

## UN RECUERDO INFANTIL MACHADIANO

En la sucesión de textos reunidos en las *Galerías* de las *Soledades* sorprende por varias razones la disposición del poema LXVI, que queda subdividido en cuatro fragmentos desiguales claramente aislados por asteriscos, o bien numerados, según las ediciones. Reproducimos el texto siguiendo la edición «del cincuentenario» a cargo de O. Macrí y G. Chiappini<sup>1</sup>:

[I]

¡Y esos niños en hilera,  
llevando el sol de la tarde  
en sus velitas de cera!...

[II]

¡De amarillo calabaza,  
en el azul, cómo sube  
la luna, sobre la plaza!

[III]

Duro ceño.  
Pirata, rubio africano,  
barbitaheño.  
Lleva un alfanje en la mano.  
Estas figuras del sueño...

1. A. Machado, *Poesías Completas*, ed. crítica de O. Macrí, con la colaboración de G. Chiappini, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1988, pp.476-477.

## [IV]

Donde las niñas cantan en corro,  
 en los jardines del limonar,  
 sobre la fuente, negro abejorro  
 pasa volando, zumba al volar.  
 Se oyó su bronco gruñir de abuelo  
 entre las claras voces sonar,  
 superflua nota de violoncelo  
 en los jardines del limonar.  
 Entre las cuatro blancas paredes,  
 cuando una mano cerró el balcón,  
 por los salones del sal-sí-puedes  
 suena el rebato de su bordón.  
 Muda, en el techo, quieta, ¿dormida?,  
 la negra nota de angustia está,  
 y en la pradera verdiflorada  
 de un sueño niño volando va...

Ya a primera vista llama la atención tal tipo de estructura textual que no se puede considerar característico de esta sección de *Soledades*, mientras que, en cambio, resultará menos insólito en colecciones posteriores, sobre todo aquellas que pertenecen al último período de Baeza y a los años de Segovia.

A una primera tercerilla octosilábica, con rima *a b a*, le sigue una segunda de esquema análogo, *c d c*, y de idéntico relieve enfático; consecutivamente se añade un núcleo que parece reanudar el mismo ritmo, pero que introduce variantes considerables: cinco versos divididos en dos miembros asimétricos *efe; fe*; aquí el primer verso es un quebrado, mientras el tercero pugna por retomar la misma medida, a menos que se imagine una sinéresis muy improbable; por último aparece una sucesión más regular de cuatro cuartetas decasilábicas con rimas alternas, siempre oxítonas en posiciones pares, con fuerte cesura interna que separa los versos en cadenciosos hemistiquios dactílico-espondaicos, con efectos de cantilena en perfecta sintonía con el motivo dominante.

No es, pues, fácil argumentar en el interior de *Soledades* la presencia de un texto estructuralmente tan extraño. Una hipótesis no injustificada podría ser la de la coherencia temática.

El elemento unificador es quizá el motivo del sueño<sup>2</sup>, que emerge explícitamente en el tercer fragmento con puntos de suspensión muy significativos: «Estas figuras del sueño...»; son figuras que podrían aludir a una fantasía infantil (véase también el último verso de LXVI, IV, donde se evoca «un sueño niño»). El conjunto parece reconducir así al título del poema precedente, LXV, «Sueño infantil» («Una clara noche / de fiesta y de luna...»). Con esta cohesión textual el poeta tiende quizá a establecer una continuidad en la reflexión poética, yuxtaponiendo en sucesión inmediata las dos poesías, que por otra parte revelan una concepción formal muy diversa.

En efecto, atrevidos grumos metafóricos como el que se propone en LXVI, II:

¡De amarillo calabaza,  
en el azul, cómo sube  
la luna, sobre la plaza!

aparecen con mayor frecuencia si acaso en las *Galerías* de las *Nuevas Canciones*, donde dan prueba de la sensibilidad machadiana a las innovaciones estilísticas de la Generación del 27<sup>3</sup>. Asimismo es posible comprobar, por este tipo de evocación del plenilunio, coincidencias no desdeñables con metáforas que empiezan a configurarse a partir de 1919 (cfr. la «Suelta» LIII, «Noches de Castilla», vv. 5-8) para definirse después cumplidamente en las *Nuevas Canciones* (cfr. CLIX, V, vv. 4-5), donde la luna es imaginada como «panal de luz / que labran blancas abejas», sin excluir desarrollos más tardíos en forma de prosopopeya, como en un poema de 1931 recogido en el *Cancionero Apócrifo* de Abel Martín (CLXXII, V, vv. 2-3): «la luna empieza a tocar / su pandereta»...; aquí parece percibirse incluso alguna resonancia del *Romancero Gitano* lorquiano (cfr. «Preciosa y el aire», vv. 1-2: «Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene»)⁴.

2. Sobre la poética del sueño cfr. en particular los estudios de J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus 1973 (pp. 147-161: «El sueño simbolista»); P. Cerezo-Galán, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos 1975 (pp. 109-161: «Tiempo y ensoñación»); B. Sesé, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*, Madrid, Gredos 1980 (pp. 125-159: «La búsqueda del yo y los espejos del sueño»).
3. Examinó esta actitud machadiana en el estudio sobre *La metáfora poética: ¿un enfrentamiento generacional?*.
4. Federico García Lorca, *Obras Completas*, Ed. de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 22ª, 1986, t. I, p. 395.

Por tanto, con la inopinada inclusión del poema LXVI en las *Galerías* de las *Soledades* se tiene la motivada impresión de que el autor ha efectuado un cambio a través del eje cronológico que sustancialmente rige la disposición textual de las *Poesías Completas*, adelantando, quizá en favor de las mencionadas concordancias temáticas, un texto que hubiera debido pertenecer, desde diversos puntos de vista, a otra sección más tardía.

Una indagación sobre la historia externa de los textos avala dicha hipótesis; y a la inversa, si se concentra la atención sobre los versos de LXVI, IV, se pueden recuperar, a partir de los manuscritos autógrafos, las distintas fases de redacción de un proyecto que sin duda experimentó una compleja evolución.

De hecho, el último fragmento no sólo es el más extenso y el más elaborado en lo que respecta a la organización formal, sino que es también el más significativo en lo que concierne al proceso de redacción, y permite seguir los diversos fundamentos de una reflexión estilística de más de una década. Ofrece por tanto la ocasión de recapacitar sobre la constitución de un proyecto que alcanza su organización definitiva a través de diversas fases de revisión crítica.

El hecho de poder recorrer de nuevo las etapas de esta evolución gradual resulta ser sin duda bastante útil para la comprensión del resultado final, ya que permite una percepción dinámica del proceso de realización de la «lección» textual<sup>5</sup>.

Una redacción manuscrita, en la que se documentan dos fases redaccionales con variantes de notable interés, se conserva en una hoja suelta inserta en uno de los cuadernos de apuntes del poeta, que acaban de recuperarse. En realidad, se conocía ya desde algún tiempo la existencia de ciertos autógrafos del poeta que quedaron en casa de su hermano Manuel al finalizar la guerra civil; como ya se ha notado en el estudio precedente, a la muerte de Manuel Machado, su viuda confió los cuadernos a un sacerdote y poeta burgalés, don Bonifacio Zamora y Usable, amigo de la familia, en cuyo poder quedaron desde 1948 hasta 1977, cuando pasaron a ser propiedad de la *Institución Fernán González* de la Diputación Provincial de Burgos. Ese material tiene un extraordinario valor documental<sup>6</sup>.

5. Para una profundización biográfica, cfr. «Los pensamientos de la *Soleá*», notas 1-4.

6. Cfr. *Antonio Machado en Baeza*, nota 43, donde se indica, entre otras cosas, la referencia bibliográfica de la edición facsimil. Por otra parte, un esbozo manuscrito de los primeros ocho versos,

No siempre es fácil establecer una datación precisa de las hojas intercaladas en aquellos cuadernos de apuntes, que por otra parte parecen haber sido desplazadas en sucesivas manipulaciones de los manuscritos; desde luego los responsables de la edición facsímil, con decisión aceptable, han preferido separarlas del conjunto y reunir las en secciones particulares; la hoja en cuestión aparece ahora en HS.2:7 (II, p. 539 de la reproducción facsímil); en cualquier caso el texto machadiano no estaba destinado a la publicación antes de los años treinta, como se deduce de las vicisitudes editoriales de las *Poesías Completas*. En efecto, el poema LXVI no fue incluido en la tercera edición de las *Poesías Completas*, que apareció en Madrid en 1933 y que indicaba 1930 como fecha límite de las composiciones incluidas; este límite cronológico merece ser subrayado, ya que en el lapso de tiempo transcurrido entre la primera redacción manuscrita de la parte IV del poema LXVI (la que se acaba de indicar) y la inserción del conjunto del poema en el *corpus* de las *Poesías Completas* madura un proceso de revisión bastante complejo.

En HS.2:7 figura sólo el IV núcleo de la LXVI, precedido de un título, «Recuerdo infantil», que se revela de notable interés sobre todo si se relaciona con la imagen complementaria del último verso, «un sueño niño». El texto, redactado con grafía bastante clara, muestra algunas correcciones importantes y presenta una configuración ya casi definitiva:

Recuerdo infantil

Donde las niñas cantan en corro,  
 en los jardines del limonar,  
 sobre la fuente, negro abejorro  
 pasa volando, zumba al volar.  
 Se oyó su bronco gruñir de abuelo  
 entre las claras voces sonar,  
 superflua nota de violoncelo  
 en los jardines del limonar.  
 Entre las cuatro blancas paredes,  
 cuando una mano cerró el balcón,

---

bajo el título *Rimas del tiempo*, se encuentra ya al final del cuaderno 4º, f. 40 del mismo Fondo de Burgos (ed. facsímil citada, I, p. 365); pero todavía no se percibe en aquella fase redaccional esa típica secuencia temporal de la evocación. Además varios borradores de LXVI, I, II, III, se conservan entre los *Poemas sueltos* de Sevilla; cfr. el t.4 (ff 46r-47r, y pp. 225-226) de la *Colección Unicaja. Manuscritos de Manuel y Antonio Machado* citada en la misma nota 43.

por los salones del sal-si-puedes  
 suena el rebato de su bordón.  
 Muda, en el techo, quieta, ¿dormida?,  
 su gruesa nota de angustia está,  
 y en la mañana verdiflorida  
 de un sueño niño volando va...

De notable relieve en el autógrafo son las modificaciones correctoras: verso 4: «pasa» vs. «pasando» (tachado), variante que implica quizá un cambio de punto de vista respecto de otra construcción (lícitamente presumible): «pasando vuela» ; v. 6, «claras voces» vs. «voces niñas» (tachado), variante que destaca mejor un efecto acústico, la oposición tonal entre las voces límpidas de las niñas y el ronco zumbido del abejorro (y sobre todo evita una molesta repetición del epíteto en el último verso); v. 14: «gruesa nota» vs. «viva nota» (tachado), variante en sintonía con los efectos originados por la precedente, y por tanto particularmente útil a la comprensión de la estrategia global de las modificaciones y de la consiguiente transformación de los sistemas textuales; y finalmente, v. 15: «mañana» vs. «pradera» (tachado), variante, por otro lado, no definitiva que parece orientada hacia un enriquecimiento metafórico de la imagen. En mi opinión es precisamente por intervenciones de este tipo por lo que la confrontación textual está en situación de ofrecer preciosas sugerencias también a la actuación hermenéutica.

La primera edición impresa del fragmento IV aparece incorporada a un artículo atribuido a Juan de Mairena, con el título *Mairena empieza a exponer la poética de su maestro Abel Martín*, publicado en el *Diario de Madrid* el 29 de julio de 1935, recogido después en el *Juan de Mairena* de 1936, cap. XXXI, con título casi inalterado (*Juan de Mairena empieza...*).

Como permite interpretar el título de la breve prosa apócrifa, Juan de Mairena se sitúa en posición de intermediario entre la *poética* de su maestro imaginario y la recepción de los lectores; y, más específicamente, tiende a ilustrar «uno de los caminos» a través de los cuales Abel Martín llegaba «al gran asombro de la nada», momento esencial en toda su concepción poética. «Porque la nada antes nos asombra -decía mi maestro, jugando un poco del vocablo- que nos ensombrece, puesto que antes nos es dado gozar de la sombra de la mano de Dios y meditar

a su fresco oreo, que adormirnos en ella...». Y a este fin ilustrativo Machado hacía citar a Juan de Mairena incluso algunos versos (cfr. CLXXV, «Muerte de Abel Martín», vv. 25-26: «Antes me llegue, si me llega, el Día / la luz que ve, increada...») que expresaban la angustia metafísica de Abel Martín, es decir «un temor, de ningún modo un deseo ni una esperanza: el temor de morir y de condenarse, de ser borrado de la luz definitivamente por la mano de Dios».

La pavorosa eventualidad de la anulación definitiva del ser, en el canto de despedida de Abel Martín, era la consecuencia directa de la celebración «del gran saber del cero» (CLXXV), 21). «La nada» se convierte por tanto en el punto de referencia imprescindible de aquella metafísica poética, como se apresura a precisar Juan de Mairena: «Pero antes que llegue o no llegue el Día, con o sin mayúscula, hay que reparar, no sólo en que todo lo problemático del ser es obra de la nada, sino también en que es preciso trabajar y aun construir con ella, puesto que ella se ha introducido en nuestras almas muy tempranamente, y apenas si hay recuerdo infantil que no la contenga».

Y también en tal ocasión Machado sostenía la afirmación de su heterónimo con la cita de un texto poético apropiado; fue insertado precisamente aquí (sin título) el *Recuerdo infantil* de HS.2:7; las cuatro cuartetas son reproducidas de dos en dos, separadas por un breve comentario, matizado de sutil ironía, que le atribuye a Abel Martín («Mi maestro cede al encanto del verso bobo hasta repetirlo, a la manera popular. ¿Qué jardines son éstos?»).

La estructura adoptada en la primera estrofa es destacada por una inversión bastante sorprendente de los versos y una puntualización temporal del episodio:

Sobre la fuente, negro abejorro  
pasa volando, zumba al volar,  
cuando las niñas cantan en corro,  
en los jardines del limonar.

Efectivamente, con esta inversión el verso repetido resulta ser el que cierra las dos primeras cuartetas, terminando por asumir la función de la vuelta de las canciones de tipo tradicional; y precisamente gracias a esta nueva disposición de los versos, la estrofa puede adaptarse a los

ritmos de la «manera popular» mencionada por Juan de Mairena. Por otro lado, al margen de cualquier diferencia mínima en los signos de puntuación, vale la pena subrayar la variante del verso 14: «la gruesa nota», donde el paso del posesivo al artículo determinado quizá no adquiera un significado muy relevante, pero indica en todo caso una vacilación destinada a manifestarse en rectificaciones posteriores.

El autógrafo machadiano publicado por Gabriel Pradal-Rodríguez<sup>7</sup> había introducido ya esta variante; además dejaba entrever bastante claramente, en el verso 15, la superposición de «mañana» sobre una palabra apenas descifrable (con toda probabilidad «pradera»); en cambio, la disposición de los cuatro primeros versos era en todo acorde con la ya confirmada por la última fase de redacción de HS.2:7, y recogida en la versión definitiva.

La versión definitiva es precisamente la incluida en la cuarta edición madrileña (la última al cuidado del poeta) de las *Poesías Completas*<sup>8</sup>, donde figuran dos modificaciones interesantes desde el punto de vista de la historia de las variantes de autor. Una, en el penúltimo verso, refleja una meditación sobre las elecciones efectuadas y representa la vuelta a una solución anteriormente descartada («pradera» vs. «mañana»); la otra, en el verso 14 («la negra nota») pone remedio *in extremis* a una incongruencia bastante patente, ya que, en la última cuarteta, la imagen del insecto zumbón se ha inmovilizado en el techo de la estancia, donde destaca en un nítido contraste cromático que es oportunamente resaltado por el nuevo epíteto<sup>9</sup>.

En dicho contexto, el sintagma «negra nota» resulta particularmente rico en matices semánticos; indudablemente el adjetivo implica una referencia precisa a una percepción visual, pero en el sustantivo se mantiene el eco de la percepción acústica destacada en el verso 7 («superflua nota de violoncelo») y reforzada en el verso 12 («suena el rebato de su bordón»). Se podría casi imaginar que la «negra nota» estuviera como grabada en el techo, signo gráfico de un sonido recuperable en la memoria.

Un procedimiento análogo se constata precisamente en el primer núcleo de las *Galerías* de las *Nuevas Canciones* (CLVI, I), compuesto

7. G. Pradal-Rodríguez, «Antonio Machado. Vida y obra», en *Revista Hispánica Moderna*, XV (1949), p. 24.

8. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

9. Sobre la oposición *blanco / negro*, cfr. el estudio de F. Torres Montes, «Las subseries léxicas adjetivas del 'blanco' ('claro') y 'negro' ('oscuro') en la poesía de Antonio Machado. Estudio semántico», en *Antonio Machado Hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, I, pp. 529-555.



por dos cuartetos asonantados: en la primera se concentra la imagen en movimiento de una bandada de pájaros negros que revolotean chillando y finalmente descienden sobre las rígidas ramas de un álamo:

En el azul la banda  
de unos pájaros negros  
que chillan, aletean y se posan  
en el álamo yerto.

En la segunda se esboza una secuencia inmediatamente posterior, en una situación ya estática y con un interesante realce comparativo: las cornejas inmóviles sobre las ramas desnudas se destacan como las notas de un pentagrama musical:

...En el desnudo álamo  
las graves chovas quietas y en silencio,  
cual negras frías notas  
escritas en la pauta de febrero.

También el recuerdo infantil se ha cristalizado en secuencias yuxtapuestas según una rápida sucesión temporal y en correspondencia con cada estrofa.

En la primera el vuelo del abejorro irrumpe sobre el corro de las niñas que están cantando «en los jardines del limonar»; en la segunda se percibe la discordancia entre el bronco zumbido del insecto y las límpidas voces infantiles, y se produce un enriquecimiento metafórico con la alusión a las vibraciones del violoncelo; en cualquier caso el campo de observación permanece siempre delimitado «en los jardines del limonar» (por ello la repetición parece ser funcional); en la tercera, en cambio, se alteran las perspectivas, tanto espaciales como temporales, porque el insecto (en una secuencia sin duda posterior) queda aprisionado entre las «cuatro blancas paredes» de la casa y la vibración de su vuelo transmite un sentido de angustia desesperada; finalmente, en la última cuarteta, el zumbido enmudece y se percibe sólo una nota oscura que destaca sobre la blancura del techo; pero en el recuerdo infantil, donde la medición del tiempo queda anulada, el abejorro no cesa de volar libremente sobre el prado florido.