

EL SISTEMA POETICO DE LA OBRA TEMPRANA DE MACHADO

Desde 1936 aparece con el número XXXVIII de las *Obras completas* de Antonio Machado un poema que, en forma ligeramente distinta, se encontraba ya en 1903 en la primera edición de las *Soledades*. Dámaso Alonso lo ha calificado de «tenue y misterioso» (1). E incluso para el más atento lector, el poema ciertamente merece ese calificativo de *misterioso*. Helo aquí:

*Abril florecía
frente a mi ventana.
Entre los jazmines
y las rosas blancas
de un balcón florido
vi las dos hermanas.
La menor cosía,
la mayor hilaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas,
la más pequeñita,
risueña y rosada
—su aguja en el aire—,
miró a mi ventana.*

*La mayor seguía
silenciosa y pálida,
el huso en su rueca
que el lino enroscaba.
Abril florecía
frente a mi ventana.*

(1) Dámaso Alonso, «Poetas españoles contemporáneos» (Madrid, 1965), pp. 107-110. Dámaso Alonso ha mostrado que Machado había creído, en la primera versión del poema, que «la rueca» era un instrumento que hilaba mediante la acción de girar. Sólo posteriormente advirtió que la rueca consiste en una vara, en uno de cuyos extremos se coloca el copo de lana, lino este que se va a hilar. Como dice don Dámaso «la rueca no gira, sino que es uno de los instrumentos más pacíficos del mundo». La hilandera fija la vara metiendo el extremo libre en su cintura y con el pulgar e índice de su mano va formando un hilo de ese copo. Ese hilo se enrolla luego en el huso, que sí gira. Como vemos. Incluso en esta versión final don Antonio no parece tener muy clara esa función de hilar que lleva a cabo la hermana mayor.

Una clara tarde,
la mayor lloraba,
entre los jazmines
y las rosas blancas,
y ante el blanco lino
que en su rueca hilaba.
—¿Qué tienes —le dije—
silenciosa pálida?
Señaló el vestido
que empezó la hermana.
En la negra túnica
la aguja brillaba;
sobre el velo blanco,
el dedal de plata.
Señaló a la tarde
de abril que soñaba,
mientras que se oía
tañer de campanas.
Y en la clara tarde
me enseñó sus lágrimas...
Abril florecía
frente a mi ventana.

Fue otro abril alegre
y otra tarde plácida.
El balcón florido
solitario estaba...
Ni la pequeñita
risueña y rosada,
ni la hermana triste,
silenciosa y pálida,
ni la negra túnica,
ni la toca blanca...
Tan sólo en el huso
el lino giraba
por mano invisible,
y en la oscura sala
la luna del limpio
espejo brillaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la clara
luna del espejo
que lejos soñaba...
Abril florecía
frente a mi ventana (2).

(2) «Poesie» di Antonio Machado. Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia. III edizione completa, a cura di Oreste Macri (Milano, 1969), pp. 282-286. Todas las citas se hacen por esta edición.

Tres unidades poéticas constituyen la estructura del poema:

1. En un balcón florido, el poeta ve dos hermanas; una, la más pequeñita, es *risueña y rosada*; la otra, *silenciosa y pálida*. Entre las dos hacen un vestido blanco y negro (*negra túnica, velo blanco*).

2. La hermana risueña ha muerto (*tarde, tañer de campanas, lágrimas*); la otra hermana llora tristemente su ausencia.

3. Han desaparecido ambas hermanas; al mirar al balcón el poeta ve solamente su propio rostro que se refleja en la luna de un espejo que parece encontrarse al fondo de la sala oscura en la que se abre ese balcón.

Aunque difícil, este impresionante poema despierta inmediatamente en nuestra sensibilidad ecos que proceden del centro mismo de la estética machadiana: abril y sus flores, el blanco velo y la risueña presencia femenina; la silenciosa, desdeñosa belleza pálida; Machado solo frente al espejo de una sala oscura. Siguiendo esos ecos emprendemos una larga peregrinación por la poesía de Machado, que esperamos nos devolverá a este «misterioso» poema con las claves que más permitan revolver sus enigmas.

I. LA OSCURA GALERÍA DE FONDO ILUMINADO

El principio de nuestra digresión lo constituirán una serie de referencias hechas por Machado a una imagen que constituye el centro mismo de sus *Galerías*; en ellas nos encontramos con varias unidades estructurales que dominan toda su poesía temprana.

1. Una galería oscura,
2. que se abre a un fondo iluminado,
3. ese fondo es realmente un huerto luminoso,
4. en ese huerto hay una fuente y un limonero,
5. la luz que ilumina ese huerto es el AMOR (amor maternal inicialmente). La más explícita referencia al sentido de la imagen de *galería* se encuentra en un poema publicado en *Alma española* en 1904.

*Yo he visto mi alma en sueños
como un estrecho y largo
corredor tenebroso
de fondo iluminado... (3).*

(3) P. 968. Los puntos suspensivos, aquí y en los poemas siguientes, denotan que solamente cito aquellos fragmentos del poema que son relevantes a mi argumento.

Los dos elementos:

1. Corredor oscuro (largo, estrecho, tenebroso)
2. fondo iluminado

son explícitamente definidos como constitutivos metafóricos del «alma». Este *fondo iluminado*, por otra parte, se reduce a nuevas unidades significativas en otro poema en que ese «alma» recibe una serie de calificaciones:

*Galerías del alma... ¡El alma niña!
Su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva...
¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
Y volver a sentir en nuestra mano
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva (4).*

Este poema (y los que a continuación vamos a analizar) especifica la imagen del *corredor tenebroso* con *fondo iluminado*, aclarando, sobre todo, sus raíces personales, y consiguientemente emocionales. El *corredor* es aquí *galería*; su fondo iluminado corresponde a *la infancia del alma*, y se caracteriza por una serie de elementos que producen una poderosa impresión de goce espiritual: *clara luz risueña, alegría de la vida nueva, latido de la mano buena / de nuestra madre*. Posteriores referencias confirmarán la construcción que provisionalmente adelanto aquí: *la vida nueva*, claro está, es *la infancia*, y comprende, en cuanto tal, referencias poéticas a un *PARAISO PERDIDO* (perdido *ahora*, es decir, en el tiempo presente en el poeta que recuerda su niñez) que corresponde a sus años infantiles en el palacio de las Dueñas, de Sevilla, mitificados ahora por la imaginación poética y constituidos en archetipo de existencia *celestial*. Ese *PARAISO* está iluminado por una *clara luz risueña* cuya fuente (su *Sol*) es la presencia amorosa de la *MADRE*, archetipo a su vez del *AMOR TRASCENDENTE*, que se manifestará en una serie de presencias amorosas a lo largo de su obra, pero todas ellas cobrando su sentido de esta primera revelación, de esta epifanía maternal. Y es esa presencia la que da fuerzas al niño para entrar en el tiempo (en la galería oscura): *el amor de la mano que nos lleva* nos mueve a *caminar*; un caminar, sin embargo, calificado por un término esencial en el sistema de las *Soledades*.

(4) P. 366.

des: *en sueños*. Gran parte de nuestro estudio se ocupará de esos sueños, y de las hadas que los tejen.

De que tal *galería* tiene una raíz biográfica no cabe duda. Incluso en su vejez, al hacer un balance de su vida, recurre a esta gran imagen que domina su primera poesía:

*Soñé la galería
al huerto del ciprés y el limonero... (5).*

y en el primer poema de *Campos de Castilla*, titulado *Retrato*, dice de sí mismo:

*Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
y un huerto claro donde madura el limonero (6).*

Y, finalmente, en uno de sus más grandes poemas, volverá a recoger estas obsesivas imágenes, decantadas, evidentemente, por una sostenida meditación poética y convertidas en elementos fundamentales de un sistema estético que permanecerá sorprendentemente fiel a sus primeras raíces:

*Tengo recuerdos de mi infancia...
... en un huerto sombrío el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos
que el agua clara de la fuente espeja... (7).*

Resumamos ahora, pues, las unidades estructurales contenidas en la imagen «fondo iluminado» en que desemboca el largo corredor tenebroso del alma. Ese fondo está constituido por:

1. un huerto con ciprés y limonero;
2. un huerto claro donde madura el limonero,
3. un huerto sombrío con un (o varios) limonero de ramas polvorientas y limones amarillos —pálidos— espejados en el agua clara de una fuente.
4. La metáfora aparece, incluyendo en el significado (alma joven) referencias concretas a la infancia del poeta y a su patio de Sevilla.

Estas unidades podrían a su vez reducirse a unos últimos elementos aún más simples: 1) *Huerto* (y dentro del huerto el *limonero* y el *ciprés*); 2) *Fuente*; 3) *Luz* (claridad).

(5) P. 882.

(6) P. 378.

(7) P. 510.

El *huerto sombrío* nos presenta un cierto problema: en efecto, en él encontramos un componente («sombrio») para contradecir el carácter de «claridad», que es un elemento esencial del fondo luminoso. Es cierto que podríamos evitar esa aparente contradicción diciendo simplemente que ese «sombrio» corresponde a la «sombra» proyectada por los árboles en un huerto por sí luminoso. Tal interpretación, sin embargo, no me parece concluyente; al contrario, creo que ese carácter «sombrio» corresponde al árbol «ciprés» del elemento 1. Es decir, y si pasamos de los significantes (las imágenes) a los significados (los estados de espíritu), Machado parece sugerir que en la infancia misma, y a pesar de su radiante claridad, existe un elemento de sombra, es decir, de melancolía. Esa melancolía, sin embargo, es «clarificada», desposeída de su oscuridad, por el agua de «la fuente». Tal fuente, pues, desempeña un papel fundamental en este sistema poético en que hemos descompuesto el fondo luminoso de la *galería*. Vamos a analizar a continuación dos poemas que aclararán el sentido de estas imágenes y nos ayudarán a penetrar más a fondo en el sistema estructural del «fondo luminoso».

*El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...*

*Si yo fuera un poeta
galante, cantarí
a vuestros ojos un cantar tan puro
como en el mármol blanco el agua limpia.*

*Es una tarde clara,
casi de primavera;
tibia tarde de marzo,
que el hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.*

.....
*Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras*

*en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...
Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
casi de primavera (8).*

*Y en una estrofa de agua
todo el cantar sería:*

.....
....., vuestros ojos tienen
*la buena luz tranquila,
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día (9).*

Varios de los elementos ya estudiados no sólo se repiten, sino que se profundizan y consolidan en estos poemas, mostrando que sus conexiones en el espíritu del poeta son permanentes y que poseen, por tanto, el carácter de «unidades estructurales» que les hemos atribuido. Los analizaremos individualmente:

1. *EL HUERTO*. Las ramas del limonero son calificadas, de nuevo, de *polvorientas*, lo que nos obliga a descomponer la unidad limonero en dos elementos: el árbol (*limonero*) mismo y el carácter *polvoriento* que le califica y que, evidentemente, tiene un valor poético significativo. Realmente, la *fuelle* nos produce *otro limonero*, el que se refleja en ella; pero esta vez sólo los limones, los *frutos de oro* aparecen destacados por el poeta. El acto de reflejarse es verbalizado en *soñar*. La sinécdoque producida con el limonero en las imágenes estudiadas (y que consiste en la consideración independiente de dos de sus partes, *ramas polvorientas* y *pálidos limones*), es aclarada con la introducción de *la fuente*. Al introducir en la segunda parte del poema los versos:

*Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara...
que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...*

Machado nos permite penetrar en el sentido del desdoblamiento. Es evidente que la primera parte del poema nos muestra el hombre triste y desilusionado que ha regresado al jardín donde pasó su infancia en busca de un inocencia y alegría que ha perdido. El carácter de *polvoriento de la rama* y de *soñar de los limones en el agua de la fuente* corresponde a la sombra de tristeza con que el hombre de «hoy»

(8) Pp. 234-236.

(9) P. 342.

intenta revivir el niño de «ayer»; es decir, en definitiva, y como siempre en Machado, es el *tiempo* el que cubre la vida con una tenebrosa oscuridad. Aunque ese *polvo*, pues, corresponde al paso con que los años van cubriendo el claro mundo infantil, su presencia se hallaba prefigurada ya en la infancia misma, puesto que en ningún momento vive el hombre ausente del fluir temporal; al *polvo*, pues, con toda su carga tradicional de imagen de la muerte, corresponde el *ciprés* del huerto infantil (existiera o no en el palacio de Dueñas, que para nosotros es indiferente; lo más probable es que lo plantase allí la imaginación creadora del poeta Machado). Alegría y tristeza velan, por tanto, sobre el recién nacido infante y serán, como veremos, las hadas que tejen su vida y sus sueños. Sólo en la creación estética, reflejándonos en el agua mágica del arte, podemos limpiar nuestros dorados frutos del polvo temporal.

Por eso en la segunda parte del poema un éxtasis proustiano parece tener lugar; nos encontramos frente a un *temps retrouvé*. No es un olor de humedad ni una magdalena las que obran el milagro de abolir el tiempo, sino la acción combinada de la *tarde clara* y la *fuelle*. El milagro de recuperación del tiempo (aunque calificado, a su vez, por otra serie de elementos significativos que de momento ignoramos) se concentra en un recuerdo muy concreto: el del niño que *hunde* sus *manos puras* para alcanzar los limones reflejados en el agua.

2. LA FUENTE. En la primera parte del poema, «El limonero lánguido...», el visitante triste ve la fuente *desde fuera*, busca «algún recuerdo, en el pretil de piedra / de la fuente dormido»; tal actitud corresponde al tono emocional de ausencia que embarga la visita al Jardín. No hay mención del agua: el visitante sólo contempla la corteza pétrea que la contiene. Sin embargo, en el mágico encuentro de la infancia de la segunda parte, el artista contempla no la corteza de piedra, sino *los frutos encantados* que *sueñan* en el fondo de la fuente. Pero observemos el contraste entre esos frutos «hoy» y «ayer». El soñar de los *frutos encantados* pertenece al hoy del poema y es, por lo tanto, *el recuerdo dormido* que esperaba encontrar el visitante de la fuente de piedra. Ese *soñar* y *dormir* de hoy son la sombra de un *ayer despierto*. Y ¿en qué consistía ese *estar despierto*? Sin duda en creer que en el fondo del agua estaban unos frutos encantados —por eso el niño *hunde sus manos* en el *agua serena de la fuente*, pues, en cuanto unidad estructural, nos aparece ahora conteniendo un nuevo elemento *agua pura*, que posee el poder de *encantar* los frutos reflejándolos— y, en su reflejo, dotándolos de una brillantez y claridad de que carecen en el árbol. Literalmente, el agua le ha quitado al árbol

el polvo del tiempo (oscuridad tenebrosa, nada), retornándolos a la serenidad y claridad infantiles. El poema «Si yo fuera un poeta...» aclara ese valor purificador del agua: el artista identifica la limpieza de su amor por la amada con el amor maternal, y para expresar esa pureza nos dice que su poema es «como en el mármol blanco el agua limpia» («cantaría / a vuestros ojos un cantar tan puro / como en el mármol blanco el agua limpia. / Y en una estrofa de agua / todo el cantar sería»). El poema es formalmente comparado a *la fuente*. En la fuente misma, Machado distingue dos elementos: uno estático y formal, la *f fuente de mármol*, que contiene el agua, y otro dinámico, contenido en el primero: el *agua limpia*. La emoción amorosa producida por la contemplación de los ojos de la amada es comparada a la canción del agua de la fuente; ese amor, a su vez, se identifica con el que constituye el fondo celestial del alma, el que sentía por su madre cuando veía el «mundo en flor»; y, en una imagen que analizaremos más adelante, veremos que esa misma fuente aparece coronada por una estatua del AMOR. Estas imágenes, enriquecidas por los significados que esos contextos implican, nos muestran, pues, que la *f fuente* nos refiere metafóricamente a *la actividad poética*; por ella podemos recobrar el PARAISO PERDIDO, la luz celestial del alma niña, y, en la emoción formalmente contenida en el poema, darle una pureza trascendente que desafía el fluir temporal y el poder de la oscuridad y el polvo cotidianos.

3. LA LUZ DEL HUERTO: LA MADRE. Los versos anteriores nos llevan, por fin, a la estructura poética esencial, que, aunque presente en formas alusivas, no había ocupado hasta ahora el trono estético que en el sistema que analizamos le corresponde. Al presentar los elementos de nuestro análisis mostramos la relación entre dos: el *fondo luminoso* de la *galería* y el *huerto claro*. Ese huerto nos ha aparecido, al aplicarle nuestra metódica lupa, mucho más complejo de lo que habíamos creído inicialmente. Nos hemos encontrado con algunas imágenes —el *limonero*, la *f fuente*— que desempeñaban en él funciones de esencial significación poética; pero habíamos descuidado una unidad significativa que, si tenemos en cuenta la gran imagen de *la galería*, es *capital*, no ya en estos poemas, sino en la obra entera de Machado: la LUZ por la que esa galería tiene un *fondo iluminado*, por la que el huerto es un *huerto claro*. Examinemos los textos poéticos que la contienen:

- a) «es una tarde clara...»
- b) «una ilusión cándida y vieja...»
- c) «algún vagar de túnica (¿blanca?) ligera.»

- d) «tarde alegre y clara...» —tarde que traía { «el buen perfume de la
 hierbabuena»
 «y de la buena albahaca»
 «que tenía mi madre en sus macetas»
- e) , vuestros ojos tienen
 la buena luz tranquila,
 la buena luz del mundo en flor, que he visto
 desde los brazos de mi madre un día».

La comparación de los contextos en que la imagen aparece en los poemas aquí estudiados (y que podríamos multiplicar *ad infinitum*, pues éste, como hemos dicho, es uno de los más permanentes motivos machadianos) es tan evidente que apenas necesita comentario. La ilusión *cándida* del visitante del jardín es también *vieja* porque, como los versos anteriores muestran, es la ilusión de *la vida infantil*, cuya felicidad el hombre triste añora; esa ilusión es revivida por una tarde clara, y es evidente que si aquella tarde clara fue alegre (pues la presente también es *tarde clara* y es *triste*) es porque le traía el perfume de hierbabuena y albahaca de las macetas de su madre. Es interesante insistir en la repetición, martilleo realmente, del término *buena*: «el buen perfume de la hierbabuena», «la buena albahaca»; Machado no se confunde con calificativos; con arte magistral introduce en los sustantivos mismos las imágenes de *claridad* y *bondad*, convirtiéndolos en realidad absoluta (sustancia de las cosas y múltiple manifestación), para mostrarnos su raíz última, la *MADRE*, que, a su vez, es pura *LUZ* (*luz buena, luz del mundo en flor*) y *AMOR* de los *AMORES*, pues la *amada* es una manifestación temporal, un fenómeno de esa *LUZ* que, a través de la *MADRE*, nos deslumbró en la infancia y, como veremos, procede (y lleva) a un *MAS ALLA* (que, sin embargo, permanece, en definitiva, hipotético).

Entre los versos que acabamos de enumerar hay uno [c] «algún vagar de túnica ligera»] que tentativamente introdujimos en nuestro análisis suponiendo («¿blanca?») que tal túnica era también una posible imagen del fondo luminoso, y por tanto formaba parte del sistema poético que estamos estudiando. Evidentemente, nuestro interrogante tenía un carácter provisional, y bien sabíamos que esa túnica, que dejamos fuera de nuestro comentario, era blanca y estaba íntimamente relacionada con ese *PARAISO* infantil que es el fondo celeste y luminoso del *ALMA*. Volvamos a un poema ya mencionado:

Soñé la galería
 al huerto del ciprés y limonero...
 la ausencia y la distancia
 volví a soñar con túnicas de aurora.

Si dejamos de lado esta imagen en nuestro análisis de las unidades estructurales componentes de *HUERTO-PARAISO*, no era por suponerla insignificante, sino precisamente porque su capital importancia la convierte en una pieza fundamental de nuestro estudio. Ese *fondo iluminado* de la tenebrosa galería que hemos mostrado ser una metamorfosis del *huerto* (cuya claridad y perfume procedían de la *MADRE*) nos vuelve a aparecer en *otra metamorfosis* tan poderosa y expresiva como las anteriores: *como una joven vestida de albos hábitos*. Y esa joven, vamos a ver, es la hermosa *risueña y rosada* del poema XXXVIII de *Canciones*, que Dámaso Alonso, como dijimos, calificó muy justificadamente de *misterioso* y cuya interpretación nos hemos propuesto en este estudio. Pero la complejidad del poema requiere que de nuevo busquemos una serie de contextos de los que podamos desgajar sus unidades significativas.

II.A. LAS DOS HERMANAS

Dos poemas van a servirnos para establecer las estructuras fundamentales de este nuevo sistema de imágenes:

*... De tu morena gracia,
de tu soñar gitano,
de tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.
Me embriagaré una noche
de cielo negro y bajo,
para cantar contigo,
orilla al mar salado,
una canción que deje
cenizas en los labios...
De tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.*

*Para tu linda hermana
arrancaré los ramos
de florecillas nuevas
a los almendros blancos,
en su tranquilo y triste
alborear de marzo.
Los regaré con agua
de los arroyos claros,
los ataré con verdes
junquillos del remanso...
Para tu linda hermana
yo haré un ramito blanco (10).*

*El hada más hermosa ha sonreído
al ver la lumbre de una estrella pálida
que en hilo suave, blanco y silencioso,
se enrosca al huso de su rubia hermana.*

*Y vuelve a sonreír, porque en su rueca
el hilo de los campos se enmaraña.
Tras la tenue cortina de la alcoba
está el jardín envuelto en luz dorada.*

*La cuna, casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en ruelas de marfil y plata (11).*

(10) P. 292.

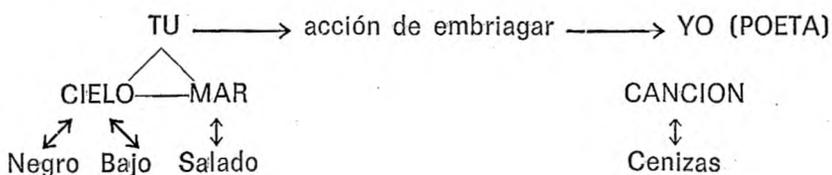
(11) Pp. 358-360.

Ambos poemas se refieren a dos hermanas; una de ellas aparece asociada a una familia de imágenes que envuelven el tono cromático de *oscuridad* (12); la otra con otra familia asociada a su vez con el tono, opuesto, de *claridad*. Consideremos cada familia como un sistema y veamos de qué forma las distintas imágenes se aclaran recíprocamente.

En el sistema que corresponde a la *Hermana sombría* encontramos la imagen inicial de la belleza femenina como una *poción* o *bebida embriagadora*. Los elementos que forman la poción son:



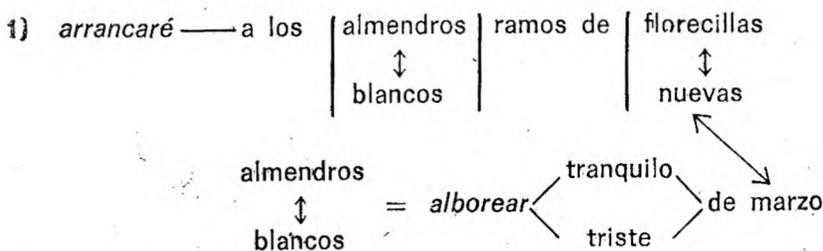
gitano, evidentemente, comprende e integra las notas de *morena* y *sombra*, todos los cuales participan del tono de *oscuridad*; nos encontramos frente a una mujer gitana, morena (que va a aparecer en seguida personificada: «para cantar contigo»). Pero esa oscuridad se comunicará a su vez a la actividad de *soñar*, *mirar* (ambas notas podemos considerarlas unidas en un *mirar soñador*) y que parece ser parte de una nota más amplia de *gracia*, que deberemos considerar, pues, sobre todo, como gracia espiritual, más bien que la usual gracia rítmica de la típica «bailadora» gitana. Esta gitana soñadora es una *musa* del poeta, que inspira cierto tipo de poesía, una poesía tenebrosa y amarga. El «me embriagaré contigo» corresponde, en el plano signifiante, a la imagen ya señalada de *beber la copa de sombra*; la imagen inicial, pues, se ha metamorfoseado en la de una mujer morena con la que pasea el poeta, en una *noche de cielo negro* y bajo, a la *orilla al mar salado*. El nexo entre la primera unidad y la segunda se ha establecido mediante el verbo *embriagarse*, que le sirve para *cantar contigo*. Los elementos de esta segunda imagen podrían arreglarse en la siguiente constelación:



(12) Aunque más bien habría que hablar de «ausencia de color, es decir, de ausencia de luz, no cabe duda de que «oscuridad» tiene en cuanto «imagen» (es decir, «signo») un sentido positivo, pues su significado contiene estados espirituales (tristeza, nostalgia, angustia) tan reales para el artista como los de alegría, inocencia, etc., significados por las imágenes de «luz».

El paisaje que corresponde a la *hermana sombría* es de un cielo negro y bajo: en cuanto *cielo-negro*, nos encontramos con una asociación casi paradójica, pero ciertamente no ajena al mundo poético del simbolismo: la identificación de un goce *doloroso* que se había insinuado en los románticos y culminado en Baudelaire (13). *Bajo* contiene sugerencias más vagas: en mi opinión, dos principalmente: *cielo bajo* en cuanto a opresión angustiosa, y *cielo bajo* en cuanto *cielo terreno*, es decir, una visión poética que trasciende lo terrenal (que es el sentido del «cielo de tierra» en el citado poema de Lorca). Esta asociación nos ayuda a comprender el elemento *mar salado*, puesto que, igualmente, incluye las notas de *infinitud* [*inmanencia* (en cuanto realidad material: mar) y *trascendencia* (mar inmenso, ilimitado, mítico, etc.)]; y de tristeza o angustia: *salado*. Si unimos ambas imágenes nos encontramos, pues, con que esa musa sombría inspira al poeta (lo embriaga, como mujer y como bebida) una canción que, lógicamente, participa de su tenebroso carácter: deja «cenizas en los labios». La canción, pues, a través del poeta, y por inspiración de la *hermana sombría*, es la voz de un terrestre cielo oscuro y el rumor del mar salado.

La *hermana clara*, por el contrario, aparece como centro de un sistema caracterizado por el tono de claridad, de blancura, y, consiguientemente, opuesto al anterior. Este sistema es algo más complejo por abarcar una imagen que se descompone en varias formas de identidad. Básicamente, la estrofa anterior contenía dos imágenes: mujer como *vino* que se bebe en un vaso; como *gitana* en cuya compañía se canta. Esta estrofa contiene solamente una: el artista hace un *ramito blanco* de flores que ofrece a la *linda hermana*. El *ramito* será, como lo era la canción de ceniza, metáfora de un tipo de poesía distinto, opuesto (aunque luego veremos que no totalmente) al anterior, y esta hermana es, por tanto, otra musa del artista. La acción de formar el ramito, sin embargo, es mucho más compleja de lo que a primera vista parece. He aquí la actividad del artista:



(13) Y que continuará en generaciones postsimbolistas. Este poema, especialmente, me parece una fuente directa del gran poema de Lorca «El paso de la Seguiriya» del «Poema del Cante Jondo», con «su muchacha morena, cielo de tierra, dolor de cal y adelfa», etc.

El *arrancar*, en cuanto acción del artista (galán de la *musa clara*), envuelve la previa actividad exterior de un *árbol*, en este caso el *almendro*. Podemos establecer como axiomático que, como en la imagen anteriormente estudiada del *limonero*, nos encontramos frente a un *árbol del paraíso*. El almendro blanco, del que el poeta va a tomar sus flores, aparece, en los primeros versos, ya constituido en su gloriosa presencia primaveral; pero el diminutivo *floreциllas* y el calificativo *nuevas* indican que ese florecer es tierno y frágil, acaba de comenzar, y es, consiguientemente (*marzo*), vulnerable a exteriores mutaciones atmosféricas. Ese significado es elaborado en la poética descripción, en los versos siguientes, de la actividad de *floreциer* que ha blanqueado al almendro. Tal florecimiento se expresa por el verbo *alborear*, que dinamiza las dos notas anteriores, *blancura* y *novedad*; es, pues *tranquilo*, puesto que su potencia crea blancas flores, pero *triste*, pues al ser *alba* lleva consigo la nota inevitable de un futuro anochecer. Quiero, sin embargo (de momento), prescindir de esa nota de *tristeza* [que nos estropea un poco nuestro sistema {¡qué pena que los poetas no sean siempre críticos!}] y concentrar nuestra atención en las notas predominantes de *blancura* y *novedad*.

La segunda acción del artista-galán es:

2) regaré ———— |
 | con agua de {
 | arroyos
 | claros

Como los limones, también la blanca flor del almendro parece purificarse (probablemente perder posible polvo, como el que oscurecía los limones) mediante un *agua* que, a su vez, participa de esa misma *claridad* de la flor. No necesito insistir en que nos encontramos de nuevo con la *encantadora* transmutación estética, mediante la poesía, de una realidad bella en sí, pero aún impura.

3) ataré ———— | los
 | con verdes junquillos
 | del remanso

En mi opinión, el *verde* corresponde al mismo carácter de *novedad* de los ramos (repite la nota de *primavera temprana, alba*) y *remanso* al de *tranquilidad* (*agua tranquila*). Insiste, por tanto, en el carácter *encantador* y *purificador* de la acción poética, enfatizando, al mismo tiempo, las notas de *blancura* y *novedad*. *Primavera del alma*, pues,

para resumir, *infancia en el tiempo, claridad de la inocencia-la hermana clara*, que inspira esta poesía tan distinta de la anterior, es de nuevo, evidentemente, *el patio de Sevilla*.

El poema «El hada más hermosa...» aclara estos conceptos al presentarnos las mismas imágenes en un contexto significativo diferente, que, por tanto, los enriquece semánticamente. Las *hermanas* son ahora dos *hadas* que presiden sobre la cuna de un recién nacido (sin duda el poeta, Machado, mismo). Se trata de las conocidísimas hadas madrinas que otorgan sus dones; en el hilar, huso, rueca, aparecen, claro está, asociadas a las parcas que tejen su destino. La compleja imagen del huso y la rueca no requiere nuestra atención aquí; como Dámaso mostró, Machado siempre se sintió incómodo con ella, y los dos versos finales del poema («hilando de los sueños sutiles — copos en ruecas de marfil y plata») siguen conteniendo un error, ya que es el «huso» el que hila, y no la «rueca». Pero atengámonos al espíritu del poema. Nos interesa la distinción de las dos hermanas. No aparecen separadas por el color, ya que sólo una de ellas está eróticamente calificada: *rubia hermana*. Podemos asumir que la otra es *sombria*, puesto que conocemos las características generales del sistema en que se encuadran, aunque, como esa *oscuridad* se refiere, como hemos visto, a unos caracteres espirituales de tristeza, angustia, etc., no es absolutamente imprescindible materializarla en un cierto color de los cabellos (negros, claro) que la opondrían con plena exactitud (rara vez encontrada, por nuestra desgracia, en los poetas) a su hermana. Lo que sí nos dice Machado es que la *hermana sombria* es más *hermosa* que la *rubia*. He aquí lo que las distingue en este poema:

| | | | |
|--------------------------------|-------------------------------|---|--------------------------|
| 1) <i>Hermana rubia</i> - hilo | suave blanco silencioso | tiene su origen en: «la lumbre de una estrella pálida» | se enrosca en su huso |
|--------------------------------|-------------------------------|---|--------------------------|

La imagen fundamental aquí expuesta es *hilo = luz de estrella*. Notas esenciales de ese *hilo-luz* son: *blanco, suave, silencioso*; la *luz* de la *estrella*, claro está, debe ser entendida como comprendiendo poéticamente esas notas, y añadiéndoles por su origen el carácter de *celestial*. Estas notas de *blancura* (idéntica a la de la flor del almendro), *suavidad* (ternura de la flor nueva), *silencio* (tranquilidad en el poema anterior) son, como antes, *paradisíacas* (proceden del mundo astral).

2) *hermana sombría* (que, por vez primera, se nos dice que es *más hermosa*)

en su rueca —enmaraña— | los hilos
| de los campos

La distinción con la hermana anterior se hace *solamente* en cuanto a que el hilo aquí tiene un origen terrestre (de los campos) y en vez de enroscarse suave y silenciosamente en el huso, aquí se *enmaraña* en la rueca. El sentido general, pues (sin entrar en detalles técnicos de la operación de hilar), es que frente la clara y perfecta operación celestial de la *hermana clara*, la *hermana sombría* realiza una penosa e imperfecta operación terrenal. La segunda, sin embargo, *sonríe*; tanto cuando hila su hermana, como cuando lo hace ella misma. La implicación de la sonrisa parece suponer una conciencia superior a la de su más ignorante (más *inocente*) hermana, y en esa superior conciencia de la terrenal tristeza parece residir su belleza superior.

Las escenas nos dan algunos otros elementos, apenas esbozados, que no vamos a analizar ahora, pero cuya importancia aparecerá más adelante:

3. La acción tiene lugar en *el interior de un cuarto*; ese cuarto (y la cuna) están en sombra, mediante una cortina.

4. Más allá de la cortina hay «un jardín envuelto en luz dorada».

5. Los hilos son imágenes de los sueños con que obsequian (por ser ésa la acción arquetípica de las hadas-parcas) al futuro poeta.

6. Ruecas de marfil y plata parece sugerir que cada hermana tiene una rueca (perfectamente posible y compatible con la mención anterior del *huso*); sin embargo, el contraste marfil-plata me resulta impermeable. Toda la lógica parecería requerir claro-oscuro; y aunque el *marfil* es, sin duda, mucho más blanco que la *plata*, me resulta imposible entender la plata como *sombría*. Sería necesario un estudio sobre *la plata* en Machado, que yo no he hecho, para ver si es posible integrar esta imagen en un sistema, o si se trata, por el contrario, de una visión puramente personal de Machado en esta ocasión y, por tanto, estéticamente intuible, pero imposible de analizar científicamente.

II.B. LA HERMANA CLARA

Por necesidades metodológicas voy a intentar desarrollar, en primer lugar, nuestro análisis de la imagen de la *hermana clara*, aunque rompa en cierto modo la secuencia hasta aquí seguida; creo que de este modo podremos llegar a una mejor comprensión de estas unidades

que constituyen, como vamos viendo, imágenes fundamentales en la poesía primera de Machado. Los poemas que vamos a ver a continuación nos permiten ampliar y precisar el estudio hecho en el apartado anterior:

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

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

*—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga (14).*

*¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero.*

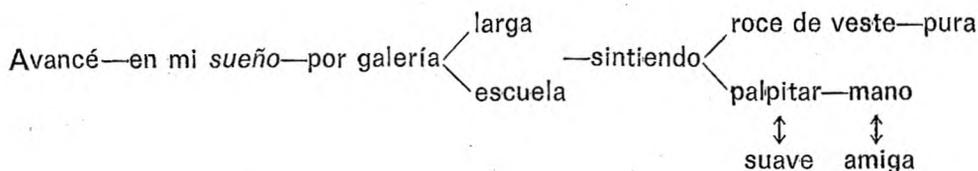
*La voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?... (15).*

En el poema anterior el niño *dormía*: la asunción (implícita en el arquetipo de las hadas tejiendo su destino) es que ese *dormir* corresponde a la inconsciencia de un recién nacido. Va a comenzar a vivir: la proximidad del jardín *envuelto en luz dorada*, que tan bien conocemos, indica que nos encontrábamos en el período anterior a los juegos infantiles cuyo carácter paradisíaco ya hemos señalado. El poema «Desde el umbral...» señala, precisamente, ese comienzo de la vida, que tiene lugar dramáticamente, es decir, mediante un diálogo en que una voz, *la voz buena; la voz querida*; incita a traspasar el umbral de la conciencia. Ya sabemos que tal voz tiene un valor arquetípico y que su primera encarnación era la *MADRE*. Pero, por supuesto, no la única: Dios, Leonor, el hada buena, serán sucesivas manifestaciones de ese mágico espíritu de *INOCENCIA* y *AMOR* que subyace a diferentes vehículos poéticos. La *voz buena* invita al niño a comenzar a vivir, y esa invitación tiene la forma de incitarle, como se incita a un niño a comer algo maravilloso, a *ver el alma*, que aparece así metafóricamente materializada como un encantador objeto de visión. La voz muestra de nuevo su carácter amoroso en que es recibida por el corazón infantil como *una caricia*. A continuación el poeta nos presenta la conclusión del drama mediante una metáfora en que se incorporará

(14) P. 336.

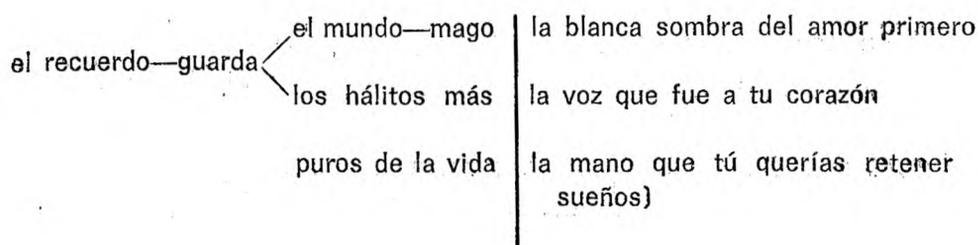
(15) P. 354.

esa visión del alma: el niño comienza a caminar (vivir) por ese alma que es descrita como una *larga y escueta galería*; va acompañado de una figura en parte mágica (*veste pura*), en parte real (*la mano amiga = la madre*). Las notas esenciales de la imagen podríamos expresarlas en este cuadro:

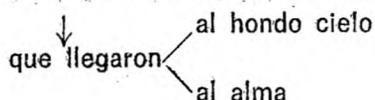


El *sueño*, que es una nota ambigua en Machado (también acompaña a la *hermana sombría*), prolonga el *dormir infantil*, y califica esa inocencia del niño que nos es ya familiar. La *galería*, por supuesto, nos es bien conocida; la presente imagen, *avancé*, implicará un *ir penetrando* en la *galería* y, como veremos, un irse alejando del *jardín de luz dorada* (el carácter *escueto* de la *galería* sugiere sutilmente la futura, angustiosa oscuridad). *Veste pura* introduce con la suficiente vaguedad la nota de *túnica* (*velo*, etc.) que sabemos es una de las características esenciales de las imágenes que nos ocupan. Su *pureza*, unida a las notas de *suave* y *amiga*, asocia poéticamente el hada misteriosa con la solicitud maternal.

Estos mismos elementos están vistos desde el polo opuesto (el *fin de la vida*, *el envejecer*) en el poema «Y ha de morir contigo...». Tal idea, por supuesto, está implícita en el primer verso: «Y ha de morir contigo...». El artista contempla a su yo en el momento de su muerte, de la conclusión de ese viaje que se ha iniciado en el poema anterior. Y, desde esa muerte mira hacia la iniciación vital antes descrita; pero esa iniciación nos es referida como contenida en la memoria del hombre-en-la-muerte:



y todos los amores (resumen de las anteriores imágenes)



La infancia se identifica, pues, con asombrosa precisión (pues se repiten absolutamente todos los elementos) con un *mundo mago* y con un *cielo* que parece constituir el *fondo del alma*. Lo que hace a ese fondo (o comienzo, aquí) del alma *cielo*, son esa serie de amores que constituyen *apariciones, encarnaciones (fenómenos, podríamos decir si quisiéramos meternos en honduras) de una realidad sagrada: el AMOR DE LOS AMORES.*

II.C. LA HERMANA SOMBRÍA

Dos breves poemas nos permitirán delimitar con, en mi opinión, definitiva precisión las notas, ya señaladas, de este segundo gran mito de la poesía machadiana:

*Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quien haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.*

.....
*Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso.*

*Besar quisiera la amarga
amarga flor de tus labios (16)*

*Me dijo una tarde
de la primavera:
Si buscas caminos
en flor en la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja.
Que el mismo albo lino
que te vista, sea
tu traje de duelo,
tu traje de fiesta.
Ama tu alegría
y ama tu tristeza
si buscas caminos*

(16) Pp. 252-254.

en flor en la tierra.
Respondí a la tarde
de la primavera:
Tú has dicho el secreto
que en mi alma reza:
yo odio la alegría
por odio a la pena... (17).

El poema «Siempre fugitiva y siempre...» tiene innegables analogías con el anteriormente analizado «De tu morena gracia...»; el que aquí nos ocupa añade algunas notas a la imagen anterior. El carácter oscuro del *mirar de sombra* y *morena gracia* es representado ahora por el *negro manto* que mal cubre su rostro. Dos características de esa enigmática figura aparecen por vez primera: su rostro es *pálido* y *desdeñoso*; y pobablemente semánticamente enlazado con ese desdén, la *virgen* (que parece ser objeto de velado deseo erótico del artista) es enigmática y elusiva. El poeta no sabe «donde tu virgen belleza-tálamo busca en la noche»; «qué sueños cierran tus párpados»; «quien haya entreabierto tu lecho inhospitalario»; las imágenes de *tálamo* (con las implicaciones nupcial, consumación, etc.) y de «entreabría el echo», tienen evidentes connotaciones eróticas; el deseo de posesión va más allá de la belleza corporal, pues el poeta incluye en su ansiedad los *sueños* de la *belleza virgen*. Esos sueños eran, precisamente, uno de los elementos esenciales que, en el poema anterior, formaban los ingredientes de la bebida embriagadora que el artista deseaba beber [*morena gracia* (equivalente a belleza corporal) + *soñar gitano* + *mirar de sombra*]. En los dos poemas nos encontramos con una misma unidad estructural (la alusiva imagen de la *hermana sombría*), objeto de funciones significativas análogas (embriagar, poseer), y que en ambos casos produce idéntica acción espiritual en el artista: amargura. En «De tu morena gracia...», el poeta manifiesta su deseo de cantar una canción (inspirado por la «bebida» de la oscura musa) «que deje / cenizas en los labios», y «Siempre fugitiva y siempre...», el deseo del artista se manifiesta bajo la análoga metáfora de «Besar quisiera la amarga / amarga flor de tus labios», en que la repetición del adjetivo enfatiza esa nota común de *amargura*, la profunda tristeza con que la alusiva belleza pálida afecta al poeta.

Del poema «Me dijo una tarde...», me interesa señalar solamente una nota: la identificación del *alma vieja* (el alma primera del artista; es decir, el alma infantil) con una túnica de *albo lino*. El poema tiene carácter dramático, y resume un diálogo entre dos personajes:

(17) P. 294.

Una tarde de la primavera (que aconseja al poeta) y el *poeta mismo*. La *Tarde* le sugiere cómo puede hacer florecer su vida (es decir, evitar la *desolación de la soledad*, de que hablaremos más adelante); el consejo de la tarde es sorprendente: que el mismo «albo lino» sea el traje de duelo y el de fiesta. No le pide que evite la tristeza, sino *que la ame*, e igualmente sorprendente, ese imparcial amor de alegría-tristeza es poéticamente significado con la idea de mantener el alma vestida de la misma túnica. El poeta confiesa su imposibilidad de seguir el consejo de la *Tarde*. Es la nota de *albo lino*, claro está, la que quiero destacar. Sin duda, el *albo lino* corresponde a la *túnica ligera* del jardín infantil, y a las que con *lumbre de una estrella* e *hilo de los campos*, tejían las hadas para el recién nacido artista. Pero si esto, como nos parece ahora indudable, es así, y si el jardín infantil, pleno de perfume, flores, limonero y fuente, corresponde a la blanca túnica del alma ¿cómo es posible que esa blancura alcance también, como aquí se nos sugiere, a la tristeza misma, a la *hermana sombría*?

Este es uno de los poemas centrales de toda la poesía de Machado, pero especialmente de la temprana que aquí nos ocupa. Si quisiéramos recoger los que de una forma u otra se relacionan con estas imágenes (y *Tarde*, *Primavera*, *Abril* serán metamorfosis posteriores de las imágenes que estudiamos) tendríamos que incluir una verdadera antología de sus obras. Aunque el sistema poético de Machado, como el de todo artista cuya inspiración no muere, evoluciona, y nuevas imágenes desplazan las anteriores, las que aquí nos ocupan mostrarán esa persistencia que caracteriza los auténticos mitos centrales del cosmos poético de un creador. Nuestra dificultad se acrecienta por el hecho de que Machado mismo introduce una serie de elementos que muestran una esencial ambigüedad en su pensamiento. En efecto, la paradoja de que el mismo *albo lino* cubra el alma en su tristeza y alegría, sea traje de fiesta y de luto, se quiebra en una serie de ocasiones en que la acción concreta de las hermanas se nos muestra en el ejercicio de *tejer* ese vestido espiritual. En el poema «Abril florecía...», el vestido que tejen las hermanas tiene una *túnica negra* y un *velo blanco*; en el poema «El hada más hermosa...», el hilo de la *hermana rubia* procede de la *lumbre de una estrella pálida*, mientras que el de la *hermana sombría* es el *hilo de los campos* (lo que, si no oscuridad, parece sugerir un grado muy inferior de claridad, como lo expresa, en el mismo poema, el contraste marfil-estrella ↔ plata-campo). Más adelante, intentaremos resolver este enigma; bástenos de momento señalar que la valoración igualmente positiva de *alegría* y *tristeza* se nos presenta en la poesía temprana de Machado como una

aspiración del artista que su experiencia existencial le muestra ser irrealizable. La raíz de ese sorprendente deseo de equiparar espiritualmente alegría y tristeza (más aún, de sobreponer la tristeza —*El hada más hermosa*— a la alegría) se nos revela al relacionar esta serie de elementos estéticos que el análisis de estas estructuras básicas nos ha revelado. Ambas hermanas tejen conjuntamente el mundo de lo sueños del poeta, aunque a una de ellas corresponde la inspiración celestial, a otra la terrenal; de una brota la *cristalización* ideal, la lumbre de belleza *eterna* que rodea con un halo estético los objetos de nuestra humana pasión; de la otra brota la *pasión concreta*, individualizada, en que ese divino anhelo se encarna (la madre, Leonor, etcétera), pero que, en cuanto seres terrenales, están sujetos al tiempo y a la muerte. A la primera corresponde el «jardín de un patio de Sevilla»; a la segunda, la «oscura galería» por la que el hombre (y el artista) avanzan, pero «sintiendo el roce la veste pura / y el palpitar suave de la mano amiga». El dolor de la temporalidad se ilumina (clarifica, viste de *albo lino*) por la presencia de la eternidad. Es más, la tristeza del tiempo posee una fuente de goce supremo precisamente porque la nostalgia nos permite transmutar lo terreno, mediante la actividad poética, en materia estética, en poesía (en una realidad que vence al tiempo, por tanto). Estos amores son, pues, notas de una música que cristaliza en *palabras verdaderas*:

*Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada.*

*como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas (18).*

Frente a esta doble presencia, cuya benéfica influencia hace florecer el alma, Machado nos presenta un estado de esterilidad, que supone la muerte del espíritu: el yo frente a sí mismo, sin sueños; la nada: la desolación de la *Soledad*, que da título (y sentido) a su primera inspiración. De esa *Soledad* radical nos ocuparemos ahora.

C. MACHADO FRENTE AL ESPEJO

Alegría y tristeza, presencia y nostalgia, tejen el hábito, la veste que viste el alma, y de su influjo brota la sustancia poética. La tristeza,

(18) P. 368.

por tanto, tiene un valor, espiritual y poético, tan positivo, o más, que la alegría, y ejerce una poderosa función en la actividad creadora del artista. No debemos, pues, confundirla, con un tercer estado, *la angustia*, que corresponde a la desolación de la *soledad* y a la que acompaña la esterilidad estética. Machado ha expresado en múltiples ocasiones, y a lo largo de toda su obra, la desolación de la *soledad*, pero para nuestro fin presente nos vamos a referir a dos poemas que no sólo continúan, y apoyan, el sistema poético que nos ocupa, sino que nos permitirán interpretar la tercera parte de nuestro «misterioso y tenue» poema:

*Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.*

*Lleváronse las hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio! (19).*

*Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta (20).*

Nos resultará muy fácil interpretar el poema «Hoy buscarás en vano...», puesto que hemos señalado ya los significados de sus imágenes. La hadas, en *plural*, las dos hermanas, se han llevado la alegría y la tristeza, y con ellas la sustancia espiritual de que se nutre la vida y la creación del artista. De ahí que, literalmente, queda un dolor sin consuelo. En imágenes que equivalían a las dos hermanas, es decir, *el huerto* y *la alegría*, encontrábamos un juego de luz y sombra que *vestía* al alma de blanco (o de blanco y negro), y vistiéndola, la dotaba de dignidad y majestad espirituales y estéticas. Tanto la claridad *el huerto*, cuanto la oscuridad de la *galería*, tenían su raíz en la luminosa y florida realidad de aquél, puesto que la *galería*, como vimos, consistía en la oscuridad con que el tiempo cubre el fondo luminoso y celestial del alma, *el huerto de Sevilla*. De ahí que la muerte del espíritu se señale *precisamente* (con la certísima *precisión* semántica de la ver-

(19) P. 344.

(20) P. 274.

dadera imaginación estética) con la muerte de los elementos esenciales del JARDIN-PARAISO: «Está la fuente muda / y está marchito el huerto». Esa idea de impotencia, de muerte espiritual, se encuentra aún más dramáticamente expresada en el poema «Las ascuas de un crepúsculo morado...»; los símbolos tradicionales de muerte envuelven, aniquilan casi, la imagen del luminoso AMOR que encantó al jardín: *crepúsculo morado*, puesto del Sol (muerte, claro; el «morado», procedente de Juan Ramón probablemente, equivale aquí a un desangrarse que acentúa el carácter doloroso de esa muerte); el *crepúsculo* es reforzado al situarlo tras *los cipreses*, cuyo carácter funerario no necesita señalarse, y al convertirse, la acción entera de ponerse el Sol, en el consumirse de una brasa («ascuas... humean»). El AMOR, no vivo, sino *de piedra*, sueña *mudo*; tanto *piedra* cuanto *mudo* expresan la impotencia espiritual del artista abandonado de sus hadas; de ahí que *la glorieta* (que era esencialmente luz, flores y perfume) esté *en sombra* y el agua *muerta*. Tal vez, pues, la *Soledad* machadiana, y la angustia que le corresponde carece, por esa impotencia misma, de posible desahogo. De ahí esa magistral vacilación que marcan los dos versos finales del poema anterior: «Hoy sólo quedan lágrimas / para llorar»; pero llorar corresponde a la *tristeza*, al *hada pálida*, supone el hondo consuelo de la nostalgia y de su expresión poética. No, a la *Soledad* no le cabe alivio: a la muda desolación sólo corresponde una expresión equivalente: «No hay que llorar, ¡silencio!».

El «misterioso» poema, por tanto, ha dejado de ser misterioso para nosotros. Nos señala tres momentos espirituales del artista que constituyen la esencia misma de su espíritu y de su actividad creadora; en cuanto tal, y aunque (por su aparente dificultad) desatendido por la crítica, es una de sus más importantes creaciones y nos sirve de clave para comprender el sistema poético del primer Machado. Frente a una primavera exterior, el artista sufre una serie de transformaciones espirituales que se expresan en metamorfosis de las tres unidades poéticas que componen el poema:

1) En un primer momento, ambas hermanas, la *hermana clara* («risueña y rosada») y la *hermana sombría* («silenciosa y pálida»), tejen el vestido del alma del artista (en este caso, es blanco y negro: *negra túnica, velo blanco*); la presencia de la *hermana clara* corresponde a la del AMOR, y, aunque inevitablemente el poeta está inmerso en el tiempo, vive aún entre los perfumes y flores del PARAISO; abril es, no sólo una realidad exterior, sino interior.

2) Ha muerto la presencia amorosa; pero persiste la nostalgia de su presencia, el alma está poseída de tristeza. La única presencia actual

es la de la *hermana sombría*, y hacen su aparición imágenes de muerte: *la tarde; tañer de campanas; sus lágrimas*. Al *PARAISO* exterior corresponde una tristeza interior; pero el alma no está sola: aún vive *el hada más hermosa*, que nos embriaga, aunque tenga una amarga flor por boca, y deje en nuestros labios sabor a *ceniza*.

3) Desolación: *SOLEDA*D. Las dos hermanas han desaparecido. El tiempo gira sin presencia amorosa, alegría o tristeza, que fecunde el espíritu del artista. A la luz celestial del *PARAISO* ha reemplazado el astro nocturno, la Luna del espejo que en la Noche Oscura («la oscura sala») refleja el rostro solitario del poeta. Sin alegría y sin tristeza, en un tiempo monótono y vacío, Machado está solo.

JAVIER HERRERO

University of Pittsburgh
Faculty of Arts and Sciences
Dept. of Hispanic Languages
805 A Cathedral of Learning
Pittsburgh, Penn. 15260
(USA)