COMENTARIO A UNOS POCOS POEMAS DE ANTONIO MACHADO

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

Antonio Machado, el fatal.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

VEINTINUEVE *de abril de 1913. Es una fecha poética memorable, pero que no debemos sacar demasiado a la luz, sino conservarla en nuestra intimidad lo más aparte posible, fuera del curso oficial de las conmemoraciones. En este día, en la ciudad de Baeza,* pobre y señora—*¿cómo fué, en realidad, este día en la ciudad de Baeza?—, fecha Antonio Machado su poema esencial de palabras buenas—sin una sola metáfora, sin una sola idea—, dirigido a José María Palacio. Si algún modernismo hubo en su verso, aquí ha desaparecido del todo. (Claro es que ya había desaparecido mucho antes.) Todo lo que, según preceptistas o estilistas constituye el lenguaje poético ha desaparecido aquí casi del todo. (Pero también había desaparecido mucho antes.) ¿Qué son, entonces, estas palabras que son poesía sin llegar a ser lenguaje poético; es más, sin necesidad de serlo? Son, claro está, el lenguaje poético más verdadero. ¿El más vulgar, por así decirlo, el más puesto en poesía según la fórmula irónica de Mairena?*

Este poema dirigido a Palacio forma, junto con los que le preceden desde el del olmo seco *y el que inmediatamente le sigue—unos pocos poemas, nada más, que apenas pasan de doce—, la única cumbre de poesía española contemporánea que se puede poner al par de las*

Coplas *de Manrique*, o *del* Cántico *de San Juan, o de ese grupo, también reducido, de poemas religiosos de Lope: media docena de sonetos y la* Canción *a la muerte de su hijo Carlos Félix. Y resulta que el acento de Machado, a pesar de su vuelta consciente a la métrica manriqueña, del que está más cerca es de Lope. O diciéndolo al revés: resulta que Lope es el poeta de nuestro Barroco que más se acerca, en algunos momentos, a la vibración vital y temporal humana del acento de Machado. Por eso, según una dimensión—que da la casualidad que es la más importante de la voz de un poeta—, tiene que figurar Lope al frente de nuestra lírica de todos los tiempos—y no, precisamente, como poeta erótico o burlesco, sino religioso—, junto con Manrique, y San Juan, y Antonio Machado. Es decir, que si en la dramática pudiera cederle el primer puesto a Calderón—o, al menos, sus obras a las de éste—, en la lírica no se lo cede a ningún otro poeta de su tiempo (ni siquiera a Quevedo, que, siempre dentro de esta dimensión de que se trata, es el que le anda más cerca).*

Sería interesante el ver detenidamente cómo se desnuda de imágenes cada uno de estos dos poetas para llegar a la suprema síntesis expresiva en la palabra viva, transparente de realidad, la palabra que parece mentira que, en su recinto sin figuraciones superpuestas, sea poesía (pero que por eso mismo lo es). La palabra que, de tanto compenetrarse con la realidad, de tanto nombrarla humildemente —sin querer volar más alto, restringiendo y como despreciando su poder mágico—, se queda retrasada de veras para siempre en una hondura de emoción que no se puede alcanzar artísticamente. (En Leopardi, en el mejor Leopardi de Silvia *o* Le Ricordanze *he encontrado también ese retraso definitivo de cuando la palabra poética coincide con la poesía.)*

Estamos, lo mismo en el caso de Lope que en el de Machado, más acá—y no más allá—de la belleza renacentista o modernista, garcilasiana o rubeniana, pero este más acá quiere decir que se ha llegado mucho más adentro del corazón de la poesía y es el que les da a las voces de los propios Garcilaso y Rubén su vibración interior inimitable, a pesar de toda la duración y la extensión de su mera influencia literaria externa.

* * *

Desde un principio, desde los primeros poemas de sus Soledades *—tan contrarias a las de Góngora—se nos aparece la voz de Machado instalada en esa dimensión fundamental de la voz del poeta. Y desde*

un principio también, el tema de la primavera soriana—la primavera del campo de Castilla, más gentil y matizada, por la intensidad de su pobreza, que la de ningún otro—es uno de esos aciertos suyos definitivos a los que, a lo largo y lo hondo de su obra, nos va a ir acostumbrando. Puede decirse que, a partir del descubrimiento de Machado, va a ser precisamente la primavera, en lugar del invierno o el estío más rigurosos, la estación del año en que alcanza plenitud de revelación el campo castellano. Ahora bien: su misma aparición tardía, su timidez y su brevedad, hacen que sea una primavera mística, *como la ha llamado, también de una vez para siempre, nuestro poeta.*

(Por no conocer a Machado y su descubrimiento de esa primavera emparentada con los primores de enamorados de una Santa Teresa y un San Juan de la Cruz, se ha equivocado recientemente Henry de Montherlant en la significación espiritual de su avileño Maestre de Santiago. Durante el primer acto de su obra nieva silenciosa y piadosamente sobre Avila. Durante los otros dos, no recuerdo bien si continúa nevando, pero Avila, dentro y fuera del escenario y de la escena final entre el padre y la hija, continúa nevada. La nieve, al revés que en el verso de Fray Luis, no ha variado. Y el bueno del Maestre, al echar su manto blanco sobre los hombros de su hija, la cubre con la frialdad ardiente de la nieve, sin salirse del clima de Port-Royal—como se le ha reprochado muy justamente a Montherlandt—, es decir, sin alcanzar el clima de Avila y de Santa Teresa, que, a través de los rigores de la nieve, conduce a los primores de esa primavera descubierta por Machado.)

Desde un principio, y gracias a su capacidad de identificación con ella, ha descubierto Machado esta primavera castellana, que, en los poemas de la segunda parte de Campos de Castilla (1) *va a ser evocada ya desde la más adelantada primavera andaluza. El poeta ha cambiado de «residencia en la tierra», pero para él la tierra no es algo suprarreal y supratemporal como para Neruda, sino concretamente geográfico y diario. La tierra es Soria y los campos de Soria, cruzados por el Duero, y la tierra es Baeza y los campos de Baeza, cruzados por el Guadalquivir. La visión y la* vivencia *de estos campos no se puede sustituir poéticamente con nada. Y el cambiar de «residencia» quiere decir cambiar de ciudad, y de árboles, y de sembrados, y de río. Cambiar también de mañanas y de tardes, de crepúsculos y de noches, que son los elementos de los que se compone el tiempo concreto de la contemplación y la vida poéticas. (Por otra*

(1) Cita siempre por la cuarta edición de *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

parte, cambiar de ciudad y de campo quiere decir también para él, como más adelante veremos, no cambiar de corazón.)

¿Cómo puede tener la poesía de Machado la trascendencia que tiene, ciñéndose como se ciñe al aquí y el ahora geográficos? Que la tengan los poemas de Sobre los ángeles, *de Alberti, o de* Poeta en Nueva York, *de García Lorca, o del citado* Residencia en la tierra, *de Neruda, es algo normal y que cae dentro de la más estricta lógica o mágica poética. Se trata, en todos estos casos, de un mundo poético radicalmente distinto del real, que ha sido levantado y mantenido a pulso, a fuerza de creación imaginativa, por encima de éste. Pero ¡que la haya en estos poemas de Antonio Machado que—como en Francia los de Jammes por esta misma época—no están, ni quieren estar, por encima—ni por debajo—de la realidad, de ninguna realidad, sino arraigados sencillamente en ella! Y ¿no es acaso su arraigamiento en la realidad del mundo y del paisaje—su arraigamiento en el detalle y el instante—el que les da esa trascendencia que no se puede lograr creando un mundo distinto, por muy levantado y poderoso que sea?*

La primavera castellana de los campos de Soria, desde la primavera andaluza de los campos de Baeza, pero también desde el recuerdo de la esposa muerta. El estar escritos desde ese recuerdo es lo que convierte a los pocos poemas que voy a comentar en una de esas contadas cumbres de la poesía española que decía antes.

1

En Soria todavía, y en 1912, fecha Antonio Machado su poema A un olmo seco, *que en las* Poesías completas, *viene inmediatamente después de* La tierra de Alvargonzález. *¿Es el primero que escribe frente al temor de la muerte de su mujer? El final puede hacérnoslo sospechar:*

> Mi corazón espera
> también, hacia la luz y hacia la vida,
> otro milagro de la primavera.

¿Cabe pensar que estos tres versos no son más que una alegoría de tipo general abstracto? Pero ¿no sería esto algo demasiado fácil y común, indigno del individualizado decir en verso de nuestro poeta? En cambio, si nos está hablando desde su situación humana —aunque sin aludir explícitamente a ella—¡cómo se ahonda hacia atrás todo el poema, desde estos tres versos finales! Reconocemos

aquí el toque único, fatal, de Antonio Machado. Y es un toque que el poema no necesitaba ya para ser un gran poema terminado. En realidad, con las palabras:

quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida,

ha terminado de un modo excepcional y hasta milagroso. Los otros tres versos no lo terminan, sino lo empiezan otra vez, lo continúan, es decir, lo transfiguran dándole una especie de vibración anímica póstuma que antes no tenía. Y ya, el poema, unido a sus tres versos finales, es éste, y no el otro que se hubiera limitado a ser sin ellos. Antonio Machado ha ido más allá de Antonio Machado, ha empezado a ir más allá de la concreción y la madurez de su propia voz poética.

2

El siguiente poema se titula Recuerdos *y está fechado en el tren, abril 1912* (*). *¿Cuántos poemas ha escrito en el tren y desde la ventanilla del tren Antonio Machado? En este poema, yendo en el tren, se despide de los campos de Soria—que ya no ve, sino sólo recuerda visualmente— en el momento mismo de entrar en los campos de su Andalucía. Esta precisión tiene su importancia y les da prioridad a estos versos sobre todos los demás, en los que va a tratar, más adelante, el mismo tema.*

No le importa a Machado insistir una y otra vez en los temas del corazón, es decir, en los más radicalmente poéticos. Sabe que la inteligencia dice las cosas de una vez para siempre, pero el corazón, aunque vuelva a decir lo mismo, ya no es lo mismo; mejor dicho: es lo mismo y no lo es, porque su palabra está cargada de tiempo. En esto se distingue precisamente la verdadera poesía del arte bello de hacer versos: en la presencia viva del tiempo. Pero donde hay esta presencia viva no puede haber repetición. La palabra poética es irrepetible, y si está, en un cierto sentido, fuera del tiempo, es porque lo guarda dentro de ella.

No hay apenas una imagen en este poema, y no hay, desde luego, ningún concepto intelectual. Es uno de esos poemas de Machado construído a base de realidad del campo a cuerpo limpio. No hay en él más que descripción—enumeración objetiva detallada—y emoción humana, es decir, realidad vivida que alcanza su pleni-

tud en el recuerdo (la memoria viva *de Bécquer, nuestro primer gran poeta soriano). Machado titula a este poema* Recuerdos, *pero sólo son recuerdos del campo y de sus paseos solitarios por él, sin alusión a ningún otro acontecimiento de su propia vida.*

La poesía de Machado ha empezado siendo una poesía del ensueño : *el ensueño del mundo—la evasión de su realidad—desde la vida —la juventud—no vivida. Es la poesía de* Soledades, Del camino, Galerías, *y otros poemas agrupados bajo los títulos de* Canciones, Humorismos, fantasías y apuntes, y Varia. *En la primera parte de* Campos de Castilla *hasta* La tierra de Alvargonzález, *pero incluyendo también este poema, se convierte en una poesía de la* realidad : *una realidad de distancias precisas vivida casi exclusivamente desde la soledad del corazón. Y ahora, en estos poemas de la segunda parte del mismo libro, empieza a ser una poesía del* recuerdo. *Esto no quiere decir que pierda realidad, sino al contrario. Quiere decir —nada más y nada menos—que el corazón va teniendo cada vez mayor parte en ella, hasta ocuparla por entero. Porque el* ensueño *es, por así decirlo, anterior a la realidad, pero el* recuerdo *es siempre posterior al uno y a la otra. Está lleno de realidades vividas, como sucede en este poema en que los puros recuerdos del campo no llegan a identificarse con la desesperanza y la melancolía del poeta. Esa palabra* desesperanza *es la única alusión a la posible situación humana desde la que ha sido escrito. Y, como casi todos los poemas del grupo que estoy comentando, los versos finales de éste contienen su transfiguración:*

> Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
> por los floridos valles, mi corazón te lleva.

No necesita más de dos versos para inundar de alma el largo desfile monótono de tantos alejandrinos casi exclusivamente descriptivos.

En una breve carta de Antonio Machado que publicó Gerardo Diego al frente de la segunda edición de su Romancero de la novia, *carta en la que celebraba la aparición de este libro, dice algo tan importante y, sobre todo, tan esclarecedor, que no está de más recoger aquí: «... el camino de la juventud no es el del corazón—éste se abre más tarde—, sino el de la fantasía y la aventura». No cabe duda, leyendo estas palabras, confirmadas por la evolución misma de su obra, de que Antonio Machado sabía, como nadie, lo que se decía y también lo que se hacía en sus versos.*

Pertenecen, por tanto, estos poemas al gran momento de madu-

rez humana del poeta, en que ya se le ha abierto de par en par el camino del corazón y en que lo sigue, paso a paso de su dolor vivido. Este camino es el que aconseja al joven Gerardo Diego que siga: «Yo, sin embargo, le hubiera aconsejado que siguiera el camino de su corazón, mejor que el de la nueva lírica...» Son palabras que no tienen precio. Claro es que no sólo Gerardo Diego—que, junto con el primer Dámaso Alonso y un Alonso Quesada, es de los más machadianos, por lo menos en parte de su obra—, sino, en general, toda la nueva lírica se obstinó en no seguir el mismo camino que Antonio Machado y anduvo bastante despistada—y, sobre todo, des-almada o des-corazonada—por otros derroteros. La figura y la obra de Machado quedaron así señeras y aparte, al margen de los caminos de fantasía y de aventura de la nueva lírica.

3

Antonio Machado, paso a paso de su dolor vivido (de su pérdida de la esposa) por su camino, y la nueva lírica por los suyos, haciéndole bastante poco caso. (Pero no debemos reprocharle nada a esta lírica, sino comprender que era otro su punto de arranque y por eso tenía que ser más imaginativa que cordial y más innovadora que madura.)

Después de Recuerdos *viene el poema dedicado a Azorín por su libro* Castilla. *¿Es un poema azoriniano? Desde luego. ¿Es solamente azoriniano? Desde luego, no. Porque es azoriniano sin perder acento propio. Al contrario, leyéndole, nos damos cuenta de lo que le falta siempre—o casi siempre—a la pura emoción azoriniana, que corre el peligro de quedarse en lo estético.*

Dos poemas dedica Machado a Azorín por su libro Castilla, *y los dos deben estar escritos por la misma época. El otro, el que se leyó en la fiesta de Aranjuez, es más largo y más elocuente, y, al final, más político. Este es más emocionado, más detalladamente campesino y también más íntimo.*

La venta de Cidones en la carretera de Soria a Burgos. La ventera y el ventero. (Se los describe con pocas palabras, primero a la una y después al otro.) Y un caballero enlutado—tal vez ese mismo viajero situado en el umbral de la obra poética de Machado—, sentado junto al fuego, que clava los ojos en él durante largo rato—mientras espera que llegue el correo—y luego se los enjuga

> con un pañuelo blanco, ¿por qué le hará llorar
> el son de la marmita, el ascua del hogar?

El caballero llora demasiado de verdad para ser puramente azoriniano, ese hombre del balcón azoriniano cuya melancolía de pensieroso se confunde con su postura. Aquí, la postura persiste—la mano en la mejilla—; pero ¿por qué le hace llorar, precisamente,

el son de la marmita, el ascua del hogar?

En vez de dirigir nuestra mirada hacia lo simbólico trascendente, dirijámosla hacia lo humilde cotidiano. ¿No llorará, acaso, por su propio hogar deshecho? Sí; el caballero de luto es, además de Azorín, enlutado estético, el propio Antonio Machado, viudo ya y solitario otra vez—¡y qué definitivamente!—en el paisaje, ese paisaje que ha hecho tan suyo *con su palabra, es decir, viviéndolo y desviviéndolo en su verso y en su palabra.*

También desde estos versos, situados casi al final del poema, adquiere éste su nueva trascendencia y su tremendo misterio, apenas insinuado: ¡ese correo, esa carta que espera el caballero! (La sombra de Maeterlink se cruza aquí con la de Azorín, pero haciendo al poema—no sabemos cómo—más machadiano.)

Sería interesante estudiar la influencia de Azorín sobre Machado. Yo creo en el arranque señero e independiente de cada uno de ellos. (En el primer Machado hay más subjetivismo y, sobre todo, más ensueño siempre.) Pero ¿no existe más adelante una influencia de la objetividad azoriniana sobre Machado, o se trata nada más que de una coincidencia en la manera de ver y de sentir el paisaje? Si comparamos a Azorín con Maeterlink nos damos cuenta de la distancia que hay entre el símbolo—no en vano Maeterlink es el poeta dramático del simbolismo—y el mito. Los ciegos *son un símbolo, mientras que* el hombre del balcón *es o quiere ser un mito. Por otra parte, si comparamos a Azorín con Machado vemos que éste va todavía más allá en la clarificación de la criatura literaria, que no le interesa simbolizar ni mitificar, sino sencillamente individualizar. (Este principio de individuación que tan incómodo se halla siempre dentro de la filosofía es el más genuino de la creación poética.) Por eso, a su caballero enlutado le sobran esa mano en la mejilla y ese pañuelo blanco, que al de Azorín le eran tan esenciales.*

4

Hasta ahora no ha aludido abiertamente a ninguna desgracia personal. Lo va a hacer—aunque no abiertamente—en un solo verso y casi con una sola palabra al final del poema siguiente. Sigue, en este

poema, el mismo procedimiento constructivo de aparente objetividad que en los que le precedieron. Pero a cada paso tropezamos, por así decirlo, con el retraso contemplativo de su corazón. ¡Quedarse retrasado en cada tarde y en cada hora, en cada minuto—combatido e indefenso—de tiempo y de campo! Si comparamos al Machado de este poema y del dedicado a Palacio, con cualquier otro poeta de su generación, lo que nos sorprende es ¿cómo es posible que la realidad pueda residir de un modo tan inmediato en la palabra? (Sin embargo, la palabra humana, ¿acaso no está hecha para que la realidad, toda la realidad—la natural y la espiritual—resida inmediatamente en ella?)

En este poema ha desaparecido el falso andamiaje prestado que había en el anterior. Arranca de una contemplación desprovista de toda dimensión intelectual o filosófica. Una contemplación cordial, desamparadamente cordial. Por eso dice:

a solas con mi sombra y con mi pena.

Y en ese verso cabe todo su dolor humano. Y no necesita, por el momento, decir más de su dolor ni de sí mismo, sino identificarse con la realidad que ven sus ojos, incorporarla a su palabra, sin intervención de ninguno de los otros sentidos. Todo, en este poema, son imágenes visuales, más o menos teñidas de alma: sombrías *huertas,* grises *olivares,* alegres *campos (no falta la determinación geográfica concreta:* de Baeza), *pámpanos* dorados, rojas *cepas. Y llegamos a la única metáfora—¿de procedencia local, arábigo-andaluza?—de todo el poema:*

Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.

Los dos verbos últimos siguen siendo impresiones—y precisiones—visuales. Además de relucir, espejea. Una cosa es relucir y otra espejear. Y cada una tiene su importancia (aunque no encierren dentro ningún pensamiento, ni lucubración cerebral alguna). Se trata del río, del agua del río, que reluce y espejea para los ojos. Y, además, no se trata de nada más que de ese agua. Y, además, eso es lo verdaderamente importante. (¿Comprendéis toda la enseñanza que hay dentro del verso más sencillo y transparente de Machado?)

Sigamos con lo visual, con lo que están viendo—o contemplando—los ojos de carne y de alma un tiempo: los montes envueltos *en* la niebla *(para ver esto bastan los ojos de carne), pero es una niebla* maternal *(aquí ya intervienen los ojos del alma). Y van a seguir in-*

terviniendo cuando añade que las rudas moles de esos montes descansan de su ser de piedra. *Y van a seguir interviniendo todavía, cuando—después de la única levísima alusión al sentido del tacto:* tibia *tarde—precisa: tarde* piadosa, *para seguir visualmente:* cárdena y violeta. *A una pupila como la de Machado no le basta el color, necesita el matiz. ¿Hay aún más matices en el campo andaluz, en el crepúsculo del campo andaluz, que en el castellano? Digamos, con el otro Machado:* según..., *y sigamos adelante.*

Ahora son los olmos mustios *de la carretera, que han sido sacudidos por el viento, y los* rosados *torbellinos de polvo de la tierra (¡el polvo de la tierra!) levantados por ese mismo viento. Seguimos viéndolo todo: los olmos, mustios; los torbellinos de polvo, rosados. Por fin, la luna, amoratada—y no sólo morada—y llena (para los ojos de carne), pero también jadeante (para los de alma).*

Y llegamos así a los caminos que dan título al poema, que, al incorporarse a la palabra poética, empiezan siendo un diminutivo: los caminitos blancos, *cruzándose unos con otros, alejándose (aquí empieza ya el alma),*

buscando los dispersos caseríos
del valle y de la sierra.

Dos veces ha empleado en este poema el adjetivo disperso, *dándole todo su valor expresivo. Recuerdo otras veces que lo ha empleado; más subjetivamente:*

Mi corazón latía
atónito y disperso.

O incluso dentro de una metáfora:

flota, vellón disperso,
una nube quimérica de plata.

Insistencia de Antonio Machado en las palabras concentradas de su acierto. Aquí, en la palabra disperso, se encierra todo el sentido de la vida del hombre en el campo andaluz.

El poema, como el del olmo seco, *ya está terminado. (Y ha sido mucho más increíble su realización poética.) Seguimos preguntándonos: ¿Por qué son poesía esa niebla de otoño o esos caminos blancos? Está ya terminado el poema, y no lo está. Le falta mucho—le falta todo: dos versos nada más—para ser el poema que tiene que ser. Y el primer verso que le falta no creáis que contiene ningún pensamiento sublime; no dice más que:*

Y los tres puntos suspensivos expresan más que todas las posibles imágenes, porque quieren decir—y callan—que se trata de los caminos del corazón, y no de los de la fantasía y la aventura. Lo dicen ya, antes de que lo diga el segundo y último verso, que es uno de los de más apretada temperatura cordial que se han escrito en castellano:

¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

Es un verso que no tiene valor formal, o sea material, ninguno, sino solamente espiritual y emotivo. Por eso, si hubiera que escoger un solo verso para caracterizar a la poesía de Machado, yo escogería éste. Y creo que, por escribir versos así—aparentemente tan sentimentales y faltos de última exigencia estética—es por lo que se adentra Antonio Machado en el corazón de la poesía más que ningún otro poeta. (Antonio Machado es el poeta en el que puede fallar la belleza expresiva externa, que no puede fallar, por ejemplo, en un San Juan de la Cruz.) Todo su dolor se nos aparece súbitamente —tal vez cuando menos lo esperamos—concentrado en este verso, en el que debemos admirar el máximo poder de síntesis de un gran poeta llegado a la plena madurez humana de su voz más verdadera. Y es esa gran verdad humana que hay en su voz la que le permite prescindir de toda vestidura formal y convertir lo más individual y temporalizado en lo más universal y permanente.

5

A partir de este verso, se le va a desbordar humanamente el corazón. Y está bien que se le desborde un poco. Podemos aprender bastante de ese desbordamiento. Porque, ahora, su poesía es más poesía que nunca. Tanto lo es que, de momento, impide la postura escéptica del hombre Machado. (Después va a caer más irremediablemente en ella.) Por lo pronto, se le ha quebrado la voz, se le ha hecho hoguera en la noche, aunque no pierda el dominio del verso:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.

Puede decirse que la violenta llamarada dura escasamente los cuatro versos de este cuarteto. Los cuatro versos más necesarios que se hayan escrito nunca en castellano. En realidad, se trata de una pri-

mera estrofa. ¿No sentís la falta de las que deberían venir detrás? Pero, en vez de terminarla de un modo normal, como lo hubiera hecho cualquier otro poeta, la cierra definitivamente con su toque fatal:

Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Y el resto de las estrofas se queda sin decir—expresado, tal vez, y no dicho—dentro de la palabra mar.

Pasada esta llamarada, la voz—más reflexiva—se hace rescoldo:

Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas.

Pero es un rescoldo importante porque marca el comienzo de otra manera suya de decir: su voz distante sentenciosa, esa voz que va a dejar, tal vez, de ser poesía para convertirse en poética.

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

A través de esta voz, y de toda la preparación y toda la preocupación intelectual que supone, es como le va a ser posible escribir las más admirables páginas en prosa, atribuídas a Mairena. Es decir, es como va a llegar a ser, además de nuestro primer lírico contemporáneo, nuestro primer teórico de poesía.

Por ahora, su voz no se ha separado todavía de su vida.

Dice la esperanza...

Los grandes poetas han tratado siempre los grandes temas existenciales—de la existencia y el destino del hombre—que, desde hace relativamente tan poco, empiezan a fecundar el pensamiento filosófico. Puede decirse que la gran poesía de todos los tiempos se constituye sólo a base de grandes temas humanos. Y entre estos grandes temas que constituyen la poesía de nuestro gran poeta Miguel de Unamuno—contemporáneo y compañero de «generación» de Machado, aunque más de diez años mayor en edad que éste—ocupa uno de los primeros puestos el de la esperanza. La vida humana como esperanza: en este terreno ha precedido el pensamiento poético de Unamuno al pensamiento filosófico del existencialista católico francés, Gabriel Marcel. (Lo que sucede es que a Unamuno, a pesar de tantos libros como se están escribiendo ahora sobre él, cada vez se

le va conociendo menos, porque se le lee menos, en España.) El pensamiento de Machado tiene algunas influencias de Unamuno—no tantas como pudiera suponerse de la incondicional admiración que ha mostrado siempre don Antonio por don Miguel—, pero el tema de la esperanza no es en él sólo un reflejo de Unamuno, sino algo brotado de una necesidad interna. La desesperanza, como hemos visto al comentar el poema Recuerdos, *existía ya. Y ahora va a hablar aquí, después de la esperanza:*

Dice la desesperanza:
sólo tu amargura es ella.

Y comprendemos que no cabe mayor desesperanza que el que la realidad concreta y temporal de una persona amada—de toda una esposa amada—se haya quedado reducida a un simple sentimiento subjetivo como la amargura. Aunque en este breve poema que estoy comentando la esperanza hable primero, en realidad corre a cargo de ella la réplica, y también parece ser que, de momento, Machado se inclina a una solución esperanzada y cristiana:

Late, corazón... no todo
se lo ha tragado la tierra.

Porque eso no todo *no puede referirse a una irrealidad tan grande como sería la existencia de ella diluída en los latidos del corazón. Al contrario: el corazón ha de seguir latiendo porque algo de ella sigue existiendo—con existencia real—independientemente de sus latidos. (Sin realidad no hay espíritu. La realidad no es más que el espíritu, pero sí es el* más *que alcanza éste.)*

En el poema siguiente vuelve a aparecer el paisaje—los campos de Soria y de siempre—y vuelve a aparecer el ensueño—como evasión de la vida—que caracteriza a la primera época de su poesía. Pero es tanto el arraigamiento de la voz de Machado en la realidad castellana, que el ensueño, como evasión, se va a quedar frustrado. Se trata, sólo, de un ensueño, pero son las mismas realidades de siempre, los mismos paseos por los mismos caminos, aunque más transparentes de alma que nunca.

(En un poema dedicado a Narciso Alonso Cortés, fechado en octubre, sin año, en la Venta de Cárdenas—esa Venta de Cárdenas que Baroja, en no sé qué novela, asegura que no existe—se plantea Machado el problema de cómo vencer al tiempo:

¿Se sabe de un conjuro
que ahuyente a ese enemigo, como la cruz al diablo?

Y contesta:

El alma. El alma vence.

Y más adelante:

Poeta, el alma sólo es ancla en la ribera.

Todo esto suena demasiado modernista, pero es conveniente comprender cómo a fuerza de alma ese tiempo enemigo se le convierte en la raíz misma de su palabra poética.)

A través de su dolor, de la realidad del dolor de su pérdida, la realidad de los campos de Soria va a arraigar en su alma mucho más definitivamente aún que antes. En este poema aumenta, aunque nos parezca imposible, la intensidad y la fidelidad de ese arraigamiento. Por eso, se trata de soñar la misma realidad vivida, sin necesidad de inventar ni de descubrir nada nuevo. Insiste en las mismas palabras y las mismas imágenes. Y nada se repite. Sí; el Duero sigue trazando en torno a Soria su curva de ballesta, *los cerros siguen siendo* plomizos, *y sigue habiendo—como ha habido ya y va a haber en tantos otros poemas—*manchas de raídos encinares. *Pero, como la situación humana individual es distinta, son distintas también las situaciones poéticas individualizadas de todos esos elementos del paisaje. Ya no es el poeta—solitario él solo, o solitario con ella—el que pasea por ese paisaje, incorporándolo a su vida; es sólo su corazón el que está vagando* en sueños. *Se trata de un sueño, de un vagar en sueños, aunque no vague, por así decirlo, vagamente, sino muy detallada y muy circunstanciadamente:*

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco...

Sigue apoyándose la emoción en las puras imágenes visuales (¿No ves? Mira), *y en elementos concretos individualizados (esos álamos del río con sus ramas de invierno, o el Moncayo, también de invierno, con sus cumbres nevadas, azul y blanco). Se apoya en estas imágenes hasta llegar, como siempre, al acierto increíble de su culminación:*

dame
tu mano, y paseemos.

Y es que sigue pudiendo más en él la esperanza, y no se resigna a no poder caminar con ella, y le pide que le dé su mano para pasear en sueños. Pero para este paseo en sueños no le sirve el paisaje de su dolor diario, el de los campos de Baeza, y tiene que evadirse a otros, aún más vividos y más suyos, a los de Soria. Mejor dicho, está paseando solo,

triste, cansado, pensativo y viejo,

por los campos de Baeza, y, al mismo tiempo, su corazón, en sueños y con ella de la mano, por los de Soria. Creo que es éste el poema en el que llega a plenitud de contenido vital y espiritual el tema de sus paseos por el campo, el poema en el que este paseo es a la vez recuerdo, realidad y ensueño.

6

En el poema siguiente, el ensueño se independiza y el paisaje concreto desaparece. Lo que persiste en el ensueño es el pasear con ella de la mano:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.

Los elementos son los mismos—blanca vereda, campo verde, montes azules, mañana serena—, pero idealizados (o sea, des-temporalizados). Por un momento volvemos al ambiente de las Soledades:

Yo voy soñando caminos
de la tarde...

Es una especie de recaída en lo imaginativo—o de ascensión hacia ello—que nos da la medida de su compenetración con lo real. Esto no quiere decir que esa compenetración, y hasta identificación, esté desprovista de imaginación. Al contrario, se trata de una imaginación más penetrante, capaz de contar, ya, con el detalle. Y en esto consiste, precisamente, el paso de la juventud a la madurez, o, según el propio Machado, de los caminos de la fantasía a los del corazón.

Lo que sucede es que su voz poética madura llega a estar tan saturada de corazón que no tiene más remedio que dejarse caer un poco en la fantasía y recobrar algo de su acento más juvenil (que también es, a su manera, un acento maduro). *Por eso, si aquel acento estaba ya cargado de gravedad y de verdad humanas, ¡cuánto más no lo va a estar éste! La fantasía no le puede ya quitar corazón, pero se lo airea, hasta, incluso, rítmicamente:*

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.

Sigue idealizando a su manera antigua, como hacía tiempo que no idealizaba; sigue envolviendo a los elementos más concretos en una vaga atmósfera irreal. (Esa «campana virgen—de un alba de primavera», tiene algo de primitivo italiano.) Pero en seguida inicia el tránsito hacia su tono de voz actual:

¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!

Para terminar con dos versos que son casi repetición de los que terminaban también el breve poema anterior:

Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!

Y digo casi, no sólo porque varíen las palabras, sino porque en el seno de la pura afirmación jubilosa se ha instalado ya el quién sabe *de la duda.*

También el que viene a continuación de éste va a ser un poema francamente imaginativo, concebido y resuelto desde una actitud de acercamiento a lo popular. Narra objetivamente un acontecimiento —la llegada de la muerte a su casa—como si no fuera a él al que le hubiera sucedido. Y lo narra en un tono cantado *que lo levanta sobre su tono de voz habitual. Por encima de lo trágico—y lo misterioso—del suceso, todo el romance—porque está escrito en el metro narrativo por excelencia, que es el romance octosílabo—es algo ligero, y hasta* gracioso, *en el sentido poético de esta palabra. ¿Y no son, precisamente, su ligereza y su gracia las que le dan más intensidad a su sentido trágico? Aquí ya no hay ningún arrebato de voz,*

no hay ni voz propia siquiera. El poeta consigue su acento de siempre—enriqueciéndolo—por un procedimiento indirecto. Más adelante va a escribir todavía algunos poemas de este tipo. En éste, desligado y feliz—a pesar de su asunto—, como un puro deslizamiento la muerte entra y sale de la casa por la puerta y el balcón abiertos a la noche de verano. A la esposa la llama, andaluzamente, mi niña:

Mi niña quedó tranquila.

Y lo terrible de la ruptura se pierde dentro del giro traslaticio, y como festivo, del lenguaje:

¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

Sin querer, recordamos la ley shakesperiana de los contrastes, y evocamos las figuras de Julieta y Ofelia, muertas.

Este poema, así como el anterior, son algo excepcional dentro del grupo que estoy comentando. En los dos siguientes su voz recupera el paso de andadura y la temperatura habituales. En el primero, llega otra vez la primavera—esta vez, sólo del campo andaluz, sin recuerdos del soriano—y, a través de todos sus detalles, enumerados una vez más, vuelve a afirmar en los dos últimos versos su actitud esperanzada:

esta amargura que me ahoga, fluye
en esperanza de Ella.

En el segundo no hay ninguna alusión a la muerte de la esposa. (Son recuerdos juveniles de Sevilla.) Unicamente algunos versos del principio lo relacionan con el resto del grupo:

—yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera.

Pensamiento—o sentimiento—que va a aclarar en su Soneto de Los sueños dialogados, *escrito algunos años después. Aquél que dice así:*

¿Por qué, decidme, hacia los altos llanos,
huye mi corazón de esta ribera,
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?

Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
las sombras de los muertos encinares.

De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero.

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

7

He citado entero este Soneto *porque, aunque escrito con posterioridad, forma parte, por su contenido y su acento, del grupo de poemas que estoy comentando.*

Aunque Machado llame repetidamente suyos a los campos de Andalucía, ya hemos visto cómo tampoco se cansa de afirmar que tuvo y tiene patria *donde nació al amor, y no sólo a la vida, cerca del Duero. Pero aún precisa más:*

¡El muro blanco y el ciprés erguido!

Y es este verso, en que nos pone ante los ojos el cementerio de Soria, sin nombrarlo, el que une íntimamente al Soneto *citado con el poema que voy a comentar ahora. Este no puede ser más sencillo. Al principio se trata nada más que de preguntarle detalladamente a un amigo—a un buen amigo: José María Palacio—por la primavera del campo de Soria. Se lo pregunta desde Baeza, desde la primavera de los campos de Baeza, y desde el recuerdo de la esposa, pero sin nombrarlas tampoco. Unicamente, al final, le encarga a su amigo que, ya que no puede hacerlo él personalmente—todo esto tampoco lo dice el poema—, suba, de su parte, hasta el sitio donde ella está enterrada, llevándole un ramo de lirios y rosas de esa misma primavera soriana por la que preguntaba al principio.*

Con estos ingredientes tan sencillos y hasta vulgares, ha escrito Antonio Machado un breve poema que seguramente no tiene par dentro de la lírica contemporánea. Yo, al menos, así lo creo.

El primer verso nos introduce ya—diferenciando a este poema de todos los anteriores del mismo grupo—en el ambiente cálido de una verdadera amistad:

Palacio, buen amigo.

Y, seguidamente, la pregunta conmovedora y esencial:

¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos?

Aunque no lo dice, pregunta, como otras veces, por la primavera soriana desde la andaluza, siempre más adelantada. De aquí el tono interrogatorio y también la observación siguiente, que vale más que todos los brillantes pensamientos que se le pudieran haber ocurrido:

En la estepa
del alto Duero, primavera tarda,
¡pero, es tan bella y dulce cuando llega!

Es, él lo sabe muy bien, la más bella y dulce—y más finamente matizada—de todas. Por eso, después de preguntar en general por ella, va a preguntar en particular—individualmente—por cada uno de sus milagros:

¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?

Porque, según la experiencia amorosa de su mirada—¡ese contraste entre la vejez y la robustez del viejo tronco arrugado y el verde tierno de las hojitas recientes!—, ya es hora de que las tengan. En cambio:

Aun las acacias estarán desnudas.

Porque las acacias son más tardías en echar la hoja, aunque, luego, la echen más de prisa.

Y nevados los montes de la sierra.

No le bastan, a su expresividad lírica, los montes en plural; tiene que llegar hasta el límite de la individualización y referirse a su sentimiento visual de una sola cumbre:

¡Oh, mole del Moncayo, blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!

¡Cómo lleva en su corazón al Moncayo fronterizo, que no se le-

vanta ya en cielo castellano, sino aragonés! (¡Cómo va a llevar también a Mágina, Quesada, Cazorla!)

Tras este paréntesis de observación cordial, se suceden otra vez las preguntas:

¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?

Las zarzas, en el monte; las margaritas, en los prados, y la primavera reducida a sus criaturas más pequeñas. Del tono interrogatorio pasa a la afirmación:

Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.

Sí, no tienen más remedio que haber ido llegando ya. (Lo sabe su corazón, que ha tomado, como aprendiz humilde, tantas lecciones de campo, de silencios y distancias luminosas de campo, de campanarios—y campanas—rodeados de campo.) ¿Y qué más tiene que haber en los campos de la primavera que empieza?:

Habrá trigales verdes
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril.

(¡Qué falta de imaginación creadora—según algunas poéticas al uso hace unos cuantos años—en Antonio Machado! ¿Qué tienen que hacer en un poema esas mulas pardas y esos labriegos sin dimensión social?) Los labriegos, los hombres del campo situados geórgicamente, casi didácticamente, en su labor. ¿Y las abejas? ¿Se le olvidaban las abejas? No. Las abejas situadas también en la suya:

Ya las abejas
libarán del tomillo y del romero.

Al llegar a este trance, un *Azorín* nos hablaría de las distintas clases de tomillos: el aceitunero o salsero y el común, *llamado* tremoncillo *en Aragón;* tomello, *en Valencia;* timó, *en Cataluña, etc...; de la diferencia entre el tomillo y la mejorana, llamada también tomillo blanco o* almoradux; *del romero catalán o* rumaní... *Pero todo esto nos distraería de la intención del poema.*

Vuelven las preguntas:

Los frutales, que echan la flor antes que las hojas. Cada frutal aislado en su huerto. Después de la flor del almendro, la de los cerezos, y la de los perales, y la del membrillo, y la del ciruelo, todas ellas parecidas a la del escaramujo, o rosal silvestre. Pero, cuando los frutales ya florecen, se han pasado las violetas de febrero y de marzo. ¿Quedan todavía algunas escondidas por los rincones de humedad y de sombra? El poema ha llegado a uno de sus máximos aciertos de expresión:

¿Quedan violetas?

¿Qué poeta chino, del siglo VIII antes o después de Cristo, había preguntado nunca una cosa así?

¿Qué se hizo el Rey Don Juan,
los Infantes de Aragón
qué se hicieron?

pregunta el poeta castellano del XV, *tan amado por Machado. Pero él no pregunta más que si quedan violetas, y con esta pregunta se adentra, tal vez, un poco más allá que el mismo Manrique en el corazón de la poesía.*

No pueden faltar en el paisaje castellano, en la época del celo de los animales, los cazadores con reclamo:

Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán.

Su condición de furtivos—pues estamos en tiempo de veda—y el que tengan que llevar bajo la capa la jaula con el reclamo, los hace más interesantes. Y luego ese no faltarán, *tan cargado de experiencia, y el adjetivo* luengas, *que les da a las capas todo el arcaísmo que tienen en la realidad.*

Al llegar a este punto, volvemos al principio. Se está dirigiendo, casi epistolarmente, a un buen amigo. Primero le pregunta por todas estas cosas y, antes de hacerle la pregunta final, después de la cual ya no se puede preguntar nada más, sino pasar a otra cosa, va a repetir las palabras cálidas del principio:

Palacio, buen amigo.

¿Cuál es la pregunta que resume, elevándolo, el sentido de todas las anteriores? La pregunta por el ruiseñor, una pregunta del mejor realismo poético:

¿Tienen ya ruiseñores las riberas?

Antes preguntaba si quedaban, todavía, violetas; ahora pregunta si hay ya ruiseñores, es decir, cantos de ruiseñores en las noches frías de la primavera soriana. Y después de esta pregunta por el ruiseñor—tan ceñida a la realidad como todas las otras—, pasa a hacerle a su amigo el encargo para el cual se ha escrito todo lo anterior:

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Estamos a fines de abril, y cuando llegue la carta a su destino empezarán a abrirse las primeras rosas. ¿Se habrán abierto ya, también, algunos lirios? Pues con esos lirios y esas rosas recientes, recién abiertos, de la primavera soriana le encarga a su amigo que suba al cementerio, en lo alto de un cerro, y las ponga sobre la tierra donde está enterrada ella. ¡Qué bien sitúa su encargo en el cielo y en la tierra de Castilla! El poema, como los anteriores, empieza en sus dos versos finales a ser otro poema distinto. Ahora ya comprendemos la cantidad de alma que había en la materialidad, por así decirlo, de cada uno de sus versos y de sus preguntas. Desde esa tierra del Espino sabemos por qué brotaban tan hondos los milagros de esa primavera en el alma del poeta.

Hay un poema de Verdaguer, dirigido por éste a sus amigos catalanes, en que les pregunta también muy detallada y amorosamente por la primavera de su país natal. Se titula La plana de Vic, *y está fechado en alta mar, a la vista de las islas Terceras, el 15 de mayo de 1875, precisamente el año en que nació Machado. Supone y pregunta Verdaguer, como después Machado:*

Por eixos camps que fiten los lledoners y saules,
lo fenc ja trau espiga, los pomeredes flor?

Vermellegen por eixos restobles les roselles?...

Lo rossinyol que canta, la tórtora que plora,
o fer-li ses albades són gaire matiners?...

El poema está escrito en cuartetos alejandrinos rimados alterna-

damente. ¿Lo conocía Machado cuando escribió el suyo? Es muy probable que lo conociera y que lo tuviera en cuenta. Es un poema bellísimo, preciso y verdadero, dentro de un aire inconfundible de época. Un poema de los que nos acercan verdaderamente al corazón de su autor. Versos con geografía concreta: Casserres,

Com deu alçar Casserres sa bizantina torre
per veure Saladeures i el vell cloquer de Vic!

y también el Ter, y Gerona, y los castillos de Sabassona, Orís, Centellès..., y el monasterio de Ripoll. Y esta estrofa, ya mucho más conmovida:

I l'arbre que us abriga, com deu ja fer bona ombra,
ornat de nou brancatge son tronc ja revellit!
Los raigs del sol com deuen jugar ab sa resombra,
com vol de papallones per un verger florit!

El último verso, con su comparación de las mariposas, resulta más retórico y baja un poco, pero los dos primeros son casi machadianos (y, sobre todo, de antes de Machado). Debemos darle a Verdaguer lo suyo, precisamente para darle a Machado lo suyo también, lo que no tiene ni puede tener el poema de Verdaguer, no sólo el dejo de la verdad de su dolor humano, sino esa técnica de la individualización llevada hasta el límite por la intensidad del sentimiento. La transfiguración final del poema, característica de don Antonio, falta también en Verdaguer. Este, todo lo más, pregunta:

Les caderneres troben un niu entre les branques?

Y el final baja bastante en vez de subir como en el poema castellano. Hay, tal vez, en el poema catalán demasiadas cosas, todas esas cosas que, después de Machado, sabemos que sobran *en poesía. Lo mejor de Machado es su pobreza voluntaria de elemento, de temática, de recursos expresivos. Su verso, como la primavera de Castilla.*

8

Después del poema-carta a Palacio, en el titulado Otro viaje *nos habla todavía de su dolor, unido a la contemplación del campo andaluz en primavera y al recuerdo del castellano. Emplea el octosílabo manriqueño de pie quebrado, pero dándole mayor libertad y soltura (y una musicalidad más* moderna):

Entre nubarrones blancos,
oro y grana;
la niebla de la mañana
huyendo por los barrancos.

Si en el primer viaje describe a una monjita que iba sentada enfrente de él, aquí va a describir, también, a sus compañeros de compartimiento:

Enfrente de mí, un señor
sobre su manta dormido;
un fraile y un cazador
—el perro a sus pies tendido—.

Después empieza la ensoñación del recuerdo:

Yo contemplo mi equipaje,
mi viejo saco de cuero;
y recuerdo otro viaje
hacia las tierras del Duero.

¡Qué poco imaginativo nos sigue resultando Machado! Porque tiene que fijarse en su viejo saco—¡lo único que le queda!—para recordar ese otro viaje que hizo también con él.

Otro viaje de ayer
por la tierra castellana,
—¡pinos del amanecer
entre Almazán y Quintana!

(Recordando otros viajes nuestros por la tierra castellana, podríamos exclamar con Machado:

¡pinos del amanecer
entre Ciruelos y Olmedo!

O, por tierras palentinas, fronterizas entre el paisaje de la meseta y el de la montaña:

¡chopos del amanecer
entre Marcilla y Osorno!).

Esos pinos del amanecer y la

alegría
de un viajar en compañía.

Por un momento—un corto espacio de tiempo—hubo otra alma humana unida de veras a la suya. Pero hace tiempo que ha vuelto a su soledad de tren y de campo.

¡Y la unión
que ha roto la muerte un día!
¡Mano fría
que aprietas mi corazón!

Es la única metáfora que hay en el poema, y es lo peor de éste.

Al final, la vuelta a su realidad de hombre solo, de viajero solitario de tercera. (En la fiesta del mundo, de los honores y los puestos del mundo, Machado, como Cervantes, no pasó de viajero de tercera.)

Soledad,
sequedad.
Tan pobre me estoy quedando,
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando.

Con estos versos nos introduce ya en otra época de su vida.

A partir de éste, vienen otros poemas con tema objetivo de vida provinciana o pueblerina andaluza. La colección, que empezaba en el olmo seco, termina con este viaje. En total, trece páginas, y también trece poemas. Más adelante va a volver siempre en coplillas o sonetos—paréntesis buenos de su voz más escéptica y discursiva—al recuerdo de la esposa muerta unido al del paisaje castellano de la estepa del alto Duero. Versos por los que ha pasado toda la vida del hombre; que se hacen tan silenciosos, hondos y despojados para decirla. O para callarla. Porque, de ahora en adelante, más va a callarla que a decirla.

Luis Felipe Vivanco.
Reina Victoria, 60.
MADRID (España).

(*) La fecha de este poema: *En el tren, abril 1912*, plantea un pequeño problema biográfico. Porque Leonor, la esposa, muere el 1.º de agosto de ese mismo año. Por otra parte, parece ser que Machado no pide el traslado a Baeza, y de hecho no se traslada a esa ciudad del alto Guadalquivir, hasta después de la muerte de su mujer.

¿Se trata, entonces, en este poema, como hace suponer su sentido más pleno y más hondo—que es el que yo recojo en mi comentario—de una despedida definitiva a esa tierra de Soria, en la que ya se deja enterrada a su mujer, escrita en el tren, precisamente en el viaje de traslado, ya viudo, de Soria a Baeza?

Dos, de los cuatro versos finales que cierran y transfiguran el poema parecen indicarlo:

En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.

Sin embargo, la fecha que figura al pie se opone terminantemente a esta interpretación. ¿Se trata, entonces, de otro poco probable viaje a Andalucía, en la primavera del 12? ¿Relacionado, o no, con su posterior traslado a Baeza? En esta primavera es cuando empeora su mujer. ¿Realiza el viaje con ella enferma o dejándola enferma en Soria? Son cuestiones que tendrá que resolver el futuro biógrafo documentado de Machado.