

SIMBOLISMO EN ANTONIO MACHADO

RICARDO GULLÓN
University of Chicago

La poesía es un lenguaje: no es que disponga de un lenguaje suyo, distinto del de la prosa, sino que ella misma, por el hecho de ser, se constituye como lenguaje. A la cabeza, pues, de los problemas que la atañen se sitúa esta realidad. A diferencia del lenguaje utilizado para la comunicación cotidiana, el de la poesía es ambiguo, creativo, contradictorio, trascendente y connotativo. Ambiguo por su función; creativo por necesidad de atribuir a la palabra consistencia y vida propia (no imitativa y refleja); contradictorio, puesto que la palabra (esa palabra *viva*), ha de significar más y de otro modo que en la prosa, y trascendente, ya que ese significado "otro" va más allá de la literalidad en que la denotación lo confina. Y es connotativo esencialmente porque así ha de ser para lograr nuevas percepciones y multiplicar las resonancias. Aún podría añadirse que en ocasiones la oscuridad le sienta bien y el hermetismo no le daña.

Soledades es, ante todo, un lenguaje; de ahí su coherencia, la de una melodía y una armonía que el oído ejercitado percibe sin dificultad. La melodía es discernible en las palabras y en lo que queda entre ellas, los silencios; la armonía es más evasiva, pues los filamentos relacionales de un poema, y más aún los de un conjunto de poemas pueden ser delgadísimos, invisibles, o inaudibles, para quien no ponga extrema atención en captarlos.

En el primer libro de Machado creo descubrir entre los poemas relaciones latentes (de las patentes es superfluo hablar). Si la obra tiene un sentido global, en las palabras, y en las figuras podrá encontrarse. No se trata, pues, de emprender una investigación esotérica, sino de leer con cuidado y ver cuáles son las expresiones que por su situación y su reiteración dan sentido al texto. ¿Por qué ocurren las reiteraciones verbales? ¿Qué tipo de imágenes predo-

mina? ¿Cuáles son los símbolos y cuál su significado? Convendrá atender, entre otras cosas, a la transformación de las imágenes que llamaré paralelas, porque pasan de un poema a otro y se prolongan con cierto parecido en la resonancia. Será útil analizar el texto para descubrir sus puntos centrales, sus zonas de irradiación, y trazar cuadros de analogía entre los poemas, atendiendo a sustantivos, adjetivos, verbos...

No negaré el libre y caprichoso juego de la imaginación poética, pero ésta opera en función de observaciones o ideas, que si como tales no están en el poema, son rastreables en los indicios verbales; indicios que pueden entenderse como vestigios de su presencia. Partiendo de tales indicios-vestigios cabe trazar un esquema de las relaciones, conexiones, asociaciones y oposiciones existentes entre ellos, y de ese esquema deducir una estructura que explicará la consistencia del poema (o de la obra) y dejará ver los impulsos y, bajo ellos o tras ellos, las obsesiones. La estructura puede ser rigurosa y precisa en cuanto a puntualización de las conexiones, y problemática respecto a lo que de ellas se deduzca. Apenas será necesario añadir esto: reconocidos los indicios y establecidas las relaciones conviene calificar su aportación, lo que representan como parte del poema o de la obra estudiada.

La importancia de un estudio así parece indiscutible, y aunque dados los límites de este trabajo no sea posible sino esbozarlo, permitirá abordar con razonable seguridad los problemas de estructura y determinar cómo es la persona que habla en los poemas —y es, a la vez, creada por ellos. Aun si de pasada, mencionaré el hecho de que las relaciones analógicas pueden darse en el verso, en la estrofa, en una parte del poema, en el libro y en la obra de un autor. Creo, incluso, que, con las naturales variaciones, este tipo de estudio puede extenderse a la literatura de una época, a un movimiento poético y hasta a una lengua. Lo señalo como teóricamente posible, sin negar su dificultad en la práctica.

Cabría, pues, establecer tablas de concordancias entre los poemas de una obra (en este caso de *Soledades*), para de ellas deducir su configuración: el sistema de relaciones en que se funda. Nos atenderemos a los indicios verbales para entender el sentido de estos poemas, y si el análisis da resultados positivos se demostrará una vez más el dicho unamuniano: la profundidad reside en la superficie. Hoy, los viajes en avión permiten ver que el cielo es lo

azul y la profundidad una ilusión óptica: compuesta de sucesivas capas de nada que van convirtiéndose en superficie según vamos penetrando y traspasando las anteriores.

Comencemos por mirar el índice del volumen. Si prescindimos por un momento de los "humorismos" de la cuarta parte, disonantes adrede y complementarios de los poemas anteriores, observaremos que o el título o el primer verso, cuando carecen de título, tiene a menudo resonancia temporal: Tarde, Cenit, Noche, Crepúsculo, Invierno y Otoño en la primera parte; "Daba el reloj las doce", "Quizás la tarde lenta todavía", "Las ascuas de un crepúsculo morado", "Me dijo un alba de la primavera", "¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja", en la segunda; La tarde en el jardín, Ocaso, Nocturno, Fantasía de una noche de abril, en la tercera. Pudieran incluirse en la relación otros versos iniciales donde, más apagadamente, ecos análogos se dejan oír, pero los citados bastan para acreditar que la temporalidad es el carácter más acusado de *Soledades*, lo que Román Jakobson llama "la dominante".

Si nos instalamos en el interior de la obra y vamos anotando las referencias temporales de cada uno de los poemas, el resultado será un cuadro extenso y muy revelador: de esta tabla de concordancias saltará a la vista la insistencia en declarar la temporalidad de la ocurrencia. El propio poeta destacó el carácter temporal de su poesía, y la crítica lo ha confirmado. Enfrentados con la tabla analógica, toda exégesis sobra.

Tomo el ejemplo más a mano, el primer poema de *Soledades*, y veo que en sus cuatro estrofas se reitera la presencia del tiempo: "clara tarde, triste y soñolienta / del lento verano"; los dos sustantivos y los cuatro adjetivos constituyen los espacios del tiempo, a que en otra parte me he referido, propios de esta poesía. Sigamos leyendo: los cinco poemas ulteriores se vinculan al primero por la reiteración de las referencias temporales, siempre alusivas a "la tarde", que no es mero transcurrir, sino algo en que se está. El tiempo vive y se anima en el espacio de que forma parte: inicialmente la tarde, el crepúsculo luego, la mañana, el crepúsculo, la tarde, la noche..., giran y se suceden, confirmando en sus vueltas y tornavueeltas la consistencia del tiempo como entidad variable y permanente.

En el verso y medio recién citado ("Fue una clara tarde, triste y soñolienta, / del lento verano"), hay tres adjetivos para el sus-

tantivo "tarde", y los dos últimos personalizadores en alto grado: si "clara" puede ser descripción objetiva, "triste y soñolienta" son pura sinestesia en cuanto hecho estilístico, proyección de un estado de ánimo nutrido y sustanciado del sentimiento en que se origina, corroborado por la calificación del verano ("lento"). Lentitud que sugiere monotonía, escasa vitalidad de un tiempo que en la última línea del poema, se dirá muerto.

Si le dedicamos un momento más, advertiremos que describe una experiencia simbólica: el retorno de la persona poética al parque viejo (al reino evocador de la memoria) y el diálogo con el pasado cuya palabra debiera devolverle el recuerdo. Se trata de hallar en ese recinto un ser (el propio) coincidente con la idea que la persona tiene de sí. La fuente es figuración de la coincidencia que impone la realidad del tiempo como flujo de monotonía que revierte a la vida y la inmoviliza. El poema, bajo su aparente intranscendencia, insinúa la negación de la vida como auto-engaño, y es una llamada de atención respecto a los límites (las imposibilidades) de la imaginación. La fuente es, hoy como ayer, monotonía-armonía; la persona busca lo diferente, pero sólo encuentra el espectro de sí misma. Que se le imponga el reconocimiento de la realidad, una desilusión, es algo que tiene sentido: le aleja del ensueño abstracto y abre sus ojos a la verdad.

La reiteración con variación es lo propio del tiempo; también del poema, y del libro. Lo vemos, por ejemplo, en el poema X: "Caminé hacia la tarde de verano", "Caminé hacia el crepúsculo glorioso", "un ascua del crepúsculo fulgente", donde la persona poética se instala en el tiempo, para participar de su admirable destello, aunque sea fugazmente. Y esa fugacidad es la que permite una fácil y hasta elemental identificación entre la voz que se sabe pasajera y el pasar mismo que la lleva, pero que la lleva después de crearla, pues antes y fuera de él carece de existencia, o, si se prefiere, de consistencia. En un primer momento del análisis el esfuerzo es poco más que mecánico: registrar las palabras reiteradas en la obra y establecer el índice de frecuencia; después, realizar idéntica operación con las imágenes y los símbolos. A continuación, pueden investigarse las causas, modos y efectos de la reiteración, el por qué, el cómo y el resultado de hecho estilístico tan notorio. En una tercera etapa el esfuerzo crítico tratará de puntualizar los cambios de sentido de las figuras, su proyectividad

variable, y también las diferencias en las connotaciones de las palabras.

¿Qué significa y a qué fines sirve, por ejemplo, en *Soledades* la insistencia de la palabra "fuente", su utilización imaginística y su ascenso a la categoría de símbolo, producido por el uso reiterado de la imagen? La respuesta la dio Dámaso Alonso en un artículo publicado hace un cuarto de siglo, al situar la fuente en el huerto y relacionarla con el motivo del agua, tan insistente en la poesía de Machado, y tan ligada, metafórica y vitalmente a nuestro vivir. El agua —dice Dámaso— en cuanto manante, fluyente, "es un símbolo de vida" y acaso, acaso, un símbolo de lo "eterno femenino", frente al "eterno masculino" del hombre encadenado, a quien encontramos en el poema titulado precisamente "La fuente". Esta sugerencia anticipa el carácter misterioso del símbolo que ni en el presente caso, ni en otros, ofrece duda.

La plurivalencia del símbolo y la frecuencia de su aparición, ligada al jardín, que no es sólo el de la rememoración, sino el parque viejo del modernismo, vivencia remota y experiencia creada, contribuye decisivamente a la constitución de un tejido verbal cargado de resonancias evocadoras de una atmósfera y de un ambiente. El descifrado no supone encontrar la clave de los enigmas, sino reconocer y entender su funcionamiento como tales. Dilucidarlos no llevaría lejos y hasta pudiera conducir a constataciones empobrecedoras, mientras mantenerlos en su condición oscura preservará la caracterización del espacio en sombras que con su presencia contribuyen a formar.

Esto observado, y según vámonos dejándonos impregnar por la escritura, advertiremos que ese espacio y su soporte verbal fueron creados para que en él se desarrollara un protagonista elusivo y familiar, un protagonista cuya relación con la persona poética, con la voz que habla en el poema, impone al texto una dialéctica peculiar. Pues según acredita la tabla de concordancias, el libro *Soledades*, si no las soledades o saudades de Antonio Machado, tiene un protagonista: el tiempo, vivo y configurado en la adjetivación (recuérdese: "lento" y "lento", "soñadoras" y "claras" —las tardes—, "la aurora siniestra"...), que asimismo traza la silueta de las figuras incorporadas al poema (el agua, por ejemplo, monótona, riente, armoniosa, clara...; su rumor, erótico; su "risa", fría...) y las individualiza, con una calidad de presencia que se debe a

lo llamado por Ruskin falacia poética, es decir, atribución al objeto de los afectos del sujeto, lo cual implica una transformación: subjetivado, convertido en sujeto, adquiere aquél una animación (puesto que ánima le mueve) de que carecía. Pasa de estático a dinámico, de inerte a activo, de neutro y neutral a definido y participante.

Individualizar el tiempo es fácil: siendo de por sí variable, su variabilidad lo acerca a la condición humana. Muda el tiempo con las horas, con las estaciones: tiene altibajos, desniveles, cambios de tonalidad y aspecto. Al diferenciar tiempo cronológico y tiempo psicológico ponemos el dedo conceptual en la zona sensible de la distinción necesaria, pues, ¿cómo desvincular el tiempo que pasa del hombre que con él pasa y lo siente pasar? El tiempo existe en el hombre: lo medita, o desde la orilla o desde el interior del tiempo mismo y a la vez oyendo su carcoma dentro de sí. En función de esa meditación y según las intuiciones sugeridas por ella, aparece en el poema.

La vivificación y animación del tiempo impone el acomodamiento del espacio lírico a las exigencias intuitivo-expresivas derivadas del proceso subjetivador. Lo que al tiempo le acontezca se reflejará en el ámbito del acontecimiento, impregnado y como determinado por la irradiación de su fuerza. Elementos espaciales y elementos temporales no ya concertados, sino regulados por esa energía que impulsa y forma el poema. Si el texto registra una disonancia indagemos su significado; probablemente el contraste estimula una armonía de signo diferente: en "La noria", el "agua que sueña" compensa la "amargura de la eterna rueda" y sugiere la dialéctica existencial en que el soñar atenúa rigores del tiempo que gira indiferente, inflexible, ajeno a las peripecias de la historia.

La vinculación tiempo-espacial, tan ceñida y eficaz en los poemas de *Soledades*, se debe fundamentalmente al tono. Aun si la similitud de las imágenes caracterizadoras de tiempo y espacio, y su funcionamiento simbólico contribuyen a lograrla, el principal elemento unificador es el tono. Los adjetivos dedicados al tiempo repercuten en el espacio, que se los asimila como propios. Y es natural; la tarde y el crepúsculo, el mediodía o la noche son momentos que vivimos, pero además circunstancias en que se está, caracterizadas por lo que temporalmente son, y por el Yo que las

hace suyas. La vinculación será total cuando el tiempo, como es frecuente, se espacialice:

La aurora asomaba
 lejana y siniestra.
 El lienzo de Oriente
 sangraba tragedias,
 pintarrajeadas con nubes grotescas.

(“El cadalso”)

Curiosa muestra de la protagonización del tiempo: el espacio —lienzo de Oriente— sirve de escenario para la emergencia del tiempo, que, figura amenazante, se asoma “siniestro”. En lógica correspondencia el espacio sangra, y no sangre más o menos fluida, sino, con no escasa hipérbole, “tragedias”. Las nubes, decoración del espacio-escenario, son parte de la pintura y del colorido esperpéntico: grotesco-siniestro. Lugar y momento destilan esta mezcla de bufonada y horror, puesto que en el centro de ambos se yergue uno de los grandes inventos de la humanidad: el patíbulo. Por eso la connotación de espanto, no atenuada por esa referencia a lo grotesco que (como vio Unamuno al describir el suicidio de Apolodoro, en *Amor y pedagogía*) intensifica el efecto de lo trágico al subrayar, en el caso machadiano, la brutal teatralidad del rito expiatorio impuesto a las víctimas por los inventores del artefacto.

Siento no detenerme más en el comentario de este poema. Sí diré, por lo menos, que como los otros tres incluidos en la sección titulada “humorismos”, lejos de ser excrecencia superflua, páginas extemporáneas en un conjunto que sin ellas sería más armónico, son, y por razones ya sugeridas, parte integral de *Soledades*, material disonante que complementa lo precedente, y da al libro una complejidad y un sentido distinto al que sin ellos tendría.

Excusándome por lo brusco de la transición, pasaré a indicar algo que me parece urgente recordar: la exigencia de leer el poema, cualquier poema, en su contexto natural, en su literalidad. Las leyes de la creación son menos arcanas de lo que suele creerse, y no es imposible, ni siquiera difícil inducir las de la lectura, a condición de que ésta se realice (¡Oh manes de Pero Grullo!) desde el texto y no desde fuera. El obstáculo decisivo para la lectura correcta suele alzarlo la creencia en la mimesis como finalidad de la creación. Salvando ese obstáculo, que no puede justificarse ni invo-

cando la autoridad de la poética aristotélica, y entendido el texto como objeto crecido y creado de un modo natural, se observará lo estéticamente inevitable de su constitución.

Las palabras se encadenan porque, como ha dicho Michael Riffaterre, "cada componente lírico está vigorosamente motivado por la combinación de secuencias verbales que lo preceden".¹ Buen ejemplo en el poema XVI de la serie "Del camino". Establecido el espacio lírico como retablo de los sueños, cuanto sigue se asienta en su lugar de acuerdo con las exigencias que ese espacio, traducido en palabras, convertido en espacio verbal, y por ahí accesible e inteligible, va imponiendo. El sistema impone una dicción condicionada por lo primeramente enunciado, sustantivos y adjetivos corroborantes de lo que se anuncia desde el comienzo: "mi fantasma", "mi pobre sombra triste", figuras propias de la noche en que la persona sueña.

Como en el primer poema, la forma es dialogante: aquí se interroga a la noche, y no a la fuente, pero el mecanismo de la creación es análogo. Se impone una lectura atenta a las asociaciones que van constituyendo la textura verbal, a partir de la petición inicial:

¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado y solo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las coplas de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son mías las lágrimas que vierto.

El punto de partida establece una relación entrañable entre la voz que habla en el poema y la noche a quien se dirige: "amiga" primero, inmediatamente ascendida a "amada". La interrogación necesita para explayarse una frase relativamente extensa que a su vez impone un ritmo lento, sujeto a las demoras del polisíndeton ("desierto y desolado y solo") y de la variación reiterativa y alternativa ("con mi fantasma dentro / mi pobre sombra triste"). El espacio se precisa, se configura por una gradación cualificativa: "desierto" suscita imágenes de abandono, y de ahí el segundo adje-

tivo, "desolado", de donde surge la idea de soledad, y la palabra "solo", incluida (y esto no es hacer letrismo) en "desolado". Hasta creo que la aliteración y la asociación fónica determinan la asociación semántica: la red sonora "*desierto-desolado-solo*" provee el impulso. Del "dime" inicial al "me traes" del segundo verso apenas hay un paso; en las líneas cuarta y quinta el posesivo "mi" ("mi fantasma", "mi pobre sombra") es un paralelo fónico y la corroboración de la palabra constituyente.

Ya está la persona constituida: fantasma y sombra, pues en un retablo de sueño su consistencia no podía ser otra. Calificado el retablo, se imponían (el verbo es insustituible) los sustantivos definitivos de quien lo habita, y en quien se reconoce, o cree reconocerse la voz que habla en el poema. Evocada la sombra, había de decirse donde se proyecta ("sobre la estepa y bajo el sol de fuego"): un equivalente de desierto emerge en el texto, con efecto obviamente corroborante: "estepa", y acompañándole la fuerza, aquí hostil, del sol, que en desiertos y estepas más abrasa que temple. Por eso ha de ser "de fuego".

Recuérdese que el espacio es el del sueño. Siendo así la actividad que en él se ejerce está determinada de antemano, y también el verbo que la expresa: la alternativa a la representación espectral del ser es verlo "soñando" en lo soñado, y soñando, no podría ser de otra manera, "amarguras". Tal vez alguien discuta este punto: ¿por qué amarguras? La respuesta es sencilla y para darla saldré por un momento del poema al mundo en que se escribe: ¿qué otra cosa podría soñar un español consciente en 1902? Además, texto y contexto lo anticipaban. Los condicionamientos son obvios y apuntan en dirección inequívoca: la vida que se sueña o se vive es, según marcan los adjetivos, desolada, solitaria y triste; por lo tanto, amarga.

En el verso siguiente se instala, en posición destacada, la palabra "misterios", modo de afirmar la condición sustancialmente enigmática del ser. Tan así es que la frase se cierra con una vuelta a la pregunta inicial, por si padeció extravío en el lento fluir de la estrofa a que tantas cosas fueron incorporadas, reiterándose la petición en una línea que empieza y concluye con ella ("dime", "dime") y en que la relación entre interrogador e interrogado se formula en los mismos términos que en la primera línea. Y "lágrima"

mas", en el verso que cierra la frase, es la palabra que compendia el sentimiento tan perfectamente delineado en los nueve anteriores.

Delineado digo, y también aquí el verbo es imposición del discurso y no selección de quien lo escribe. Pues el crítico no está exento de las leyes de construcción verbal rigurosa que rigen la creación poética. Y vamos viendo que el poeta, como el dibujante, presta su mano a la creación intentada, y no puede alzarla o desviar el trazo sin producir una ruptura en los elementos del sistema. Decir esto no es incurrir en la idea romántica de que el escritor obra al dictado de la musa, sino reconocer la dinámica del texto y la conveniencia de respetar sus leyes. No parece necesario continuar el análisis pormenorizado del poema; lo expuesto basta para mostrar que la significación depende de la relación estructural establecida en el texto y por el texto con una autonomía que no cabe violar sin correr el riesgo de invalidarlo. Dado el punto de partida, la probabilidad de que ocurra en el poema tal o cual palabra —"o lugar común"— es muy grande.² La capacidad de suscitación y de atracción de la palabra poética es lo que en su tiempo autorizó la doctrina poética que tan exactamente se llamó creacionismo.

El análisis del poema XVI y lo dicho a propósito de "Tarde" proporcionan elementos de juicio suficientes para esbozar la silueta de la persona poética que habla en *Soledades*, o, por lo menos, de la más notoria de sus voces. La persona poética es, como el poema mismo, una invención. Con esta diferencia: la persona es ante todo una perspectiva; el poema, una estructura de la que aquella es parte. Ruego se me excuse si al pensar en el sistema de relaciones en que se traban los diversos componentes del poema distingo, con denominaciones aproximadas y un tanto toscas, entre elementos "exteriores" o "interiores" de la persona. Exteriores diré a los que de alguna manera pueden visualizarse: la persona es, incluso etimológicamente, máscara, y en el Machado maduro también nombre: Meneses, Mairena, Martín... Aun sin nombre, la voz audible en el libro primerizo es perfectamente identificable y filiable. Elementos "internos" serían, claro está, los no perceptibles desde fuera: su captación exige aplicar el oído a la piel del poema, y son el tono, el ritmo y el sentido que en éstos cobra la palabra.

Conviene matizar la relación poeta-persona poética. Que ésta es creación de aquél, no ofrece duda; sí se plantea, en cambio, cuando pensamos los límites de la creación: hasta donde llega lo

irracional o si es consecuencia de un acto consciente o de un impulso en que convergen lúcidas intuiciones y turbias impresiones venidas de estratos en que la conciencia no penetra. Puede afirmarse, basándonos en las confesiones y en la obra de poetas muy diferentes, que esto último es lo cierto: la persona expresa intuiciones que el autor ignora, y, sobre todo, llega más lejos. ¿Cómo puede ocurrir tal fenómeno? Juan Ramón Jiménez respondió en un poemilla que vale por una poética:

Poder que me utilizas,
como medium sonámbulo,
para tus misteriosas comunicaciones;
¡he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día!

Subrayemos el nombre, no propio, genérico, más preciso y expresivo, puesto a la voz: "medium sonámbulo", mediador entre la luz y la sombra, mensajero de parajes inaccesibles, y enajenado, actuante sin cabal conciencia de que lo está haciendo, inmerso en el sueño del que trae comunicaciones "misteriosas", el sentido de las cuales permanece oculto, al menos en parte, hasta para el poeta, cuyos son los labios de donde brotan. En contraste, el deseo de saber, la voluntad de descifrar están dichos de modo rotundo en los dos versos últimos del poemilla, donde Jiménez afirma que algún día sabrá el sentido de lo que dice, de lo que esa fuerza sagrada le hace decir. Escribo la palabra "sagrada" para recordar una tradición de siglos: sentir la inspiración (hoy casi inmenconable, pero que arrojada por la puerta vuelve a entrar por la ventana o por la chimenea) en su realidad y en su autonomía. La necesidad de entender (de apropiarse) esa fuerza, es en el poeta una urgencia vital —y profesional.

Acudiendo una vez más al lenguaje figurativo se podría sugerir como principio diferenciador que la voz canta donde el poeta cuenta; su articulación va concretándose a medida que el canto toma forma: de la articulación y la forma brota la melodía, y un campo semántico propio va surgiendo por la acción del canto mismo, constructivo en su dinamismo. Y aún tiene este dinamismo un efecto secundario: la luz y la sombra emergen en el texto gracias a asociaciones verbales significantes. La palabra ilumina aunque

su iluminación (y esto no es mero juego de palabras) puede ser sombría, como de hecho lo es en algunos fragmentos de *Soledades*.

Hay en la poesía lírica un narcisismo casi inevitable: la persona habla para declararse, y más: para reconocerse. Narciso, al asomarse a la fuente y ver en ella al otro que era él, hizo un gesto: no de admiración, sí de sorpresa, y tal vez de asombro. (Girolamo Mocetto lo sabía bien.) Ese otro que gesticula en el espejo tiene el rostro del medium que Juan Ramón sentía y es instrumento de la revelación; dice palabras que deben ser escuchadas, quiere ser oído —y si es preciso, traducido. Ocurre (y ahora nos acercamos, siquiera por un momento, a otra vertiente de la cuestión) que lo dicho por Narciso a veces resulta inaudible, además de insólito. Por insólito puede en un primer momento, extrañar, pero la extrañeza es superable, asimilable mejor dicho: los ritmos, el tono, la música de la letra desempeñan una función orientadora que facilita la comprensión. Más arduo es el descifrado de las voces del silencio, ecos en que nada se oye, pues responden a intuiciones borrosas que no alcanzan a ser melodía: las romanzas sin palabras son accesibles; el puro silencio lleva a la página en blanco, ideal de Mallarmé.

El poeta quisiera saltar sobre su propia sombra. No siempre puede. ¿Deberá contentarse con expresar *sus* intuiciones, *sus* emociones? Cuando la persona poética habla, cuando crea desde sí, quizá se hace la ilusión de que este "desde sí" es signo de una libertad ilimitada, de la emergencia en el poema de intuiciones otras, de "otro", que al expresar emociones diferentes suscitan una experiencia (una creación) en que acaso reconoce una parcela del ser hasta entonces ignorada. Insistiré por última vez: la voz se declara en la experiencia creada: imagina una realidad y en el acto imaginativo la objetiva y configura.

Si volvemos por un momento al poema inicial de *Soledades*, y a su primera estrofa, será fácil, a estas alturas, comprobar el funcionamiento del mecanismo creativo. Releamos los cuatro versos:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta,
del lento verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
Lejana una fuente riente sonaba.

Tras personificar el tiempo, la voz se apresura a caracterizar espacio y ambiente. Hace un rato apunté cómo por la adjetivación

tarde y parque, tiempo y espacio, se diferencian de cualquiera otros. Ahora importa, y por eso vuelvo al caso, subrayar la dependencia o interdependencia entre creación y música verbal. La estrofa citada pudiera dividirse por una línea que verticalmente la partiría por el eje: eje que es una pausa, una invisible pero bien marcada sucesión de pausas. Cada verso (y todos ellos) se desdobra y aporta en el segundo hemistiquio (en tres de cuatro casos) una corroboración y una puntualización de lo dicho en el primero: en el primer y tercer verso, por la adjetivación; en el cuarto por la modalidad, también adjetiva. Este cuarto verso presenta una peculiaridad que parece haber pasado inadvertida: no solamente se desdobra, como los anteriores, sino que sus partes se correlacionan como si reflejadas en un espejo. Veamos cómo se ajustan en su inversión:

lejana una fuente
 sonaba riente

duplicación de asonancia y consonancias: "lejana" se corresponde con "sonaba"; "fuente" se refleja fónicamente en "riente". Es bastante más que una rima interna. La aspiración a la musicalidad duplica, sí, la consonancia central, pero también la asonancia en aes que la enmarca y refuerza. *¡Qui dirait les torts de la rime y quien sus aciertos, los beneficios de lo que Richards llama espectativas: las suscitadas por ella!*

Este fenómeno de duplicación y reflejo puede darse, y de hecho se da en distinta forma cuando lo sonoro cede el paso a otros elementos. En "Los cantos de los niños", el Yo y el lector escuchan las coplas (cantos en la versión corregida) infantiles:

en las tardes lentas
 del lento verano

Los versos se reflejan el uno en el otro, pero no como en el ejemplo anterior: la repetición ("lentas", "lento") enmarcada en una variación fónica y semántica, relativa a los mismos elementos: tardes y verano son, aquí, referencias espaciales, sin perder su denotación temporal, en cuanto al momento y la estación de la ocurrencia. Lentitud es modalidad del transcurrir, luego también indicación de temporalidad, alusiva al tiempo interior y al estado

de ánimo. El ritmo va diciendo el sentir del Yo que pone en marcha la frase y el poema. El movimiento reiterativo se continúa, y de él dependen los versos que siguen:

cuando en coro juegan
y vierten en coro
sus almas que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra

“en coro juegan” y “vierten en coro” es más que un paralelismo: el juego de las inversiones opera como en los ejemplos anteriores, y además, el emplazamiento de los versos destaca la identidad de las acciones: jugar y soñar se corresponden, y por la identidad del tercer verbo, empleado metafóricamente (“vierten”), son asimilados en su espontaneidad al fluir de lo natural. La conciencia está presente en ese canto que es expresión del sueño y fluye de modo tan sencillo como el agua vertida por las fuentes. El soñar es la vida y la fuente canta en su fluir, como símbolo de un sueño-vida en cuya monotonía se funden risas y lágrimas, alegrías y tristezas, enigmas que no lo son, misterios transparentes, pues la fuente es, en cuanto símbolo, expresión del oxymoron que es la existencia: “historia confusa / y clara la pena”.

Todavía cabe utilizar este poema para ver cómo actúa la persona poética en el texto. Que establece en él un ámbito y una temporalidad acomodados a sus exigencias, es cosa clara, y también que ello acontece en el curso de una creación que es a la vez auto-creación. En “Tarde”, la fuente es espejo en donde puede verse y reconocerse, pero hay más: el movimiento en que se crea tiene una forma rítmica que dibuja la figura: ésta depende de la amplitud de las repeticiones —incluso de la reiteración— y del estratégico emplazamiento de los silencios. Por supuesto, la correlación entre modo y palabra no es cosa nueva; lo dejó muy en claro Lope de Vega, pero en *Soledades* la constante emergencia del símbolo añade vigor y alcance a la expresión.

Simbolismo, para Antonio Machado, es una técnica, un modo de acceder a la suma densidad expresiva y de sugerir la figura capaz de trascender las imposibilidades del lenguaje, dando a lo escrito una dimensión que no tanto está en la palabra misma como en la reverberación (en la vibración) que le añaden las connotaciones de

su funcionamiento en el campo simbólico. Tal funcionamiento carga de sentido el texto, y no de sentido esperable, sino de algo que es síntesis y revelación, de algo definido que señala a cosas indefinidas a las que en su vaguedad representa. En "La fuente", la palabra símbolo alterna con la alusión al misterio: la fuente, tras lo visible representa lo imprecisable: "misterio de la fuente", frente al cual la persona se inclina: "el símbolo adoré de agua y de piedra", declaración repetida con idénticas palabras en la penúltima estrofa. La asociación misterio-símbolo es significativa, como lo es calificar al símbolo de enigmático: "el símbolo enigmático aparece". Ni el decir del agua ("mágico sonido"), ni las formas del mármol ("el éxtasis convulso y doloroso") manifiestan su sentido último: éste escapa a la percepción y, reducido a presentimiento, remite a tiempos de vago ensueño.

Misterio, magia, enigma son metonimias por símbolo, modos de aproximarse a su esquivo descifrado. Machado utiliza la cadena metonímica como modo de alusión y de acercamiento a lo que intenta decir. En otro poema de *Soledades*, el XIV, las palabras luz y sombra funcionan, por contigüidad, como metonimias de frialdad y misterio:

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

Luz, visualidad, contemplación de las formas; sombra, equivalente a vaguedad, a lo indeciso y turbio, a lo nebuloso. Por todo ello, al revés que en la poesía de Jorge Guillén, estímulos de la invención. En la "obscura galería" germina la intuición, y así se lee en los versos con que el poema concluye: "Criaderos de oro lleva en su vientre de sombra...". Paradójicamente la luz disipa las formas (del ensueño), las posibilidades de un cierto tipo de creación. El ojo visionario ve mejor en la oscuridad, refulgente, en contraste con los campos diarios en que el sol se derrama "frío", hostil, estéril ("hastío de la luz"). En la relación estructural, luz, sol, oscuridad y las asociaciones de la cadena metonímica se liberan de su significado usual y puestas al servicio del símbolo conducen en la dirección sugerida por éste: de obscura y sombra a oro, nada menos: oro, metónimo de poesía, "que un sueño engen-

dra y un oriente borra" (oriente, a su vez, metonimia por amanecer-luz). Una vez más las conexiones léxicas determinan el giro de la frase en que se engendra el poema, y es el poema.

No me atrevo a plantear aquí una cuestión tentadora: la relativa a la relación entre el uso del símbolo como recurso estilístico y la doctrina hermética, actualizada por los modernistas, según la cual el universo está integrado por partes independientes conecadas analógicamente. Resistiendo la tentación y la digresión, diré no más que las correspondencias entre lo invisible y lo visible, misteriosas de suyo, están latentes en la poesía del primer Machado, y la figuración metonímica es un modo de expresarlas gradualmente: la contigüidad acerca paso a paso, cada vez un poquito más, al núcleo irreductible; por lo fable a lo inefable. La metáfora intenta el deslumbramiento, la revelación súbita, la conexión insólita, mientras la metonimia nos sitúa ante algo que estaba ya en el objeto: oro en el cabello, hierro en la espada, niebla en el sueño... Gérard Génette ha observado que la vinculación metafórica es vertical, horizontal la metonímica,³ y la observación responde al modo penetrante en que actúa la primera, y a la gradualidad iluminadora de la segunda.

Las diferencias entre *Soledades* y los libros posteriores de Antonio Machado son menos relevantes de lo que se creyó en el pasado. En imágenes, en ritmos, en adjetivación, en léxico incluso, las diferencias son escasas; de ahí que yo haya insistido en la unidad de su obra. Oreste Macri ha mostrado que algunos de los poemas que suelen pasar como característicos de *Campos de Castilla* están constituidos por acumulación de elementos procedentes de *Soledades*. Cesare Segre lo ha confirmado y detallado.⁴ Lo que cambia de un libro a otro es el marco de referencia; en *Soledades* es resueltamente el de la impregnación modernista: la vaga nostalgia y la tonalidad crepuscular del parque viejo es casi idéntica a la de poemas coetáneos de Villaespesa, Jiménez o Zayas. Apuntan al mismo blanco y utilizan un instrumento verbal en que las coincidencias son más que las diferencias. Tal es el caso en cuanto a los símbolos, si bien entre los utilizados por Machado conviene señalar una ausencia conspicua: la del cisne. Se dan de alta en su poesía la niebla y el parque, el laberinto y la fuente; entran en ella figuras mitológicas como Deméter y Caronte, pero ni Leda ni el pájaro que la cubre llegaron a interesarle.

Examinar detalladamente los símbolos de *Soledades* es tarea que excede mi actual propósito. No creo, además, que sea tan útil, para la comprensión de la poesía, como el estudio de sus mecanismos. En este primer libro, el símbolo más frecuente, el que parece presidir y ordenar sus páginas es el de la fuente. Cuando se reeditó en 1907, con importantes cambios, no pocas supresiones y añadimientos, y alterado el título (*Soledades. Galerías. Otros poemas.*), las galerías fueron la configuración simbólica predominante. El cambio ya apuntaba en algún poema del volumen inicial y se debe a una tendencia constante de Machado que ya registramos: su orientación hacia el misterio. Rafael Ferreres, buen crítico de esta poesía, dice: "para Machado, si alguna luz puede alumbrar el misterio de ser y de sentirse hombre, ésta sólo puede surgir de uno mismo, de su búsqueda por los laberintos de nuestra complicada isla humana".⁵

Así se explica la temprana emergencia de la galería como símbolo del inconsciente. Galería que puede ser cueva o laberinto, y que generalmente sugiere excavación y sima, honduras, desde luego, tránsitos subterráneos y no abiertos, aunque caminos laberínticos haya también "sobre la tierra amarga". En el segundo poema de la serie "Del camino", parques, caminos y criptas "hondan" funcionan como equivalentes en cuanto al sueño que por ellas circula. El poema XIV, de cuya eliminación en posteriores ediciones se extraña justificadamente Ferreres, perfila la configuración del símbolo como galería:

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

La palabra "galería" aparece destacada enlazando la acción que comienza, el acto de salir de la sombra con la caracterización del sueño abandonado. La galería ha de ser oscura, y esa oscuridad produce en quien la recorre la angustia de sentirse perdido en los recovecos de la inconsciencia. Para sobreponerse debe recobrar el conocimiento, y esa recuperación iluminadora borra las sombras, altera el espacio poético y devuelve el ser a su limitación —a su razón pensante. Desaparece la amenaza, pero también la atracción de un misterio asequible, puesto al alcance del sueño.

El trauma psicológico no deja de estar compensado por una posibilidad de llegar lejos en el proceso de autoconocimiento. Pues como Freud señaló, hace ya muchos años, "sólo una pequeña minoría de gente cultivada duda que los sueños son un producto de la mente del soñador".⁶ Y mente, en el vocabulario freudiano, es lo que en la poesía de Machado se llama alma, con clara intención de evitar las connotaciones hartamente intelectuales implícitas en aquella palabra.

Habiéndome detenido otras veces en el comentario detallado de las "galerías", me limitaré a remitir al lector a lo entonces dicho, rogándole tenga presente la fecha temprana de la aparición de este símbolo en la poesía machadiana. El poema XIV se publicó por vez primera en el número 3 de la revista *Electra*, marzo de 1901, y no sorprenderá que por estas fechas Machado estuviera impregnado de simbolismo. En 1899 había pasado varios meses en París, que, según declaración del propio don Antonio, fue en el fin de siglo la ciudad del simbolismo en poesía. Del simbolismo, dije hace un momento, acepta la técnica; además, algunos usos léxicos y la utilización de la figura como medio de expresar la intimidad. El símbolo funciona retóricamente como instrumento condensador de intuiciones, y a la vez como medio de explorar esas intuiciones y su significado.

Cuando en 1917 Machado vuelve la vista atrás y piensa en lo escrito quince años antes, y en su intención al escribirlo, afirma que en aquella época creía que el elemento poético era "una honda palpitación del espíritu". Difícil es traducir esta expresión a lenguaje no figurativo, pero no lo es tanto entender su sentido, su aspiración a una espiritualidad sólo alcanzable en una reflexión atenta a los latidos de lo más íntimo. Y al obrar así no se aleja, como acaso pretendía hacer ver en 1917, de la poesía de Rubén Darío. Pues el Rubén Darío esencial, el de —entre otros poemas— el inolvidable "Nocturno", vio a los poetas *auscultando* el corazón de la noche, o sea, como indiqué en otro lugar, el propio corazón. Ambas intuiciones concuerdan: auscultar es escuchar los latidos de la viscera en que, según viejísima tradición, reside lo espiritual, y en tal acción se resume metafóricamente el proyecto machadiano.

Y obsérvese que el adjetivo "honda" apunta al símbolo de las galerías; a las simas del ser en que junto a sombras de sueño

(hadas, jardín, primavera) rebullen fieras enjauladas y palabras que las aluden o las sugieren. Las "palabras verdaderas" exigidas por el poema son palabras de la espiritualidad, más que del intelecto, distinción —ya lo sé— equívoca, pero que apunta al predominio de lo intuitivo sobre lo ideológico. Si —como Machado creía— lo intuitivo sólo imaginísticamente puede articularse, las imágenes serán el vehículo adecuado para revelarlas. Su ataque a los poetas barrocos es un reproche al empleo de las imágenes "para adornar y disfrazar conceptos", y no como equivalente de la sensación, irreductible al lenguaje racional.

El uso continuado de la imagen y su conversión en símbolo se impone, pues, en el primer Machado, y no cederá hasta el final. Quien no vea en "La noria", en "El cadalso", en "Glosa" su adscripción al simbolismo, está negándose a la comprensión total de *Soledades*, libro unificado por esa tendencia, que (sin yo negar, antes afirmando resueltamente, sus conexiones epocales, su "modernismo") responde al interés de Machado por adentrarse en misterios aproximables oblicua y no directamente (pues son misterios y no problemas), y por referirse a los enigmas de la conciencia y de la inconciencia, que oscuros (no tanto confusos) y atractivos por su oscuridad misma se insinuaban incesantes en la corriente del sueño.

NOTAS

¹ Michael Riffaterre, "Le poème comme représentation," *Poétique*, No. 4 (Paris, 1970), p. 404.

² Riffaterre, p. 418.

³ "Métonimie chez Proust," *Poétique*, No. 2 (Paris, 1970), p. 170.

⁴ De los versos iniciales de "Retrato" y de los 11-24 del poema CXXV, dice Segre: "son un digest de líricas de la primera colección machadiana, *Soledades*: 'desierta plaza' está en XCIV, 9; 'naranjos encendidos' está en III, 1; el centro del recuerdo un lugar concreto; un 'huerto' con una 'fuente' y un 'limonero.'" [*Critica bajo control*, Barcelona: Planeta, 1970, p. 107.]

⁵ Introducción a *Soledades* (Madrid: Ediciones Taurus, 1968), p. 27.

⁶ Sigmund Freud, *On Dreams* (Nueva York: Norton, 1952), p. 11.