundo íntimo donde arraiga esta poesía; revelación hecha directamente, de hombre a hombre, obliga al lector a realizar una introspección personal en los abismos, a indagar el sentido de los propios sueños y de los caminos que va recorriendo, tan a ciegas, en la soledad de la vida. La expresión, no por sencilla, deja de salvaguardar el misterio poético, y el comienzo del poema transcrito produce una impresión que, por algún motivo, se asocia en mi memoria a la causada por los versos finales del “Romance del Conde Arnaldos”:

*Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.*

Ese motivo puede ser que en ambos lugares la expresión, sencilla y “fácil” es un tanto oscura, pese a la engañosa apariencia. Tal oscuridad no daña al poema, antes lo vigoriza y embellece, porque es la oscuridad del misterio y pone en torno al poema un halo de sugerentes nieblas, tras las cuales se adivina un orbe de secreta belleza. Debo advertir que al asociar la poesía de Machado con un romance viejo pretendo también subrayar

el parentesco que une a nuestro gran contemporáneo con la lírica española tradicional. El lenguaje machadesco no es nuevo en nuestras letras. Tiene precedentes en el Romancero, donde encontramos la misma precisa adecuación entre la palabra sencilla y el sentimiento vivo, capturado en el verso, no milagrosa, sino artísticamente.

En el Romancero se oyen las respuestas del alma a las incitaciones del mundo. Y se oyen en tono familiar a los oídos españoles. Quizá ésa fué la causa de que los poemas de Machado no encontraran resistencia, pese a cuanto tenían de disonantes en el momento de su aparición. Su circunstancial novedad los emparejaba, a distancia de siglos, con la corriente de la tradición viva; de la tradición capaz de operar eficazmente por no estar amojamada y reseca, sino erguida y obradora en el seno de la conciencia colectiva, en la médula de la conciencia popular, que vale como decir en la conciencia nacional.

HUMANISMO Y HUMANIZACION

Machado era un humanista —en la más clara acepción del vocablo—, y su interés se dirigía directamente hacia el hombre. No le preocupaba la Humanidad en abstracto, sino el hombre en concreto, visto desde la vida y en la vida, sin idealizarlo (*Mucha sangre de Caín — tiene la gente labriega*) ni deformarlo: el hombre en la integridad de su condición, que es donde alcanza la plenitud del ser. Su humanismo es —dicho con palabras de Heidegger— “el empeño destinado a que el hombre esté en libertad de asumir su humanidad, y en ello encuentra su dignidad” (7). El mismo espíritu latente en los romances viejos de Castilla —o en el Quijote—, creados por un movimiento de fe en el hombre y en la posibilidad, a cada uno reservada, de llegar a realizarse plenamente.

En los versos de Machado los hombres aparecen individualizados; no son entelequias, sino hombres de carne y sangre, como el retratado en *Del pasado efímero*, siquiera pertenezcan a una especie frecuente en España, a una especie de la cual todos conocemos algún ejemplar:

(7) “Carta sobre el humanismo”, en *Realidad*, de Buenos Aires, núm. 7, pág. 8.

*Este hombre del casino provinciano
que vió a Carancha recibir un día,
tiene mustia la tez, el pelo cano,
ojos velados por melancolía;
bajo el bigote gris, labios de hastío,
y una triste expresión, que no es tristeza,
sino algo más y menos: el vacío
del mundo en la oquedad de su cabeza.*

Igual pudiera citarse el don Guido, muerto de una pulmonía, o cualquier otro de sus retratos. En las breves estrofas de *Iris de la noche* se advertirá cómo el ansia de conocimiento le lleva de la mujer al niño y del niño al viajero misterioso, procurando decir, en fugaces pinceladas, el secreto de cada uno. Y en *Esto soñé*, el primer verso puntualiza su sentimiento: *Que el caminante es suma del camino*; que en el hombre se compendia todo lo demás. Humanismo y también existencialismo. Por ahí, entre otras causas, pudiera explicarse la aversión de Mairena al barroco literario, cuyas imágenes le parecían conceptuosas, razonadoras y artificiales —o sea, inhumanas. Su admiración por Lope arranca de una coincidencia en la actitud. Los dos son humanistas en el sentido indicado y los dos son popularistas. Recuérdense estas palabras de Juan de Mairena: “El vulgo en arte, es decir, el vulgo a que suele aludir el artista, es, en cierto modo, una invención de los pedantes, mejor diré: un ente de ficción que el pedante fabrica con su propia sustancia. Ningún espíritu creador en sus momentos realmente creadores pudo pensar más que en el hombre, en el hombre esencial que ve en sí mismo y que supone en su vecino” (8).

Para Machado, pues, el hombre existe. El hombre entero y verdadero. Y esa existencia está entrañablemente ligada al medio, de tal suerte, que éste adquiere sentido por ella y para ella. La frase de Protágoras: “El hombre es la medida de todas las cosas”, no la entiende

(8) *Poetas Completas*, ed. Calpe, 1936, pág. 383.

según la entendían los racionalistas, como insolente afirmación predatoria sobre el universo, pues, conforme más adelante veremos, hay en él zonas secretas, galerías del alma por donde transita con vivo sentimiento del misterio. No piensa que el hombre pueda ni siquiera comprender cuanto fuera de él sucede, sino que los sucesos exteriores tienen sentido cuando se refieren a él y en relación con su sentimiento.

Machado piensa al hombre según es. A través de *Campos de Castilla* el campesino queda descrito con implacable lucidez. En la voz que canta hay un velo de emoción; una ira sorda no dirigida contra quien en apariencia es víctima de ella, sino más allá, a los culpables invisibles, transparentemente aludidos en el verso.

Desde la voluntad de comprender humanamente al hombre, y partiendo de intuición tan sencilla como la reflejada en *Un criminal*, transmite una imagen suficientemente expresiva (y cruel) de esa Castilla que está tratando de expresar. El poema es síntesis de la vida sórdida y miserable que el poeta siente en torno suyo, desde su reflexiva soledad, asediada, obsesionada por la tristeza y la pobreza del mundo.

El humanismo de Machado explica *Campos de Castilla* mejor que el regeneracionismo noventayochista. Pues las visiones del poeta se refieren a una realidad permanente, a una realidad localizada en el tiempo y en el espacio, pero referidas a sentimientos invariables, intemporales.

El campo castellano es el campo elegido del poeta; allí están sus "paisajes del alma" —como decía Unamuno—, paisajes humanizados e interiorizados. La geología misma se humaniza (*¡Campos de Soria, — donde parece que las rocas sueñan, — conmigo vais!*) y se contagia del sentimiento. El árbol participa en el amor; es elemento —y no solamente decoración— del amor. Y al mismo tiempo el sentimiento se enriquece al incorporarse y asimilarse la naturaleza viva. Los campos de

Soria van con el poeta; su corazón los lleva. Y toda Castilla vibra en el verso con las pasiones de sus hombres:

*¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!*

EL HOMBRE EN EL TIEMPO

Es sabida la receptividad machadesca en cuanto a la percepción del tiempo como elemento poético. Este aspecto de su obra depende también del temple humanístico del autor, pues viviendo el hombre en el tiempo, en una realidad cambiante cuya sustancia permanece mientras el ser se hace y deshace en la corriente de los días, no puede desentenderse de la sensación de angustia producida por el constante reflujo de las horas que integran su existencia. Una existencia constituida precisamente por el tiempo pasado y con un horizonte de tiempo por-venir, pues, como decía Machado: "Vivir es devorar tiempos: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando."

El hombre está en el tiempo, *es* en el tiempo, y su vida marcha ligada al tiempo. (No olvidemos que Machado, de joven, siguió en la Sorbona los cursos de Henri Bergson, el filósofo de la *durée*.) Cuando piensa la vida, la imagina como corriente mezclada, revuelta, de arrastres múltiples, despojos de las tormentas pasadas entre aguas de purísimo neverío:

*La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío,
va con cieno verdoso y turbias heces.*

La vida, la poesía. El poeta se vuelve a la vida y, según ya dije, su poesía es cántico, exaltación de la vida. (*Cántico* se titula la obra impar de Jorge Guillén.) Pero lo característico de Machado, dentro de su época, es la inclusión en la poesía del *cieno verdoso y turbias heces* que la existencia lleva consigo, de los cuentos fundidos con los cantos, y por eso dice en otra parte:

*Canto y cuento es la poesía
Se canta una viva historia,
contando su melodía.*

No se cantan únicamente las gracias del mundo, sino *una viva historia*; algo "que pasó" y debe ser contado. Pocas veces se ha expuesto con tan penetrante sencillez la fuerza del tiempo como en el poema titulado *Los ojos*, donde Machado cuenta y canta la historia del hombre a quien se le murió la amada y se encerró en su casa con el designio de vivir del pasado y en lo pasado, hasta advertir, transcurrido un año, que había olvidado el color de los ojos de la muerta, y sólo los recordaba viéndolos en otro rostro, al entrar en su corazón el destello de una promesa nueva. Contada con alguna ironía, la anécdota resulta reveladora de nuestra impotencia para luchar contra el tiempo, es decir, contra la vida, reflejando en un incidente personal el destino de olvido común a todos los hombres, a todas las sombras patéticamente empeñadas en dar permanencia a los sentimientos, para vencer así al tenaz enemigo que les devora y a la vez les da sustancia.

Pues el tiempo es el aliado de la muerte. Teje la vida y acerca la muerte (9). Vivir y desvivir hacia la

(9) En *Jorge Manrique o Tradición y originalidad* (pág. 147) escribe Pedro Salinas: "Bien mirado, el tiempo es para el hombre la dimensión de su vida; pero mal mirado, esto es, por el revés, resulta ser la dimensión de su muerte. Así, se ha escrito muchas veces (en español, quizá mejor que por nadie por Quevedo en su trágica polaridad cuna-sepultura): empezar a vivir

muerte es todo lo mismo. Vivir es esperar un desenlace previsto, incierto sólo en su fijación temporal, siempre cercano, en suma.

*Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas ella no fallará a la cita.*

Al abordar estos temas parece inevitable el tono elegíaco, lamentación por la brevedad de una existencia cuyas mañanas —como la de abril en cierto poema de Machado— pueden ser sonrientes por la ilusión de la alegría presentida, mas cuyas tardes serán melancólicas y sombrías. En esa palabra —melancolía— está la explicación de una actitud connatural en el poeta y aun reforzada por la experiencia. La temprana muerte de su esposa, evocada por él con apasionada y viril emoción, le hizo sentir con mayor ahinco la falacia de cualquier ilusión, incitándole a persistir en —o reintegrarse a— su soñadora soledad (10).

No faltan en su poesía versos donde la amargura del ser mortal, transeúnte por el mundo, crece ante la idea de que puedan perderse en la muerte los dones de la vida —los dones espirituales, se entiende—; de que puedan desvanecerse los suaves recuerdos de aquel amor, pensamientos, ensueños y nostalgias:

*¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?*

es empezar a morir. De suerte que, con toda lógica, la estrofa que sigue a la del tiempo es la de la muerte. El tiempo no puede pararse, es puro pasar; luego si la vida se vive en el tiempo, tampoco podrá ser retenida un momento; por eso en castellano el morir se le llama pasar."

(10) No se contradice con esto la realidad de una ulterior aventura sentimental, tan explicable humanamente, pues no por vivirla cambió, en lo sustancial, la actitud de Antonio Machado.

En la nota que antepuso a sus poemas cuando se publicó la *Antología* (1932) de Gerardo Diego, Machado declaró explícitamente el imperativo de temporalidad a que debe someterse el poeta. "Las ideas del poeta —escribió— no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos ácrnos, puramente lógicos. El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta son signos del tiempo y, al par, revelaciones del ser en la conciencia humana."

La necesidad de sumergirse en la corriente del tiempo es consecuencia del deseo de estar en la vida, pues que la una va inmersa en el otro, con inquietudes, angustias y demás sentimientos enumerados por el poeta. El existencialismo machadesco está contrapesado por el reconocimiento de otro imperativo parejo al de temporalidad, que es, según su propia denominación, el de esencialidad. Heidegger y Edgar Poe, no fundidos, sino integrados en una concepción filosófica compleja, apoyo y sostén de una poética de líneas personales bastante difícil en sus realizaciones y apenas seguida sino por el propio Machado.

Solía llamarse a sí mismo "el poeta del tiempo", y en una de sus páginas más sagaces, comparando la *Elegía*, de Jorge Manrique, con el soneto *A las flores*, de Calderón, recusó el empleo de "elementos de suyo intemporales", "conceptos e imágenes conceptuales", "imágenes en función de conceptos", que son o pretenden ser nociones válidas para todos los tiempos, cuando en verdad le parecen tan sólo disquisiciones lógicas, y defendió, en cambio, la tendencia manriqueña a individualizar, a destruir esas nociones lógicas situando sus intuiciones en un momento dado del tiempo, con lo cual quebranta la intemporalidad presunta y busca otra de raíz humana,

estremecida por el recuerdo de los seres determinados y concretos cuya evocación hace sentir, mejor que cualquier razonamiento, la presencia del tiempo en toda su vasta significación.

Esta preferencia por las formas puramente líricas es notoria en la obra de Machado. La impresión de la fugacidad del tiempo se expresa con referencia a cosas concretas: la mañana y la tarde de abril cuando doblan las campanas; el hermano vuelto, tras larga ausencia, a la casa familiar; la falta al trabajo de don Francisco Giner... En tales poemas hallamos las vivencias del poeta traducidas en imágenes precisas, únicas, recreadas en la imaginación, surgidas —como él decía— “ahora en el recuerdo, como escapadas de un sueño, actualizando, materializando casi el pasado”. Pues su poesía está compuesta por plásticas alusiones e intuiciones que mantiene vivas, singulares, autónomas, sin embalsamarlas o petrificarlas en la rigidez de los conceptos, buscando la intemporalización por la máxima efectividad y dinamismo de los elementos temporales.

Otros poetas sienten el tiempo de manera muy distinta. Juan Ramón Jiménez pone al frente del *Diario de un poeta recién casado* un poemita traducido del sánscrito, titulado *Saludo del alba*, que dice: “¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crear, la alegría de la acción y el esplendor de la hermosura.—El día de ayer no es sino un sueño, y el de mañana es sólo una visión. Pero un hoy bien empleado hace de cada ayer un sueño de felicidad, y de cada mañana, una visión de esperanza. ¡Cuida bien, pues, de este día!”

Se describe así, con bellísima expresión lírica, la reducción del tiempo a lo presente. No existe sino esta hora fugitiva, este momento preciso que estamos viviendo. Lo demás: “no es sino un sueño... o una visión”.

Mientras el poeta vive su buen tiempo de recién casado, puede, como Juan Ramón, pensar que la vida empieza y acaba cada día, y puede, como él también, cantar diariamente su júbilo nuevo o renovado y eterno. Pero en Machado, en la conciencia de Machado gravitaba el peso de lo pasado y la seguridad de lo futuro, insertándole en esa continuidad de los días, donde lo actual equivale a lo permanente. No conviene, pues, a su propósito ni a su sentimiento exaltar el hoy ni pretender fijar al tiempo límites imposibles. Si cada día debe ser cuidado es por saberle parte de la totalidad del tiempo, no por sí mismo. Lejos de poner el acento sobre lo de hoy, es el ayer la principal raíz de la poesía machadesca. Pesando cuidadosamente el valor de los elementos presentes en ella, el recuerdo parece el más importante y decisivo.

Esta poesía, transida de temporalidad, lo está también —y quizá por eso mismo— de melancolía. Melancolía sencilla, entibiada por cierto vago escepticismo, por un brote de amable ironía. Esta poesía se apoya en un trasfondo de cosas rememoradas, de cosas pretéritas revividas en el recuerdo, presentes en el recuerdo, que es la parte más importante de lo presente, porque, según dice en algún lugar, el ayer sigue teniendo vigencia, pesando en el alma con tanta fuerza como el hoy, ese hoy cantado en el más breve de sus poemas:

Hoy es siempre todavía

Sentencia que responde a la consideración del tiempo como prolongada continuidad donde el hombre se asienta pasajera y sin que le sea lícito considerarlo dividido en compartimentos estancos, aislados, incommunicados: pasado, presente, futuro. Lo cierto es lo contrario: la fusión de estos tres eslabones, de estos tres conceptos en una masa única de sucesos, dentro de la cual se mezclan recuerdos con afanes y con ensueños. La meditación de Antonio Machado ante el tiempo es

la clásica meditación del hombre ante la vida y la muerte; el anciano que sube lentamente la escalera advierte tras él, saltando *de tres en tres peldaños la escalera*, a la juventud perdida, y en el alma del poeta dialogan el viejo y el joven:

*La ausencia y la distancia
volví a soñar con túnicas de aurora;
firme en el arco tenso la saeta
del mañana, la vista aterradora
de la llama prendida en la espoleta
de su granada.*

*¡Oh Tiempo, oh Todavía,
preñado de inminencias!
tú me acompañas en la senda fría,
tejedor de esperanzas e impacencias.*

Mientras se vive, el tiempo es "todavía", es el espacio lleno de profundidad y secreto donde germinan los sucesos que van a constituir nuestra vida, que van a convertirse en nuestra vida y, un poco más allá, en nuestra muerte. Viviendo en el tiempo, vivimos para la muerte, vivimos nuestro destino de muerte, y sin cesar nos preguntamos cuál es su sentido y su significación. Pues sin conocer los de la muerte mal podemos decidir los de la vida. Las *cámaras del tiempo* y las *galerías del alma* están juntas en el pensamiento como en el verso de Machado. Gracias al poema aparece clara su soterraña afinidad. Las galerías del alma son, como las del tiempo, habitadas por el recuerdo y, en consecuencia, también por la nostalgia. La reflexión sobre el tiempo le hace sentir dramáticamente la fugacidad de la existencia, la servidumbre y fatalidad de nuestra condición de hombres. En la poesía de Machado apenas se vislumbra el futuro; el poeta está vuelto al ayer, a los días vividos, y de la ilimitada corriente del tiempo le interesa fundamentalmente el acotado espacio en que se inserta su vida. Su obra está construida en torno al recuerdo, tejida con recuerdos. Para él la sustancia del tiempo es lo

pasado, y esa sustancia, viviente en la memoria, son los recuerdos. De la vida, de la propia vida, de lo que pasó y está pasando, arrancó el buen don Antonio lo mejor de su en verdad palpitante poesía. Por eso la sentimos tan próxima y eficaz, y tan viva que nos parece advertir, a través de ella, el batir de la sangre en el claro corazón del poeta.

MODERNISMO Y SIMBOLISMO

La poesía de Antonio Machado produce, en su transparencia, una sensación de misterio. Para comprender por qué sucede así será preciso analizar alguno de los elementos que la integran —Carlos Bousoño inició la tarea con singular pericia—; será preciso penetrar en ella y fijarse en un aspecto generalmente oscurecido por la insistencia en destacar adscripciones que no son exclusivas ni comprometen sino zonas limitadas de la persona.

Machado y la generación del 98. Más aún: Machado, poeta de la generación y del 98. Esta es la imagen establecida, y no pretendo negarla, ni siquiera discutirla; pero recabo el derecho a completarla, investigando tendencias que generalmente se dan por sobreentendidas al estudiar su obra. Con frecuencia se olvida una circunstancia nada desdeñable: el Machado regeneracionista, discípulo de Giner y amigo de Unamuno, fué, como éste, al mismo tiempo, un poeta cercano a la espléndida avalancha del modernismo, y si no se dejó arrastrar por ella, tampoco pudo evitar que le alcanzaran las salpicaduras.

No pretendo en esta oportunidad determinar con detalle los enclaves modernistas existentes en la poesía machadesca. Mi actual propósito es reducido: me limi-

taré a registrar algunas referencias útiles para servir de hitos en la tarea de situarla no ya en los aledaños del modernismo, pero sí en el espíritu y en la temática predominantes en el movimiento. Doy por demostrado el noventayochismo de Machado, y salgo en busca de propensiones complementarias, que se hallarán en la poesía y no en la prosa "teórica", puesto que responden a incontenible expresión de sentimientos y experiencias, y no a la reflexión y al ejercicio intelectual en torno al problema. Las inclinaciones a un cierto tipo de acción patriótica no cierran el paso a las influencias del modernismo ni éstas se oponen a aquéllas; unas y otras se integran en el vasto impulso renovador que simultáneamente se produce en planos diversos, tanto con referencia a lo moral como a lo social y lo estético.

La sensación de misterio, tan importante y calificadora, llega a la poesía de Machado por un intimismo sugerente y noble, no lejano al notorio en muchos poemas de Juan Ramón Jiménez. Con palabra transparente y cotidiana canta don Antonio las secretas galerías del alma y los caminos de los sueños. Y los canta con reiteración, con hondura, colocándose ante una magia sencilla y vigorosa, capaz de estimular la imaginación y de transportar al lector hasta "la honda cripta del alma".

Este intimismo no tiene conexión con el noventayochismo —generación o grupo constituido por la coincidencia en otras características—, aunque aparezca en la obra de varios componentes del famoso equipo. A los noventayochistas, en cuanto tales, les importa la realidad, y su arte es una manera de proyectarse en la vida teniendo en cuenta esa realidad según es, para modificarla —para re-formarla— de acuerdo con un ideario respecto al cual están, vagamente, imprecisamente, de acuerdo. Como poetas y escritores su obra responde a incitaciones procedentes de distintos campos, y aun siendo, en cada caso, muy personal, raramente se ma-

nifiesta del todo ajena a las fórmulas y la tendencia modernista.

Sin entrar en el examen de lo que el modernismo fué y representó, me interesa subrayar que dísto de verlo como Guillermo Díaz Plaja en su documentado libro *Modernismo frente a 98*. No; los considero fenómenos de carácter diverso, susceptibles de coexistir sin oposición, porque el noventayochismo no es un movimiento literario, sino un estado de espíritu determinado por la coincidencia en cuatro o cinco afirmaciones y negaciones de orden no tanto político como moral.

Esbozar un paralelo entre modernismo y simbolismo es empresa tentadora, mas no para intentada ahora. Me limitaré a recordar lo dicho en otra parte (11), recordando que el modernismo mejor viene a ser la versión española e hispanoamericana del simbolismo, pero sin olvidar la influencia de los parnasianos. Juan Ramón Jiménez piensa que "lo que corresponde más en Hispanoamérica y en España al llamado modernismo es, sin duda, el parnasianismo", y ciertamente, en la primera hora, algunos modernistas están más cerca de Heredia que de Verlaine.

Desde pronto, los mejores poetas —Machado, Juan Ramón, Rubén— sienten la influencia simbolista. Primero, la de Verlaine; luego, la de otros líricos franceses. Y la de Poe, pero su palabra llegó más tarde. Pretendían los simbolistas crear una poesía en donde las palabras funcionaran con valor de símbolo, como medio de aprehender la esencia de fenómenos que de otra suerte no podían ser expresados. El simbolismo es una técnica muy anterior a la constitución de la escuela francesa, que en el siglo XIX se sirvió del nombre y del viejo método; según ha demostrado Cazamian, en In-

(11) En mi ensayo "Direcciones del modernismo", publicado en *Revista Shell*, núm. 20. Caracas, setiembre 1956.

glaterra el simbolismo produjo, con magnífica continuidad, variadas formas de expresión poética.

El símbolo funciona por vía de sugerencia y asociación imaginativa. La imagen descrita tiene carácter vicario y representa a otra, objeto de una intuición que, si se comunicara directamente, no manifestaría toda su densa riqueza, todas las alusiones e implicaciones contenidas en ella. En Machado, el símbolo más claro, penetrante y rico es el de las galerías del alma, alusivo a un estado de ánimo únicamente traducible en poesía, únicamente comprensible a través de la sugestión implícita en sus imágenes.

SECRETAS GALERIAS DEL ALMA

El intimismo machadesco arraiga muy adentro; se refiere al substrato más hondo de la persona, a su recinto más secreto: el alma. Aparece en la poesía de don Antonio desde muy pronto. Y con ella, sus galerías, que lo son también del sueño y están ya en el poema, poco conocido, publicado en el tercer número de *Electra*:

*Siempre que sale el alma de la oscura
galería de un sueño de congoja,
sobre el campo de luz tiende la vista
que un frío sol colora.*

Esta galería, si oscura, no es secreta. Claramente se advierte: *un sueño de congoja* es la *oscura galería* atravesada por el alma antes de salir a la luz del alba. Es una pesadilla, al cabo de la cual reaparece lo cotidiano. Estamos lejos de la profundidad alcanzada en otros poemas. Uno de los incluidos en *Soledades* (el XVIII), titulado *El poeta*, muestra las galerías como caminos de soledad y silencio, refugio olvidado que permanentemente se ofrece:

*Y dijo: Las galerías
del alma que espera están
desiertas, mudas, vacías;
las blancas sombras se van.*

La galería no es recinto de pesadilla, sino espacio donde habitan *blancas sombras* fugitivas. El poeta tiene una intuición más penetrante y, desde luego, más misteriosa. Seguidamente, en dos poemas consecutivos (LXIII y LXIV), el concepto de galería queda aclarado —lírica y no intelectualmente, claro—. Son dos poemas independientes, pero ligados entre sí, que convendrá recordar en su integridad:

LXIII

*Y era el demonio de mi sueño el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.*

*—¿Vendrás conmigo? —No, jamás; las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.*

*—¿Vendrás conmigo? —Y avancé en mi sueño,
cegado por la roja luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas.*

LXIV

*Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.*

*—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.*

*—¡Contigo siempre!... Y avancé en mi sueño
por una larga, escuela galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.*

En las dos composiciones se refiere Machado a un mismo orden de irrealidades, y la forma escogida es en ambos casos idéntica: una imagen total que incluye alternadamente (en el segundo ejemplo con impresio-

nante síntesis) la sugerencia de una marcha hacia la cripta del alma; los recuerdos y esperanzas; la respuesta del poeta, que habla directamente, y el final en que va caminando por la galería secreta hacia la resonante sima. Diríase construídas en torno a una experiencia remota, en torno a un núcleo sumergido en las nieblas de la memoria colectiva y allí sin cesar operante. Sensaciones, estados de ánimo, vivencias —o quizá, no más, reminiscencia de sueños— vibran sordamente sin que la complejidad perturbe el hechizo, porque el poeta supo concentrarse en la visión y crear una atmósfera en donde cada elemento contribuye desde su propio nivel a completar y enriquecer el símbolo.

Los contrastes entre estos poemas saltan a la vista, como buscados para matizar el paralelismo. Las preguntas son iguales: *¿Vendrás conmigo?* Las respuestas, tercer momento de la imagen, difieren porque diferente es la invitación propuesta. La presentación es más sucinta y más expresiva en el segundo; el primero describe, siquiera con parquedad, subrayando la antítesis *demonio-ángel hermoso* con datos (*ojos brillantes como aceros, sangrientas llamas de su antorcha*) de suma expresividad. La síntesis “ojos como aceros” sugiere la impresión de que el extraño ser va armado y armado con espada o daga; esta sugerencia la corrobora el adjetivo *sangrientas*, que sobre calificar las llamas al definir su color, alude al personaje, presentándole como capaz de matar.

La sencillez del lenguaje machadesco nos sitúa sin violencia frente a la patética escena. Y aún resulta más eficaz en la composición siguiente, que comienza con ese primer verso, bellísimo, prodigio de insinuación y fuerza sugerente:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...

No desde el sueño, sino *desde el umbral*; precisamente desde el lugar donde la ambigüedad de la llamada

opera con mejor embrujo. Los puntos suspensivos, recurso sin artificio, prolongan las resonancias del verso para que la línea siguiente, rotunda, decisiva y, ésta sí, inequívoca, adquiera densidad y deje ver la riqueza de sus implicaciones:

Era la buena voz, la voz querida.

Se cierran con acorde afirmativo y jubiloso los ecos del verso anterior. Los puntos suspensivos funcionan, como el pedal en el piano, para alargar los ecos de la melodía y hacer que vibren en el aire las últimas chispas del tema que un súbito ataque sobre el teclado va a disipar, provocando otras nuevas; los puntos suspensivos permitieron a la imaginación forjar sobre la marcha la figura anunciada, y apenas esa invención apunta, apenas se atreve a tomar forma y movimiento, el poeta se apresura a proclamarla y a resolver el enigma. Inequívoca en cuanto a la significación, la figura sigue siendo secreta —salvo para Machado—. Es, al contrario que en el poema precedente, un ser que fué real, *una mano amiga*, y la capacidad de sugerencia supera la conseguida en la estampa paralela gracias a esa reducción a lo esencial, que permite desplazar la atención desde el plano real al plano imaginativo.

Las respuestas muestran análoga divergencia. En el primer poema la negativa es terminante, y se explica por qué:

*... las tumbas
y los muertos me espantan.*

La negativa está justificada por la calidad de quien invita, y así indirectamente proporciona Machado otro dato respecto al ángel-demonio de la primera estrofa. Ahí está manifiesto, habitante de la muerte, espectro pavoroso. La reiteración de la pregunta es superflua, pues con la *diestra atenazada* camina la víctima hacia

la honda cripta, que en la tercera estrofa reaparece. Dos últimos pormenores: el ruido de cadenas y el *rebullir de fieras enjauladas* completan el elenco de los suministrados para filiar al personaje. Nótese cómo, para la fantasía popular, el sonar de cadenas es la música de fondo que acompaña a las almas en pena.

El contraste persiste en las estrofas segunda y tercera del poema LXIV. Al *vendrás conmigo* sigue un verso de clara metáfora. Con la misma técnica que en la estrofa inicial, la pregunta:

—*Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...*

es prolongada por los puntos suspensivos. Sabemos quién interroga. Lo leímos en el verso anterior, y esos puntos conceden otra vez breve espacio a la imaginación. La pregunta va seguida, también aquí, por una declaración del poeta, por una confidencia respecto a sus sentimientos en aquel instante:

Llegó a mi corazón una caricia.

La metáfora, por su sencillez misma, convierte súbitamente en realidad la sensación evocada. Se siente la verdad de esa caricia y se entiende al mismo tiempo la plenitud de su significación contenida en el verso. No sería precisa la respuesta, pero brota espontánea, segura, y con ella la galería del alma, no desierta, pues que hay

el palpar suave de la mano amiga.

ni vacía, ni hostil. Galería del sueño, tránsito delicioso en donde al fin desemboca el poeta.

El análisis de estos poemas ayuda a comprender la significación de las galerías del alma en la poesía de Antonio Machado. Símbolo ambivalente. Hay un orbe lejano, tenebroso, con presencias hostiles, y hay, por

contraste, un ultramundo de dulzura al que conducen caminos luminosos. Mundo de la pesadilla y mundo del ensueño, desdoblados e incomunicados, guardando el uno su secreto de horror y condenación; el otro, su magia de delicia y salvación.

Quien así habla es el mismo hombre de *Campos de Castilla*, el mismo de *La tierra de Alvargonzález*. Un hombre con su congoja y su esperanza, sintiéndolas parte del alma, sintiendo los sueños invadidos por ellas. En un *Cantar* escribió:

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

y, como él decía, con el hilo de una y otro tejemos nuestra vida, nos entretejemos y hacemos conforme llegamos a ser.

Un paso más, y el poeta dirá la total claridad de sus galerías:

*Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir. Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día.*

Las secretas galerías del alma y los caminos de los sueños son explícitamente identificados. Después diré algo sobre esta identificación. Por el momento quiero señalar que la intimidad del poeta se desnuda y revela como melancolía. El símbolo de esa melancolía no puede ser más claro y, diríamos, tradicional: el crepúsculo, la tarde tranquila. Machado escoge bien los elementos del poema. Cada palabra, calculada, necesaria, rinde cuanto debe rendir y manifiesta mucho poder evocativo. La melancolía es apacible, y, para darlo a

entender, el calificativo puesto a la tarde —*tranquila*— le añade el adecuado acento de armonía y serenidad. La sensación de suave tristeza que impregna el corazón del melancólico, tan suave que no le perturba, por considerarla natural y propia del hombre, viene implicada en la notación del cuarto verso:

donde van a morir...

Morir equivale en este caso a desembocar; pero Machado prefirió el primer verbo porque a él se asocian necesariamente emociones de tristeza. Y reaparecen los puntos suspensivos para marcar una transición. Una transición entre el sentimiento del poeta y su anhelo. La melancolía cede un instante a la seguridad de que en la tarde tranquila hallará

las hadas silenciosas de la vida,

la voz clamante desde el umbral de un sueño, la figura blanca dispuesta a guiarle por los altos corredores hasta el *jardín de eterna primavera*.

EL MISTERIO

Estos poemas, de arquitectura tan sencilla, obtienen, por la insinuación del plano imaginario en el real, virtualidad poética plena. He utilizado un par de veces la palabra magia porque deseaba poner de relieve la habilidad con que se realiza el trasplante; el lector, prendido en la naturalidad expresiva, es llevado, sin darse cuenta, a un trasmundo maravilloso, en donde el poeta se mueve con desembarazo porque es el ámbito de sus sueños. Lo que llamo magia pudiera titularse simplemente lirismo, con toda la fuerza de trasposición y traducción de la poesía machadiana, tan bien observada y estudiada por Carlos Bousoño (12).

El lirismo de Antonio Machado acierta a suscitar la impresión de misterio movilizand o pocos elementos, y éstos, tan sutiles y etéreos, que la trasmutación parece ocasionada por ensalmo. Cuanto toca su mano cobra un aura fosforescente y noble que lo transforma sin atentar contra la esencia del objeto o del suceso. Lo imaginario se hace plausible al impregnarse de realidad y encarnar en figuras que revisten cualidades reales. Los poemas analizados, y otros que estudiaré en seguida, dan la

(12) *Teoría de la expresión poética*, págs. 106-150. Editorial Gredos. Madrid, 1952.

imagen verdadera de Antonio Machado, la imagen del hombre en quien penetró la mirada de Rubén Darío con escalofriante clarividencia, reflejándola en el memorable retrato:

*Misterioso y silencioso
iba una vez y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.*

.....
.....
*Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fué.*

Esta soberbia *Oración* (ya el título es un hallazgo), situando al poeta en el pasado, dándole por ido *al imposible*, le confiere una espiritualidad cierta, prestancia espectral y al propio tiempo humanísima. Tal fué la dualidad resuelta en la poesía machadiana: lo irreal se empapa de cualidades cotidianas, y lo cotidiano ostenta tenue viso fantástico. Machado es un nostálgico de la dulzura y de la belleza. Al expresar esa nostalgia, su poesía roza los corazones, pues el hombre vive siempre en la soledad y en el ansia de hallar los caminos que llevan al misterio.

En la *Introducción a las Galerías*, dijo:

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

Esta estrofa —parte de una poética— aclara la causa de que la poesía machadesca consiga tan vastos y diversos círculos de lectores, y explica el encanto de las *secretas galerías del alma*. El misterio le atraía, y la mejor parte de su obra pudiera situarse bajo el signo de lo misterioso; allí encontrará el lector, en vez de una evasión, como piensan los doctrinarios del compromiso,

una intensificación, hasta el postrer grado de virtualidad y temblor, de sentimientos y ansias duraderos, no exclusivos de este o aquel hombre, de tal situación, época o coyuntura, sino identificables en cualquier alma cuando se reconoce y quiere conocerse y saber su razón de ser y de existir. Cambian "las circunstancias", la circunstancia orteguiana; pero en cualquiera se siente el hombre acosado por la impresión de soledad y desamparo, soterraña en bodegas del alma, e inopinadamente invasora de las altas regiones, hasta adueñarse de ella y empujarla con mano recia hacia el misterio.

CAMINOS TIENE EL SUEÑO

Recordemos lo dicho en las páginas dedicadas a estudiar el tiempo en la poesía machadesca. El contenido del tiempo, en cuanto pasado —dije—, son los recuerdos. El tiempo lo integran casi totalmente sucesos pasados, rememoraciones. Por eso la sustancia del tiempo, viviente en la memoria, son los recuerdos, factor de nostalgia que sin cesar sobrestima lo vivido, lo que sólo por ser pasado parece mejor. Esta actitud, esta situación no se debe a un acontecimiento determinado, aunque la muerte de Leonor (la joven esposa) pueda haber influido en ella, pues, de acuerdo con la unidad sentimental constatada al comienzo de este estudio, desde los primeros poemas hallamos a Machado sumergido en un orbe traslúcido y evanescente (aun siendo tan sólido y real), donde los seres aparecen evocados sobre un trasfondo idealizado.

En las obras supuestamente realistas y noventayochescas, como *La tierra de Alvargonzález*, el paisaje y las figuras destacan en contraluz fantástico, con deliberada trasposición de la realidad al sueño. Re-creados en la memoria, los recuerdos llenan las galerías del alma, y para reavivarlos, para incorporarlos a la vida, el poeta tiene caminos, puesto que los tiene el sueño (13).

(13) S. Serrano Poncela, en *Antonio Machado*, Losada, Buenos Aires, 1954, ha estudiado el ensueño poético como vía de entrada a la existencia auténtica. Vid. págs. 125 y siguientes.

*Sobre la tierra amarga,
 caminos tiene el sueño
 laberínticos, sendas tortuosas,
 parques en flor y en sombra y en silencio;
 criptas hondas, escalas sobre estrellas;
 retablos de esperanza y recuerdos.
 Figurillas que pasan y sonríen
 —juguetes melancólicos de viejo—;
 imágenes amigas,
 a la vuelta florida del sendero,
 y quimeras rosadas
 que hacen camino... lejos...*

Otro poema que es preciso citar íntegramente, por ser de los que expresan con más precisión el mundo secreto de Antonio Machado; en estos doce versos reaparecen las palabras clave, palabras que abren las puertas del campo en donde las sombras sueñan. Las cámaras del tiempo y las galerías del alma, dije una vez, están juntas en el pensamiento y en el verso de Machado. Y a su lado, *los caminos del sueño*. Véanse los caminos conduciendo a los

parques en flor y en sombra y en silencio;

que son las mismas galerías del alma, las *criptas hondas*, los misterios tiernamente teñidos de familiaridad, o lo familiar rodeado por un misterio discreto. Claros enigmas, insinuados con toque leve en la discreta selección de las palabras adecuadas: la tierra es *amarga*; los caminos, *laberínticos*; las sendas, *tortuosas*; las criptas, *hondas*; los juguetes, *melancólicos*; las imágenes, *amigas*; la vuelta del sendero es ya *florida, rosadas* las quimeras. Observemos cómo los adjetivos van perdiendo aspereza: *amarga, laberínticos, tortuosas, hondas, melancólicos, amigas, floridas y rosadas*. Los cuatro primeros tienden a suscitar emociones un tanto oscuras, y van escalonados según el grado de intensidad: la tierra, de la cual el sueño nos aparta, es *amarga*; los caminos son primero *laberínticos*, de salida casi imposible, ca-

minos que se entrecruzan indefinidamente; luego se quedan en *tortuosos*, es decir, retorcidos y difíciles simplemente; las criptas son *hondas*, y nada más: el término, onomatopéyico y ambiguo, deja espacio a la vacilación, y va seguido por el adjetivo crucial, que da tono a la composición: *melancólicos*, puesto en un inciso, como si quedara fuera del curso general del poema, mas en realidad proyectando sobre todo él un luminoso haz que lo transforma.

En el calificativo *melancólicos* el poema gira y se precipita para, en cinco versos, dar alas a esperanzas, ya nombradas, junto con los recuerdos. Las imágenes que esperan son *amigas* (recuérdese un verso de otro poema: *el palpitar suave de la mano amiga*), y el camino, que da la vuelta (para acusar taxativamente el cambio y hacerlo sentir al lector, imponiéndolo con la suavidad peculiar del poeta), el camino, digo, se anuncia *florido*. ¡Qué lejos, en tan breve espacio, de la tierra amarga, de lo laberíntico y tortuoso! Si hay enigmas, no son torvos, sino —¡nada menos!— rosados. Frente a los cuatro primeros adjetivos, los cuatro últimos alzan impresiones de bonanza, horizonte despejado, seguridad y alegría.

Operando con palabras, y merced a la sabia disposición de ellas, al escalonamiento de los adjetivos, que bajo aparente dispersión obedecen a un orden riguroso, Machado conduce al lector a un estado de ánimo, a una emoción que explica líricamente lo acontecido en su alma. Partiendo de la tierra amarga llega, entre recuerdos y esperanzas (*retablos de esperanzas y recuerdos*), a una ilusión, tópicamente *rosada*, que incita a proseguir el camino más allá:

que hacen camino... lejos...

Este verso deja el final del poema en una suspensa posibilidad, en una incertidumbre henchida de prome-

sas, en pura sugestión y temblor, aleteando y en marcha. Sugestión apuntada en los versos anteriores, pero sólo aquí desarrollada por completo. Acaba el poema, pero algo queda inconcluso, algo palpita y perdura más allá de la línea postrera. Hasta ella se llega por sutil ascenso de lo penoso a lo agradable, y desde ella, en lo no escrito, por ser innecesario decirlo, vislúmbrase la total exaltación de la felicidad conforme a los aspectos con que cada cual se la representa. Tanto consigue el arte del poeta que a través de los elementos reseñados y de otros, cuya mención omito para no alargar este análisis, establece definitivamente adónde van los caminos de los sueños y cuál es la luz que alumbrá los secretos del alma.

En otros versos reitera lo que las galerías y el sueño significan para él:

*Galerías del alma... ¡El alma niña!
Su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva...*

.....
*... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva.*

El poeta vive de nuevo en lo pasado; además de clara, la luz es risueña y la historia es pequeña, suya, personal y no gran Historia general. La elaboración del tema resulta perfecta, y muestra en las vertientes del poema una multiplicidad de accesos, signo de riqueza interior: galerías, sueños y colmenares —¡la humanísima imagen del alma labrando sus fantasías!— constituyen el cosmos íntimo de Antonio Machado, soñador y transfigurador, sus *paisajes del alma* (ya lo mencioné), como diría Unamuno, en cuya obra también encontraríamos las hondas galerías que conducen a lo esencial e intemporal. Iluminar la tiniebla, hacer visible lo invisible, revelar los secretos del alma: tales fueron los resultados de esos poemas admirables, plenamente líricos, puesto que brotaron de la intimidad del poeta.

POESIA ESENCIAL Y EXISTENCIAL

La poesía de Machado, siguiendo galerías y caminos de sueño, llega a un *acendramiento*, a una depuración de elementos en que lo adventicio desaparece. Queda frente al paisaje interior, despejado ya, con cielo limpio y alegre, tras la oscuridad de ciertos tránsitos y el rechinante pavor de algunas simas. Paisajes del alma situados no fuera del tiempo, sino en su entraña, liberados de la carrera en que los días se atropellan y diluyen, dejando rastro de alegrías y decepciones. El poeta, delicado *taumaturgo*, *trasmutó* grandes dolores, pequeños fracasos y esperanzas fallidas en poesía melancólica y evocadora, de símbolos transparentes y eficaces, indicios de nostalgia y no de decepción.

El desengaño y el fracaso fueron superados en esta lírica, que revela a un hombre de gran entereza, a un alma capaz de sobreponerse y convertir en sustancia de la obra no el sentimiento de frustración, sino el de nostalgia por la pureza posible:

*la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos.*

La intimidad del poeta no se refugia en idealismos desligados de la realidad. Por los recuerdos permanece

en contacto con lo pasado, con el tiempo, y crea un mundo traslúcido, espiritual, situado más allá de los sentidos. Este mundo no se halla lejos del creado por Juan Ramón Jiménez, y linda con él por alguno de sus lados. Para ambos, la poesía está sobre el esteticismo: es vía de revelación y conocimiento. Sus experiencias figuran en la base del poema, sustentando e irrigando la creación; pero ésta las trasciende y expresa intuiciones que, revelando fenómenos ajenos al conocimiento racional, se manifiestan con coherencia y claridad, como si en el instante de captarlas la imaginación tuviera previstas imágenes capaces de hacer sentir las emociones sintetizadas en aquéllas.

Ahora se comprenderá la insistencia en el empleo del término "mágico" y sus derivados. Palabra mágica es la creadora de una atmósfera irreal, pues, no siéndolo los elementos utilizados, tal irrealidad surge de la atmósfera sugerente a que dieron lugar, como una bruma que al posarse sobre seres y objetos los transforma en presencias sobrenaturales, en reflejos visibles del mundo invisible. Las imágenes de Machado: galerías del alma, caminos del sueño, colmenares de los sueños... responden a una visión poética de la irrealidad, y cristalizan en un lenguaje personal; sólo renunciando a la retórica tradicional era posible articular un sistema de evocaciones en el que las correspondencias entre lo intuído y lo sugerido se manifestaran con esa maravillosa media luz, apropiada para dar su propio relieve a los enigmas del alma, a los fantasmas del sueño.

La capacidad de concentración en lo esencial no fué acompañada por el alejamiento de la vida, a lo Villiers de l'Isle Adams ("nuestros lacayos vivirán por nosotros"), ni del complejo de superioridad perceptible en los simbolistas franceses. Es una poesía esencial y existencial (14) a la vez: prestó atención y amor a lo co-

(14) Acerca del existencialismo de Machado escribió Gui-

riente y general, a lo popular en sus manifestaciones más inspiradas y graciosas. Escribió con el corazón en la pluma. En ningún momento se situó Machado a distancia de su público —no digo “del público”, entidad multitudinaria, sorda y ciega, sino de “su público”, de los presentes y esperados lectores, a quienes diríamos que conocía, porque presumía cómo iban a ser, desde antes de imprimir los poemas—, ni se sintió incomprendido o preterido. Sabía que la esencialidad, conseguida por el camino de la temporalidad y por gracia de la palabra alusiva, hablaba de corazón a corazón y resonaba con fidelísimos ecos en los lectores, que, cuando recorren las galerías del alma en busca de los *parques* en flor, advierten, precediéndoles, la sombra noble y amiga del gran poeta.

lermo de Torre en *Poesía y ejemplo de Antonio Machado*, incluido en “La aventura y el orden”, Losada, Buenos Aires, 1943, págs. 132 y siguientes.

INDICE

	<i><u>Págs.</u></i>
Unidad de la obra	7
La palabra viva y verdadera	15
Humanismo y humanización	25
El hombre en el tiempo	29
Modernismo y simbolismo	37
Secretas galerías del alma	41
El misterio	49
Camino tiene el sueño	53
Poesía esencial y existencial	57

