LA METAFÍSICA POÉTICA DE ANTONIO MACHADO

ANTONIO VILANOVA

1. POESÍA COMO INTUICIÓN DE LO INMEDIATO PSÍQUICO

Creo que en este año del cincuentenario de la muerte de don Antonio Machado el bueno, tenemos ya la perspectiva histórica suficiente para afirmar que la trayectoria poética del apasionado cantor de Guiomar, no puede reducirse a un largo y obstinado esfuerzo por liberarse del culto asfixiante y estéril de la propia subjetividad, para lograr la expresión solidaria y objetiva del sentir colectivo. Sin la menor pretensión de poner en entredicho los logros conseguidos por la larga serie de estudios magistrales que me han precedido, y sin otro afán que el de apuntar el posible punto de partida del cambio que supone en la poética machadiana el paso de la ensimismada lírica del yo, a la expresión cordial del sentimiento enderezada a la búsqueda del tú, quisiera únicamente aportar algunos datos, hasta hoy inéditos, que tal vez puedan explicar los motivos determi-

nantes del altruismo poético del creador de Juan de Mairena.

En efecto, llevado al cultivo de la creación lírica por el inicial influjo becqueriano y por el prodigioso embrujo de Rubén, supremo pontífice y maestro del movimiento modernista, el «misterioso y silencioso» Antonio Machado es, pese a la brevedad exigua de su obra, una de las más altas cimas de la poesía española de todos los tiempos. Espíritu ensimismado y solitario, que aun deslumbrado por el encanto sensual y melódico de las estrofas rubenianas prefiere auscultar los ecos secretos de sus voces interiores, desde la publicación de su primer libro, *Soledades* (Madrid, 1903), Machado aparece a nuestros ojos como un poeta esencialmente intimista y subjetivo, que basa su creación lírica en la expresión cordial del sentimiento, vislumbrado en lo más hondo de su espíritu por el relámpago de la intuición.

Lejos del mero culto de la sensación y de la forma, que había caracterizado la etapa parnasiana de Rubén, es evidente que Machado considera la poesía como una creación puramente espiritual, tanto por las fuentes donde se origina como por los medios de que se vale para expresarla. A diferencia de las demás artes, cuya materia es algo «no configurado por el espíritu», los materiales que utiliza el poeta son las palabras, «productos espirituales» que, según la estética de Abel Martín, que antecede a su *Cancionero apócrifo*, no publicado, «son ya por sí mismas significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación».[1] La

1. Todas las citas de esta conferencia, desgajada de un trabajo más extenso, proceden de la siguiente edición: Antonio Machado, *Obras. Poesía y Prosa.* Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1964. (Vid. CLXVII, p. 308.) Todas las referencias a esta edición figuran entre paréntesis dentro del texto, en el que se han incluido asimismo los datos bibliográficos indispensables, los cuales, dada la índole del presente trabajo, se han reducido al máximo.

dificultad estriba en que «la palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad en este caso significa convención entre sujetos)», básicamente destinada a la comunicación humana. Y que frente a esta significación convencional de la palabra, comúnmente aceptada, indispensable para el intercambio de ideas, «el poeta pretende hacer de ello medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo. Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica, existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joyel de la moneda. ¿Cómo?» (CLXVII, p. 308).

Según confiesa Abel Martín, la respuesta es extremadamente difícil, pues mientras el orfebre puede fundir la moneda para darle después nueva forma, al poeta no le es dado hacer lo mismo con las palabras: «Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos» (CLXVV, p. 308). En realidad, ya que no puede acuñarlas bajo una nueva forma, lo único que está en su mano es, o bien darles un nuevo poder de sugestión, imprimir en ellas un acento nuevo, o bien recurrir a formas indirectas de expresión mediante el uso de perífrasis, comparaciones e imágenes.

Según el *Arte Poética* de Juan de Mairena, lo que el poeta busca «es la manera más sencilla, más recta y más inmediata de rendir lo intuido en cada momento psíquico» (p. 320). Y como no existe una perfecta correlación «entre el sentir y el hablar», para expresar el sentimiento que embarga su espíritu, «el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable, por-

que todo lo demás tiene formas adecuadas de expresión en el lenguaje conceptual. Para ello acude siempre a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no puedan encerrar conceptos, sino intuiciones, entre las cuales establece relaciones capaces de crear a la postre nuevos conceptos» (p. 320).

De ahí que Machado atribuya el impulso originario de la creación lírica al poder mágico de la intuición, visión directa e inmediata de nuestro sentimiento íntimo que, como expresión de nuestra interioridad psíquica, constituye el carácter distintivo de nuestra subjetividad: «Se crea por intuiciones —escribe Machado en el prólogo de sus *Páginas escogidas*, fechado en 1917—; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos. Los conceptos son de todos y se nos imponen desde fuera en el lenguaje aprendido; las intuiciones son siempre nuestras. Juzgarnos o corregirnos supone aplicar la medida ajena al paño propio. Y al par que entramos en razón y nos ponemos de acuerdo con los demás, nos apartamos de nosotros mismos; cuantas líneas enmendamos para afuera son otras tantas deformaciones de lo íntimo, de lo original, de lo que brotó espontáneo en nosotros» (pp. 45-46). Precisamente porque a través del conocimiento intuitivo se logra reflejar en toda su pureza y autenticidad la viva emoción de nuestro sentir más íntimo, la expresión de «lo inmediato psíquico, la intuición» —escribe Machado en su nota *Sobre la poesía*—, «tienta al poeta lírico de todos los tiempos» (p. 712).

Ahora bien, esto no significa en modo alguno que las intuiciones puedan prescindir totalmente de los conceptos. Es cierto que el propio Machado, en sus notas *Para un estudio de la literatura española*, fechadas el 15 de junio de 1914, ha declarado sin ambages: «Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto (!) y también de emo-

ción), sometiéndolas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción» (p. 713). Pero no cabe olvidar que en sus magistrales *Reflexiones sobre la lírica*, escritas en 1925, ha entrevisto y señalado certeramente la complejidad del problema:

> «A mi juicio, conviene reparar en que la poesía emplea dos clases de imágenes, que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones, y su valor es preponderantemente emotivo [...] De ambas series de imágenes, o de ambas intenciones en su empleo, necesita la poesía. No obstante, cuando se descubrió que las imágenes específicamente líricas eran aquellas que contenían intuiciones –la gloria de este invento se debe a los poetas simbolistas, tan injustamente disminuidos hoy–, se llegó a la conclusión bárbara –tan acreditada en nuestros días– que prohíbe a la lírica todo empleo lógico, conceptual de la palabra. El uso del adjetivo definidor, el adjetivo homérico, era el mayor pecado en que podía incurrir un poeta [...] Por el declive de esta sentencia, llegaron los epígonos de los simbolistas a intentar la construcción de poemas ayunos de todo elemento conceptual. Se ignoraba, o se aparentaba ignorar, que un poema es –como un cuadro, una estatua o una catedral–, antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo, y que no sería tal objeto, que carecería en absoluto de *existencia*, si no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico, si careciese de lógica, si no respondiese, de algún modo, a la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo» (p. 822-823).

Como subraya agudamente en una breve nota *Sobre la poesía*, cuya tesis no parece muy alejada de la concepción unamuniana de «sentir el pensamiento»:

«Cuando el arte moderno prescinde del adjetivo definidor o del esquema genérico, para darnos la sensación viva de un objeto único o el temblor momentáneo de un alma singular, hace un sacrificio excesivo. Sacrificio excesivo por realizar empresa destinada al fracaso. No olvidemos que la imagen genérica tiene un valor estético. Por el mero hecho de ser una imagen, su aspecto lógico, de definición abreviada, no es un obstáculo para que hable a nuestro sentir, si bien no tan agudamente como la visión directa de un objeto único.

»Lo inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo, ciertamene, singular que vaga azorado mientras no encuentra un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse. Pero esta nota *sine qua non* de todo poema necesita, para ser reconocida como tal, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad» (pp. 711-712).

En opinión del gran poeta sevillano, en su *Proyecto de Discurso de Ingreso*, tantas veces citado: «hoy como ayer las imágenes señalan intuiciones o revisten conceptos, *tertium non datur;* pero toda intuición es imposible al margen de la experiencia vital de cada hombre» (p. 853). De ahí la solución ecléctica, muy de acuerdo una vez más con la poética unamuniana, que Machado pone en boca de su profesor apócrifo en uno de los pasajes más densos de contenido de su libro *Juan de Mairena:*

«¿Recuerda usted, señor Rodríguez, lo que dijimos de las intuiciones y de los conceptos?

R.—Que son vacíos los conceptos sin intuiciones, y ciegas las intuiciones sin los conceptos. Es decir, que no hay manera de llenar un concepto sin la intuición, ni de poner ojos a la intuición sin encajarla en el concepto. Pero unidas las intuiciones a los conceptos te-

nemos el conocimiento: una oquedad llena que es, al mismo tiempo, una ceguedad vidente.

M.–¿Y usted ve claro eso que dice?

R.–Con una claridad perfectamente tenebrosa, querido maestro» (XVIII, pp. 406-407).

Ahora bien, en opinión del creador de Juan de Mairena, la poesía es siempre fruto del sentimiento que brota en el corazón del poeta como consecuencia de sus experiencias vitales, nunca como resultado de un proceso conceptual o de una reflexión puramente abstracta y especulativa. En su respuesta al cuestionario de Ernesto Giménez Caballero, titulada *¿Cómo veo la nueva juventud española?*, Machado se refería significativamente al «cúmulo de experiencias vitales que, a fin de cuentas, constituye lo que se ha llamado el mundo interior» (p. 834). Y, al propio tiempo, ponía de relieve que aquella parte de nuestro mundo interior que nos desvela el saber inmediato de la intuición, sin mediación alguna de un proceso reflexivo, no es la que corresponde al intelecto puro, sino la que atañe al sentimiento del poeta, es decir, «aquella zona central de nuestra psique donde fue siempre engendrada la lírica» (p. 835).

Lo que se contiene en esta zona central de nuestra psique, a la que, como veremos, alude reiteradamente el gran poeta sevillano como fuente originaria de la creación lírica, lo explica pormenorizadamente en la primera redacción inacabada de su *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua*, escrita, según parece, en 1931. Al censurar la absoluta carencia de emoción humana de que adolece, por su excesivo intelectualismo, la obra lírica de alguno de los jóvenes poetas de la generación del 27, por la cual el apasionado cantor de Guiomar mostró siempre muy escaso entusiasmo, la achaca a que no se encuentra en sus versos el menor

rastro de sentir cordial y de vibración emotiva que nos descubra el alma del poeta:

> «Nunca, en verdad, la lírica ha sido más fecunda en imágenes; pero estas imágenes, que revisten conceptos y no señalan intuiciones, que nunca reflejan experiencias vitales, carecen de raíz emotiva, de savia cordial [...] Cuando leemos a algún poeta de nuestros días –recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles– buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al margen de la vida cósmica y universal. Esta zona media que fue mucho, si no todo, para el poeta de ayer, tiende a ser el campo vedado para el poeta de hoy. En ella queda lo esencialmente anímico: lo afectivo, lo emotivo, lo pasional, lo concupiscente, los amores, no el amor *in genere*, los deseos y apetitos de cada hombre, su íntimo y único paisaje, su historia tejida de anécdotas singulares» (pp. 852-853).

Todo esto, que no es más que el sedimiento de nuestra experiencia, la sustancia de nuestra propia vida, es la fuente de los sentimientos e ideas que la intuición nos desvela, concebida aquí por Machado, a la manera bergsoniana, como «la íntima revelación de la vida». Véase, a este propósito, lo que nos dice en una hermosa carta a Valle-Inclán, escrita a raíz de la aparición de *La lámpara marvavillosa* (Madrid, 1916):

> «Téngole a usted por un poeta filósofo o lo contrario, por hombre capaz de ver y de someter sus intuicio-

nes a normas racionales. Ambas cosas son, a mi entender, necesarias para realizar una obra sólida, con una íntima arquitectura, que responda a un plan ideal. Un cierto idealismo es necesario para que toda obra de arte se tenga en pie. Que nuestro espíritu intuya la misma realidad, o se limite a modelar la materia sensible, que las ideas sean innatas o adquiridas, siempre, creo yo, será preciso elevarse a las ideas, alcanzarlas y servirse de ellas con pleno dominio, so pena de producir un feto informe y monstruoso. Que la intuición —en el sentido bergsoniano de íntima revelación de la vida— sea lo esencial en la obra de arte y aun en la del filósofo, cosa es que no dudo, pero no basta la intuición. Este error llevó a algunos simbolistas al extravío: su excesivo desdeño —más o menos consciente— de las ideas» (p. 930).

Una concepción idéntica de las ideas del poeta como «directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir», que no es otra cosa que ser en el tiempo, aparece en la *Poética* machadiana incluida en la famosa *Antología* de Gerardo Diego (Madrid, 1931), donde acentúa su postura antiintelectualista y reafirma su concepto de la temporalidad de la poesía como «palabra esencial en el tiempo»:

«Entre tanto se habla de un nuevo clasicismo, y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos ácronos puramente lógicos. El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resig-

nación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana» (p. 50).

Ahora bien, en la concepción poética de Machado, estas íntimas revelaciones del ser en la conciencia humana, estas intuiciones de nuestro propio existir, atañen fundamentalmente al sentimiento y al corazón del poeta, de donde brota su creación lírica. A este respecto, existe una larga serie de textos machadianos en los cuales el autor de *Soledades* proclama de manera inequívoca su firme convicción de que la poesía ha sido siempre la expresión de un sentimiento. Ya en su artículo *Divagaciones* (*En torno al último libro de Unamuno*), publicado en *La República de las Letras*, Madrid, 9 de septiembre de 1905, a raíz de la aparición de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, alude claramente Machado a la primordial importancia que otorga al sentimiento como fuente originaria de su creación lírica:

> «Y para indicar algo de lo esencial del libro, digo que está impregnado de tan profundo y potente sentimiento, que las ideas del pensador adquieren fuerza y expresión de imágenes de poeta. Es lo que importa. Sólo el sentimiento es creador. Las ideas se destruyen y pasan. En realidad, ni las ideas de los pensadores ni las imágenes de los poetas, son nada fuera del sentimiento de que nacen. Una idea no vale más que una metáfora; generalmente vale menos. La pura ideología y la fría imaginativa son deleznables [...] Hoy queremos ser intelectuales —que es algo como no ser nada— y pronto silbaremos cuanto brote del corazón. Sin embargo, nuestra miseria es y ha sido siempre sentimental [...] Cuéntanse por centenares las obras sancionadas por el elogio de la crítica que carecen de todo espíritu, quiero decir de todo sentimiento» (p. 767).

En el mismo sentido, y en términos todavía más explícitos, define Machado la poesía, en una de sus cartas a Guiomar, donde, al igual que en los pasajes anteriormente citados, alude nuevamente a que la creación lírica se ha engendrado siempre en «la zona central de nuestra psique», que es la del sentimiento:

> «Ahora estoy recibiendo libros de poetas jóvenes, con dedicatorias muy cariñosas. Son jóvenes de gran talento y además excelentes muchachos. Nadie más deseoso que yo de que sus libros sean maravillosos. Pero te confieso que, a pesar de mi buen deseo, no logro comprenderlos; quiero decir que no comprendo que eso sea poesía. Te llevaré un día algunos versos de esos muchachos, los leeremos juntos para que tú me ayudes a descifrar esos laberintos de imágenes y conceptos, donde yo no descubro la menor emoción humana. Porque la lírica ha sido siempre una expresión del sentimiento, el cual contiene la sensación —no a la inversa— y se relaciona con las ideas, se engendró siempre en la zona central de nuestra psique, y nunca pretendió hablar ni a la sensibilidad ni, mucho menos, a la pura inteligencia. En fin, preciosa mía, que si esos jóvenes son poetas, yo seré otra cosa» (p. 934).

Y en términos que recuerdan uno de los principios básicos de la poética unamuniana, formulada en el poema inicial de su primer libro, *Poesías* (Madrid, 1907), donde se dirige a sus cantos para afirmar que *vosotros reveláis mi sentimiento*, y que por ello prenden firmes, *en la rocosa entraña de lo eterno* (vs. 36 y 46), escribe Machado en el siguiente pasaje de su libro *Juan de Mairena*:

> «Merced al olvido puede el poeta —pensaba mi maestro— arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más

hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino –en apariencia, al menos– alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido» (VIII, pp. 377-378).

2. Las ideas cordiales y los universales del sentimiento

Si analizamos con cierta atención y detenimiento los fragmentos teóricos que anteceden, es fácil darse cuenta de que la poética en que se inspira la creación lírica de Antonio Machado, como mínimo hasta 1917, es exactamente la que corresponde a la concepción intimista del subjetivismo romántico, cuya fuente de inspiración es el pálpito cordial y emotivo del sentimiento individual. En el prólogo a la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*, fechado en Toledo en 1919, recuerda el gran poeta sevillano que la ideología dominante en 1903, año en que publicó su primer libro, era esencialmente subjetivista, y que «yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística» (p. 48), reconociendo el claro entronque de su producción lírica con la tradición romántico-simbolista del fin de siglo europeo. Sin embargo, en contraste con el tono desdeñoso y reticente con que Machado evoca en este prólogo el subjetivismo del poeta que sólo pretende cantarse a sí mismo, en su *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua* nos ofrece, en una síntesis penetrante y certera, una lúcida justificación del individualismo romántico en el campo de la creación lírica:

> «El individualismo romántico no excluía la universalidad, antes por el contrario aspiraba siempre a ella. Se pensaba que lo más individual es lo más universal y

que en el corazón de cada hombre canta la humanidad entera. Sí, el individualismo romántico es idealista y cordial, desmesura la razón, pero cree en ella, exalta el sentimiento hasta agotarlo al pretender darle el radio infinito de las ideas [...] En la lírica de los románticos el lenguaje tiene todavía una función universal que cumplir: la expresión de la gran nostalgia de todas las almas» (p. 848).

Defensa del subjetivismo romántico, que contribuye decisivamente a explicar el concepto machadiano de la poesía como creación espiritual, en la que se percibe el personal acento que le imprime nuestra interioridad, como respuesta al contacto del mundo en torno, y en la que se expresan los sentimientos eternos y universales propios de la condición humana. Véase lo que dice Machado a este propósito en el prólogo a la segunda edición de *Soledades*, escrito en 1917:

«Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba el autor de *Prosas profundas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí —y reparad en que no me jacto de éxitos sino de propósitos– seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento» (pp. 46-47).

Seguramente el texto clave en el que Machado define con mayor hondura y trascendencia el papel que asigna al sentimiento en la poética de su madurez, se encuentra en el breve texto teórico titulado *Problemas de la lírica*, fechado en Madrid el 1 de mayo de 1917, e inspirado por la reciente aparición de *Estío* de Juan Ramón Jiménez:

> «No decimos gran cosa ni decimos siquiera lo suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente y con expresar claramente su sentimiento. Al hacer esta afirmación damos por resueltos, sin siquiera enunciarlos, muchos problemas.
>
> »El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón, enfrente del paisaje, produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo. Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza, no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica.
>
> »Un segundo problema: Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser *nuestro* –porque *mío* exclusivamente no lo será nunca–

era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo *de los otros yos*» (P. 714).

En principio, la afirmación machadiana de que el sentimiento no es una creación del sujeto individual, sino que supone siempre una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos, no se contradice en absoluto con la concepción romántica que afirma el carácter universal del sentimiento, precisamente porque lo más individual es lo más universal. Es evidente, sin embargo, que en un plano teórico choca frontalmente con la exacerbada postura solipsista del idealismo metafísico postkantiano, que sólo cree en el sujeto, y que Machado personifica en la figura de Arturo Schopenhauer, cuya obra *El mundo como voluntad y representación*, en la traducción castellana de Antonio Zozaya y E. González Blanco, publicada por *La España Moderna* (Madrid, 1896-1902, 3 vols.), ejerció, unas veces por acción y otras por reacción, un influjo decisivo en su metafísica erótica y en su ideario filosófico y estético.

En realidad, y en contra de lo que a primera vista parece desprenderse de sus textos teóricos en prosa, Machado es un firme defensor de los aspectos positivos del subjetivismo romántico, en lo que éste tiene de expresión de lo universal humano y del sentir colectivo. Para él, en el ya citado *Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua*, «el sujeto kantiano es todavía el hombre genérico: razón, entendimiento, formas de lo sensible, son normas objetivas en cuanto trascienden del sujeto individual» (p. 846). La lírica, «magnífica e insuperable», del hombre romántico del ochocientos, todavía se apoya sólidamente en «la razón y el sentimiento, es decir, en las dos formas de comunión humana» (p. 848), que Machado considera la piedra de toque en

que se contrastan los valores de una época: «Los valores de cada tiempo —escribe en el citado *Discurso*— tienen uno de sus polos en los *topos uranios* de las ideas trascendentes, y otro en el corazón del hombre» (p. 854).

El problema se plantea cuando el poeta pierde la fe en la universalidad de sus valores emotivos y deja de creer que en el corazón de cada hombre canta la humanidad entera. Se trata de una crisis del individualismo romántico, que al exaltar el culto egocéntrico del yo no encuentra temas de comunión cordial que le permitan hacerse eco y portavoz del sentir colectivo. Y que, por otra parte, deseoso de preservar su identidad, se niega a confundirse con la multitud anónima, y como sólo cree en el sujeto, se refugia en el hermético recinto de su mundo interior y de su conciencia psicológica:

> «Cuando el espíritu romántico desfallece como un atleta que agota su energía en la mera tensión de sus músculos, sólo se salva el culto al yo, a la pura intimidad del sujeto individual. Y una nueva fe, un tanto perversa, se inserta en la fe romántica en la soledad del sujeto. Se piensa que lo individual humano, el yo propiamente dicho, el sí mismo, es lo diferencial entre hombre y hombre y que carece de formas de expresión genéricas. Razón y sentimiento son cosas de todos, instrumentos ómnibus que el poeta desdeña en su afán de cantarse a sí mismo, no responden a la íntima realidad psíquica. Y el problema de la lírica, en su relación con el lenguaje se complica. Porque el lenguaje humano se ha formado en el diálogo y polémica con el mundo exterior, y es ya inadecuado para la introversión romántica. En la lírica de los románticos el lenguaje tiene todavía una función universal que cumplir: la expresión de la gran nostalgia de todas las almas. Pero, más tarde, en la época postromántica, tras la ruina del idealismo metafísico, lo que el poeta llama

su mundo interior no trasciende de los estrechos límites de su conciencia psicológica» (pp. 848-849).

Según la tesis machadiana, esta profunda crisis del individualismo romántico, que inicia el camino hacia el simbolismo, en el cual «el largo radio de los sentimientos se ha acortado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación» (p. 849), empieza exactamente en el momento en que el poeta pone en duda que su sentimiento expresa el sentir de todos y que el centro del universo está en su propio corazón. En una de sus *Notas sobre la poesía* incluidas en *Los Complementarios*, que lleva por título *Sobre el empleo de las imágenes en la lírica*, escribe Machado a este propósito:

> «Cuando el poeta duda de que el centro del universo está en su propio corazón, de que su espíritu es fuente que mana, foco que irradia energía creadora capaz de informar y aun de deformar el mundo en torno, entonces, el espíritu del poeta vaga desconcertado nuevamente en torno a los objetos. El poeta duda ya de sus valores emotivos, y ante esta desestima del sujeto cae en el fetichismo de las cosas. Las imágenes no pretenden ya expresar el íntimo sentir del poeta, porque el mismo poeta lo desestima, casi se avergüenza de él. Las imágenes pretenden ser transubjetivas, tener valor de cosas. Pero si a este hecho de la desvalorización de lo interno acompaña un poco de conciencia, el poeta comprende que, concomitantemente, el mundo de las cosas se ha desvalorizado también, porque eran esos mismos sentimientos, ya ausentes o declinantes, los que prestaban toda su magia al mundo externo» (pp. 710-711).

Al propio tiempo, convencido de que sentir con todos significa confundirse con la masa anónima y perder la propia personalidad, el poeta se limita a cantarse a sí mismo, incapaz de encontrar temas de comunión

cordial que sean eco del sentimiento de los demás. Véase lo que Machado nos dice a este respecto en el *Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses*, que en la parte titulada *De un Cancionero apócrifo*, figura en sus *Poesías Completas,* a partir de la segunda edición (Madrid, 1928):

> «Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rinconcito de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad y ésta, a su vez, nuevos valores. Un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso; en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o ramplón. Comenzamos a disputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos» (p. 325).

En este punto se diría que Machado está influido directamente por la severa crítica del subjetivismo romántico que aparece en los *Fragments d'un Journal Intime*, de Henri-Frédéric Amiel (Ginebra, 1883-1884), el cual censura, sobre todo, los alardes de afectación sentimental que convierten en un espectáculo la exhibición del dolor subjetivo:

«Los dolores profundos y personales deben ser silenciosos, porque al convertirse en obras de arte se curan. Cuando un padre que ha perdido a su hija puede decirse: "¡Qué bien he expresado el dolor paterno y qué patéticamente he llorado!", incurre en falta de respeto a la que llora, introduce el amor propio en el discurso, halaga su yo so pretexto de culto a los muertos. La poesía del dolor subjetivo no es pura y conmovedora más que cuando constituye un monólogo interior o a lo sumo un diálogo entre Dios y el alma. En cuanto admite o convoca al público, se trueca en cosa vanidosa y, por lo tanto, profana» (19 de enero de 1871, p. 248).

Ahora bien, el texto clave de la poética machadiana, en el cual el principio inalterable en que se apoya toda su lírica, reafirma una vez más que el sentimiento se orienta siempre hacia los valores universales, se encuentra en el siguiente pasaje del *Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses*, antes citado. Después de dejar bien sentado que el polo individual del sentimiento se encuentra en el corazón de cada hombre, subraya que este sentimiento no puede brotar en ningún caso del yo aislado, si éste no es capaz de sentir con otros, actitud estética que había formulado ya en unos belllísimos versos de sus *Proverbios y cantares*, dedicados significativamente a José Ortega y Gasset: *Poned atención: / un corazón solitario / no es un corazón* (LXVI, p. 263):

«Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa [...] Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor dire: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombr manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la pro-

> piedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insuslto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es el sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia los valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario –ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo– no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?» (pp. 324-325).

Sorprende, ante todo, la afirmación inicial de Antonio Machado, que considera la lírica moderna como un lujo un tanto abusivo del individualismo burgués, en franca contradicción con el espíritu elitista y minoritario del pasaje de Leconte de Lisle en que se inspira, el cual, en el prólogo a sus *Poètes contemporains* (Paris, 1864), consideraba la poesía *un luxe intellectuel accessible à de très rares esprits.* Es evidente, sin embargo, que la idea central del texto que antecede se refiere, una vez más, al papel del sentimiento en los orígenes de la creación lírica, que en opinión del autor de Juan de Mairena, debe ser tanto individual como genérico. La idea, que va a imprimir un giro decisivo en el pensar

teórico de Machado, se inspira en otro pasaje del *Journal* de Amiel, cuya importancia señaló ya lúcidamente J. M. Aguirre en su espléndido libro *Antonio Machado, poeta simbolista* (Madrid, Taurus, 1973, cap. II, pp. 45-46), aunque sin relacionarlo concretamente con el precedente texto machadiano:

> «Incluso en el más individual de los lirismos —escribe Amiel—, el poeta debe tener un valor general, porque manifiesta un estado de alma que puede ser el suyo, pero que expresa también el de muchos otros. Toda poesía íntima debe ser representativa, esto es, presentar y traducir el alma humana y no el yo del poeta. El poeta debe ser el órgano de los lectores y no hacer los honores de su propia persona. En términos escolásticos, debe objetivar su subjetividad o generalizar sus incidentes. La poesía, pues, es antiegoísta y el padre que llora poéticamente debe llorar por todos los padres no capaces de cantar como él, pero sí de sentir como él. Conviene olvidarse de sí mismo y que cada lector sólo piense en sí. Debe el lírico hacerse impersonal a fuerza de ser psicológicamente verídico, y al lector le corresponde encerrarse en el angosto recinto de su sentimiento. El poeta es el hombre de todos, el que sufre, llora o canta con otros y para otros. Suponed que en él el amor propio de artista pueda reducirse a cero y que ya no fuese un hombre, sino el hombre. Entonces sería el poeta perfecto» (19 de enero de 1871, pp. 248-249).

3. Un corazón solitario no es un corazón, pues no puede sentir en compañía

La conclusión que se desprende claramente de la nueva concepción poética machadiana, manifiestamente inspirada en las ideas de Amiel, según la cual el yo aislado es incapaz de verdadero sentimiento, tiene pa-

radójicamente sus raíces más hondas en un importantísimo pasaje de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer. El efecto, en la primera parte del *Suplemento al Libro Primero* de su obra maestra, titulada *Teoría de la representación intuitiva*, el gran pensador alemán lleva a cabo una severa crítica del punto de vista idealista hasta entonces sustentado por él, y no sólo defiende la realidad del objeto, sino que afirma de manera tajante, muy de acuerdo con la nueva poética machadiana, que el sujeto, en cuanto tal, está totalmente condicionado por el objeto:

> «Si examinamos el punto de partida de la filosofía subjetiva, veremos que su axioma fundamental: *el mundo es mi representación*, es igualmente inadecuado; en primer lugar porque es una fórmula incompleta, puesto que el mundo es algo más que mi representación (la voluntad, que es la cosa en sí), y hasta porque el ser representación no es para él más que un atributo contingente. Y luego, porque sólo quiere decir que el objeto está condicionado por el sujeto, sin indicar al mismo tiempo que el sujeto en cuanto tal está condicionado a su vez por el objeto. Pues tan falso es decir, como suelen decir los espíritus incultos: «el mundo, como objeto, seguiría existiendo aun cuando no hubiera sujeto», como afirmar que «el sujeto sería un ser que conoce, aunque no hubiera objeto que conocer, es decir, ninguna representación». *Una conciencia sin objeto no es una conciencia* (primera parte, cap. I, pp. 684-685).

La evidente identidad de sentido entre el verso de Machado, *un corazón solitario, no es un corazón*, y el pensamiento de Schopenhauer, *una conciencia sin objeto no es una conciencia*, se hace aún más patente y manifiesta si se tiene en cuenta que el gran poeta sevillano ha ejemplificado el problema que plantean esa con-

ciencia sin objeto y ese corazón solitario, a través de la famosa *soleá* de Abel Martín sobre los ojos que se miran en un espejo, que aparece en el siguiente pasaje *De un Cancionero apócrifo*:

> «En la primera página de su libro de poesías *Los complementarios*, dice Abel Martín:
>
> Mis ojos en el espejo
> son ojos ciegos que miran
> los ojos con que los veo.
>
> »En una nota, hace constar Abel Martín que fueron estos tres versos los primeros que compuso, y que los publica, no obstante su aparente trivialidad o su marcada perogrullez, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica» (CLXVV, p. 294)

Como subrayó certeramente mi querido amigo y colega Antonio Sánchez Barbudo en su excelente libro *Los poemas de Antonio Machado* («Palabra en el tiempo», Barcelona, Editorial Lumen, 1967): «La solear es, una vez más, un ataque al narcisismo (el que se mira al espejo sólo ve sus propios ojos, unos ojos que no ven: «ojos ciegos»). Es, por tanto, una incitación implícita, a mirar los ojos de los otros, los ojos que *nos ven*: a buscar al *otro*» (pp. 401-402). Ahora bien, la incalculable trascendencia de esa incitación machadiana, estriba en que, por una parte, constituye una negación tajante de las teorías de Schopenhauer, para el cual sólo es real lo que es percibido por el ojo de nuestra conciencia. Y por otra un retorno a las viejas doctrinas platónicas, según las cuales el conocimiento de uno mismo sólo se obtiene a través de los demás. A este respecto, el verdadero punto de partida de la machadiana búsqueda del otro, se encuentra en el diálogo de Platón *Alcibía-*

des mayor, o de la naturaleza humana, donde se plantea por vez primera el problema metafísico contenido en la *soleá* de Abel Martín:

> «SÓCRATES.—¿Y cómo saber con la mayor claridad lo que es el ser en sí mismo? Porque una vez sabido esto, al parecer también nos conoceremos a nosotros mismos. Tratemos, pues, de entender este precepto divino del templo de Delfos [conócete a ti mismo], que ahora hemos recordado... Voy a comunicarte lo que, según sospecho, quiere decir esa inscripción y el precepto que entraña. Apenas si es posible hacértelo comprender con otra comparación que con ésta, tomada del sentido de la vista... Fíjate bien: si esa inscripción hablase al ojo como habla al hombre, y le dijese: *Mírate a ti mismo*, ¿qué entenderíamos que le decía? ¿No creeríamos que le ordenaba contemplarse en alguna cosa donde el ojo pudiera verse a sí mismo? ALCIBÍADES.—Evidentemente. SÓCRATES.—Busquemos, pues, esa cosa, mirando en la cual podamos ver el ojo y a nosotros mismos. ALCIBÍADES.—Podemos vernos en los espejos y en otros cuerpos a ellos análogos. SÓCRATES.—Dices bien. Pero ¿en los ojos con los que vemos no hay también algún rinconcillo que haga el mismo oficio del espejo? ALCIBÍADES.—Seguramente que lo hay. SÓCRATES.—¿Has reparado en que, cuantas veces contemplas tus ojos copiados en alguno de esos cuerpos a que aludes, ves, como en un espejo, tu propio rostro pintado en la parte que llamamos pupila, donde se refleja la imagen de cuanto allí se ve? ALCIBÍADES.—Cierto es. SÓCRATES.—Por tanto, el ojo, para verse a sí mismo, tendrá que reflejarse en otro ojo, y, de éste, en la parte que es más hermosa y única en gozar de la facultad perceptiva; esta facultad es lo que llamamos visión... ¿Y no ocurre otro tanto con el alma, mi querido Alcibíades? Para verse a sí misma, deberá mirarse en sí y en aquella parte de sí misma en que se encuentra su facultad propia, la inteligencia, o bien a algo que se le asemeje... Pero ¿podre-

mos hallar alguna parte del alma que sea más divina que aquella donde residen el entendimiento y la razón...? Será, pues, en esa parte del alma verdaderamente divina donde deba mirarse el hombre y contemplar bien en ella todo ese carácter sobrehumano, es decir los dioses y la sabiduría, para conocerse perfectamente a sí mismo» (134a-135b, pp. 259-260).

Desde el punto de vista ideológico y estético, la postura de Machado es una clara reacción contra el solipsismo de la poética simbolista que, según él, no sólo ha pretendido sustituir la comunión cordial del sentimiento por lo intransferible de la sensación individual, sino que ha querido eliminar el carácter genérico de la razón y del pensamiento conceptual para dejar paso al culto irracional e instintivo del mundo subconsciente. Actitud que no supone en modo alguno, por parte de Machado, una ruptura tajante con el intimismo de su postura anterior, sino un claro reconocimiento de que así como el hombre se adueña de su propia racionalidad gracias al hábito dialéctico de pensar en común, de igual modo descubre el verdadero amor y la realidad del ser amado a través del deseo de un sentimiento compartido, aunque no pase de ser una ilusión no correspondida. Una gran parte de los textos teóricos machadianos, especialmente a partir de la publicación, en las páginas de la *Revista de Occidente*, de sus famosas *Reflexiones sobre la lírica*, a propósito del libro *Colección*, de José Moreno Villa (1925), inciden reiteradamente en este tema, que censura la ceguera ante la realidad del poeta, convertido en un solitario sólo atento a su melodía interior:

«Los simbolistas —poetas de antes de ayer—, en cuanto mostraron un cierto acuerdo consigo mismos, una cierta congruencia entre sus propósitos y sus realizaciones, dejaban ver cuál era esa fe, esas últimas creen-

cias, esa metafísica que estaba en el fondo de su lírica. Llevaban muy marcado el acento de su tiempo. Hijos de la segunda mitad del siglo que había puesto al sol las raíces del ente de razón cartesiano, hubieran definido al hombre como un ser sensible sentimental, volente o ciegamente dinámico, y el poeta como un solitario, atento a su melodía interior. La inteligencia había perdido –¿para siempre?– su posición teórica [...] Los poetas habían de desdeñarla. Esta fe agnóstica creó un arte de ciegos músicos. La pintura misma –el impresionismo– es pintura de ciegos que pretenden palpar la luz. La poesía declara la guerra a lo inteligible y aspira a la expresión pura de lo subconsciente, apelando a las potencias oscuras, a las raíces más soterrañas del ser. *De la musique avant toute chose*, había dicho Verlaine. Pero esta música de Verlaine no era la música de Mozart, que tenía aún la claridad, la gracia y la alegría del mundo leibniziano, todo él iluminado y vidente, sino la música de su tiempo, la música de Wagner, el poema sonoro de la total opacidad del ser, cuya letra era la metafísica de Schopenhauer» (I, p. 825).

Frente a esta postura antiintelectualista, representada por el intuicionismo de Henri Bergson, que pretende alcanzar el conocimiento directo de la realidad mediante una especie de conciencia vital derivada del instinto, Machado, en un complejo proceso que no pretendo analizar aquí, y que ha sido estudiado magistralmente por mi querido amigo y colega José M.ª Valverde, propugna un retorno a Platón y a la fe platónica en las ideas trascendentes. Véase lo que dice a este propósito en las páginas de su libro *Juan de Mairena* (1936):

«La fe platónica en las ideas trascendentes salvó a Grecia del *solus ipse* en que la hubiera encerrado la sofística. La razón humana es pensamiento genérico. Quien razona afirma la existencia de un prójimo, la necesi-

dad del diálogo, la posible comunión mental entre los hombres. Conviene creer en las ideas platónicas, sin desvirtuar demasiado la interpretación tradicional del platonismo. Sin la absoluta trascendencia de las ideas, iguales para todos, intuibles e indeformables por el pensamiento individual, la razón, como estructura común a una pluralidad de espíritus, no existiría, no tendría razón de existir. Dejemos a los filósofos que discutan el verdadero sentido del pensamiento platónico. Para nosotros lo esencial del platonismo es una fe en la realidad metafísica de la idea, que los siglos no han logrado destruir» (XV, p. 398).

Palabras que no sólo revelan la especial predilección por las doctrinas platónicas del Machado de la madurez, sino que nos muestran, en las siguientes páginas, su estrecha relación con el tema clave del pensamiento machadiano de este período, centrado obsesivamente en torno a la búsqueda del otro, para lograr una comunión cordial capaz de curar la irremediable soledad del hombre:

«Grande hazaña fue el platonismo —sigue hablando Mairena—, pero no suficiente para curar la soledad del hombre. Quien dialoga, ciertamente afirma a su vecino, al otro yo; todo manejo de razones —verdades o supuestos— implica convención entre sujetos, o visión común de un objeto ideal. Pero no basta la razón, el invento socrático, para crear la convivencia humana: ésta precisa también la comunión cordial, una convergencia de corazones en un mismo objeto de amor. Tal fue la hazaña del Cristo [...] Si eliminamos de los Evangelios cuanto en ellos se contiene de escoria mosaica, aparece clara la enseñanza del Cristo: "Sólo hay un Padre, padre de todos, que está en los cielos." He aquí el objeto erótico trascendente, la idea cordial que funda, para siempre, la fraternidad humana [...] Y como triunfa Sócrates de la sofística protagórica, alum-

brando el camino que conduce a la idea, a una obligada comunión intelectiva entre los hombres, triunfa el Cristo de una sofística erótica, que fatiga las almas del mundo pagano, descubriendo otra suerte de universalidad: la del amor» (XV, pp. 398-399).

Frente a ese arte de ciegos músicos propugnado por el simbolismo, que considera al poeta como un solitario ensimismado, ajeno al mundo en torno y a la existencia de los demás, y sólo atento a su melodía interior, Machado, decisivamente influido en este punto por las teorías de Ortega en las *Meditaciones del Quijote* (1914), sin renunciar en modo alguno al poder de adivinación instantánea de la intuición, cree necesario un retorno a la visión directa de la realidad, que a través de los ojos de la inteligencia, nos permita tener no sólo una sensación, sino un concepto o idea de las cosas:

> «¿Volverá a ser lo humano definido por lo racional? —se pregunta Machado en sus ya citadas *Reflexiones sobre la lírica*— No falta quien lo piense. Sin embargo, la fe racionalista —¿no fue también una honda creencia la que afirmó un día la realidad de las ideas?— necesitaría, para renacer, que la inteligencia recobrase los ojos. La última filosofía que anda por el mundo se llama intuicionismo. Esto quiere decir que otra vez el pensamiento del hombre pretende intuir lo real, anclar en lo absoluto. Pero el intuicionismo moderno, más que una filosofía inicial parece el término, una gran síntesis final, del antiintelectualismo del pasado siglo. La inteligencia sólo puede pensar —según Bergson— la materia inerte, como si dijéramos las zurrapas del ser, y lo real, que es la vida *(du vécu = de l'absolu)*, sólo alcanzarse con ojos que no son los de la inteligencia, sino los de una conciencia vital, que el filósofo pretende derivar del instinto. En el camino hacia abajo del intelectualismo está Bergson, acaso, en el límite. Para refutarlo habrá que volver de algún

modo a Platón, a afirmar nuevamente la posición teórica del pensar; porque la inteligencia pragmática no sirve para el caso. Con todo, conviene anotar esto: el hombre actual no renuncia a ver. Busca sus ojos, convencido de que han de estar en alguna parte. Lo importante es que ha perdido la fe en su propia ceguera» (p. 826).

Según todos los indicios, este renovado interés de don Antonio Machado por contemplar la vida con los ojos abiertos y no encerrarse en la contemplación de sí mismo, para ver las cosas como son, procede de las especulaciones orteguianas sobre el tema en los primeros capítulos de las *Meditaciones del Quijote*:

> «Si no hubiera más que un ver pasivo quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el pasivo un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar, Platón supo hallar para estas visiones que son miradas una palabra divina: las llamó *ideas* [...] ¿Qué color vemos cuando vemos un color desteñido? El azul que tenemos delante lo vemos *como* habiendo sido otro azul más intenso y este mirar el color actual con el pasado, a través de lo que fue, es una visión activa que no existe para un espejo, es una idea [...] Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas [...] También Goethe busca las cosas; como él mismo dice: "El órgano con que yo he comprendido el mundo es el ojo" (*Poesía y Verdad*, libro VI), y Emerson agrega: *Goethe sees at every pore.* Tal vez dentro de la limitación germánica puede valer Goethe como un visual, como un temperamento para quien lo aparente existe. Pero puesto en confrontación con nuestros artistas del Sur ese ver goethiano es más bien un pensar con los ojos» (*Meditación preliminar*, párrafos 4 y 8, pp. 25-36).

El impacto de este pasaje orteguiano, que remueve en el espíritu de Machado el recuerdo de viejas lecturas que habían dejado una huella indelebre dentro de él, sitúa en el primer plano de la poética del autor de los *Proverbios y cantares*, publicados a partir de 1923 en la *Revista de Occidente*, y dedicados significativamente a José Ortega y Gasset, la metáfora del ojo del espíritu como símbolo de la inteligencia y órgano de conocimiento del mundo y de la visión de lo real. Se trata de un símbolo que aparece con mucha frecuencia en numerosos pasajes de la *Estética* de Hegel, que ha ejercido un influjo incalculable en la filosofía posterior, especialmente en el pensamiento de Schopenhauer. En opinión del genial pensador alemán:

> «Se puede decir que el alma se concentra íntegra en el ojo, y no solamente es por el ojo como ella ve, sino que es también vista por el ojo. Pues bien, podemos figurarnos el arte de la misma manera. El arte tiene por fin dar la forma, por la cual representa la idea, semejante en todo al ojo, que es el asiento del alma y hace visible el espíritu [...] Si queréis hallar el fondo del pensamiento de un hombre, conocer el sentido, el principio que explique todas sus modificaciones exteriores, miradle a los ojos. La mirada sobre todo está llena de alma; en ella se concentra el sentimiento íntimo en lo más profundo [...] Por otra parte, el ojo se dirige hacia el mundo exterior; mira esencialmente alguna cosa, y con ello muestra al hombre en relación con una multiplicidad de objetos exteriores, así como recibiendo impresiones de lo que le rodea o pasa ante su vista» (*Sistema de las artes*, II, pp. 84-85).

4. Lo poético es ver y ser visto por los ojos de otro

De ahí que, plenamente de acuerdo con las ideas

de Hegel y Goethe, la nueva poética machadiana de este período afirme que la misión del poeta consiste, ante todo, en ver lo que el mundo y la vida le ofrecen:

> «Sostenía mi maestro –sigue hablando Mairena a sus alumnos– que el fondo de nuestra conciencia a que antes aludíamos, no podía ser esa fe nihilista de nuestra razón, y que la razón misma no había dicho con ella la última palabra. Su filosofía, que era una meditación sobre el trabajo poético, le había conducido a muy distintas conclusiones y reveládole convicciones muy otras que las ya enunciadas. Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire. El poeta y el hombre. Su experiencia vital –¿y qué otra experiencia puede tener el hombre?– le ha enseñado que no hay que vivir sin ver, que sólo la visión es evidencia y que nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa [...] Para el poeta sólo hay *ver* y *cegar*, un *ver que se ve*, pura evidencia, que es el ser mismo, y un acto creador, necesariamente negativo, que es la misma nada» (XXX, pp. 448-449).

Idea en la que insiste en otro pasaje del *Juan de Mairena*, en el que significativamente aduce como ejemplo el genio clarividente de Goethe:

> «Todos hemos oído alguna vez que es el poeta quien suele ver más claro en el futuro, *into the seeds of time*, que dijo Shakespeare. Esto se afirma, generalmente, pensando en Goethe, cuya prognosis sobre lo humano y lo divino ya fatiga de puro certera. Pero no es Goethe el único poeta; otros mayores que Goethe han sido, sobre todo, grandes videntes de lo pasado. En verdad, lo poético es ver, y como toda visión requiere distancia, sólo hemos de perdonar al poeta, atento a

lo que viene y a lo que se va, que no vea casi nunca lo que pasa, las imágenes que le azotan los ojos y que nosotros quisiéramos coger con las manos» (XV, p. 397).

La idea machadiana de que «lo poético es ver», reaparece de forma inalterable en su *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua*, tantas veces citado:

> «Comprendo que el oficio de profeta es, como se dice, arduo de suyo, y en nuestros días más que nunca aventurado y expuesto al error. Sin embargo, hoy como ayer, la misión de los ojos –los ojos de la cara y los del espíritu– es ver. Mas como toda visión requiere distancia, lo verdaderamente difícil no es distinguir lo que viene hacia nosotros o aquello que de nosotros se aleja, sino precisamente lo que se nos echa encima y que nos envuelve. El gran problema de la crítica es siempre el análisis de lo presente y de lo cercano» (p. 852).

Teoría que culmina en el siguiente pasaje de *De un discurso de Juan de Mairena*, incluido en el volumen que lleva por título el nombre del famoso profesor apócrifo y, que, a mi entender, encierra la clave de la nueva poética machadiana:

> «Sólo en sus momentos perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños y a rebuscar en ellos elementos que utilizar en sus poemas. La oniroscopia no ha producido hasta la fecha nada importante. Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario. Pero de sabios es mudar de consejo.

»Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo (XIV, 394).

La idea central responde, como es bien sabido, a un viejo anhelo del joven Antonio Machado, el cual, en una carta al maestro Unamuno, transcrita por éste en el artículo *Almas jóvenes*, publicado en la revista *Nuestro tiempo*, en 1904, escribía: «Pero hoy, después de haber meditado mucho, he llegado a una afirmación: todos nuestros esfuerzos deben tender hacia la luz, hacia la conciencia... Y hoy digo: es verdad, hay que soñar despierto. No debemos crearnos un mundo aparte en que gozar fantástica y egoístamente de la contemplación de nosotros mismos, no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor, que sea estéril para los demás» (O.C., tomo I, p. 1156). Idea en la que insiste nuevamente el gran poeta sevillano, en su artículo sobre *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez, publicado asimismo en 1904: «Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en la que gozar de la contemplación de sí mismo. Y he añadido: ¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante? Acaso, entonces, echáramos de menos en nuestros sueños muchas imágenes, y tal vez entonces comprendiéramos que éstas eran los fantasmas de nuestro egoísmo, quizá de nuestros remordimientos» (p. 763).

Ahora bien, tras el preámbulo antes citado, en el cual Machado afirma su nueva fe en la necesidad de ver la realidad de las cosas con los ojos abiertos, formula en términos inequívocos su teoría del pensamien-

to poético, que sin perder su irreductible individualidad como expresión del sentimiento subjetivo, sólo puede ser fecundo y creador en contacto con lo otro, como expresión de un sentir universal y eternamente humano:

> «¡Esta gran placentería
> de ruiseñores que cantan...!
> Ninguna voz es la mía.

»Así cantaba un poeta para quien el mundo comenzaba a adquirir una magia nueva. "La gracia de esos ruiseñores —solía decir— consiste en que ellos cantan sus amores, y de ningún modo los nuestros". Por muy de Perogrullo que parezca esta afirmación, ella encierra toda una metafísica que es, a su vez, una poética nueva. ¿Nueva? Ciertamente, tan nueva como el mundo. Porque el mundo es lo nuevo por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento, aunque no siempre, como muchos piensan, descubriéndose a sí mismo. El pensamiento poético que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador» (XIV, 394).

De ahí la nueva poética machadiana, basada, según sus propias palabras, en «un pensar poético, *heterogeneizante, inventor* o descubridor de lo real» (XXV, 430), y expuesta en sus fundamentales *Reflexiones sobre la lírica*, anteriormente citadas:

> «Supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos, lo ojos para ver lo real, a los que nos referimos. Los tenía en la cara, allí donde ni

siquiera pensó en buscarlos. Esto quiere decir que empieza a creer en la realidad de cuanto ve y toca. El mundo como ilusión —piensa— no es más explicable que el mundo como realidad [...] No soy ya el soñador, el frenético mimo de mi propio sueño. Tampoco el mundo se viste de máscara para que yo lo contemple. Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven. Lo absoluto está para mí tan inabarcable como ayer. Pero mi relación con lo real es real también. ¿No equivaldría esto a un despertar?» (p. 826).

Se trata de una definitiva renuncia a la concepción metafísica de Schopenhauer, según la cual el mundo no es más que mi representación, realidad que sólo existe cuando se refleja en el espejo de mi conciencia. Problema que Machado ha planteado en dos textos fundamentales, que se complementan mutuamente. El primero, una vez más, en sus *Reflexiones sobre la lírica*, de 1925:

«El mundo como proyección de nuestro espíritu, como milagro de nuestra sensibilidad, haría de cada hombre un poeta, un creador. Así, pues, como apenas hay ganancia sin pérdida, la nueva fe en las cosas, el concederles, por lo menos, la propiedad de aparecérsenos, de presentársenos antes de que nosotros las soñemos, va en mengua de nuestro orgullo de soñadores. El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud, que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la impenetrable opacidad de lo otro, merced a la cual —y sólo por ella— sería el mundo un puro fenómeno de reflexión que nos rindiese nuestro propio sueño, en último término, la imagen de nuestro soñador» (pp. 828-829).

El segundo de los textos citados, es el siguiente pasaje de su *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua* (1931), donde incide nuevamente en la temática en que se inspira la famosa *soleá* de Abel Martín, y demás composiciones del mismo tipo que integran la serie de *Proverbios y cantares*:

> «El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno —nada enteramente nuevo bajo el sol— a la objetividad por un lado, y a la fraternidad por el otro. Una nueva fe —porque es en el campo de las creencias donde se plantean los problemas esenciales del espíritu— se ha iniciado ya. Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de sus desesperanza y motivo de su orgullo. Ya no es el mundo mi representación, como en lo más popular, la única verdad metafísica popular del ochocientos. Se tornó a creer en *lo otro* y en *el otro*, en la esencial heterogeneidad del ser. El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo. Enfrente de mí *hay ojos que me miran y que, probablemente, me ven, y no serían ojos si no me viesen*» (pp. 856-857).

La estrecha correlación estilística y temática que, como puede verse, enlaza directamente algunos de los textos citados hasta ahora con la *soleá* de Abel Martín y con las coplas machadianas de los *Proverbios y cantares*, confiere a dichos textos y a otras prosas de Machado el valor de verdaderas glosas que contribuyen decisivamente a anclar la intención y sentido de sus versos. Tal es el caso, por ejemplo, del primero de la serie: *El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve* (CLXI, I, p. 252), cuyos versos, además de la última frase del precedente *Discurso*, que le sirve de comentario, apostilla nuevamente el siguiente pasaje de

Juan de Mairena: «Cierto que a un solipsismo bien entendido la apariencia del prójimo no debe inquietar, pues ella va englobada en nuestra mónada. Pero, prácticamente, nos inquieta, es una representación inquietante. *¡Tantos ojos como nos miran y que no serían ojos si no nos viesen!*» (XXVII, 438).

Lo mismo puede decirse de la copla intercalada en los comentarios en prosa a la metafísica de Abel Martín: *Y en la cosa nunca vista / de tus ojos me he buscado: / en el ver con que me miras* (p. 295). Que tiene su oportuno comentario, de más amplio alcance y contenido, en este otro pasaje del apócrifo *Juan de Mairena:*

> «El ateísmo es una posición esencialmente individualista: la del hombre que toma como tipo de evidencia el de su propio existir, con lo cual inaugura el reino de la nada, más allá de las fronteras de su yo. Este hombre, o no cree en Dios, o se cree Dios, que viene a ser lo mismo. Tampoco este hombre cree en su prójimo, en la realidad absoluta de su vecino. Para ambas cosas carece de la visión o evidencia de *lo otro*, de una fuerte intuición de *otredad*, sin la cual no se pasa del *yo* al *tú* [...] Cuando le llegue, porque le llegará, el inevitable San Martín al *solus ipse*, porque el hombre crea en su prójimo, el yo en el tú, *y el ojo que ve en el ojo que le mira*, puede haber comunión y aun comunismo. Y para entonces estará Dios en puerta. Dios aparece como objeto de comunión cordial que hace posible la fraterna comunidad humana» (XXXIII, pp. 458-459).

En el fondo de la metafísica poética de Machado, que por una parte plantea el problema del ser y del conocimiento de sí mismo, y por otra el de la existencia y realidad del otro, está la genial concepción platónica del ojo que no puede verse a sí mismo si no es a través de su imagen reflejada en un espejo. La idea, for-

mulada por vez primera en el *Alcibíades* de Platón, ejerció una influencia decisiva en el pensamiento de don Antonio Machado a través de la obra de Schopenhauer, que la utiliza constantemente en su obra *El mundo como voluntad y representación:* «Lo que ha precedido al conocimiento, la condición que le hace posible y constituye su base, no puede ser comprendida por la inteligencia, como tampoco el ojo puede verse a sí mismo» (*Suplemento* al libro II, cap. XXII, p. 1002). Y por influjo de éste en la obra de Unamuno, quien en sus ensayos *En torno al casticismo*, publicados en 1895, ya se hace eco de la alegoría platónica del ojo que no puede verse a sí mismo, de enorme difusión posterior en su vasta producción literaria: «No hay intuición directa de sí mismo que valga; el ojo no se ve si no es con un espejo, y el espejo del hombre moral son sus obras, de que es hijo» (O.C., tomo I, p. 799). Esto sin contar con su frecuente aparición en el *Journal* de Amiel, cuya lectura ha dejado rastros patentes en la obra de Machado: «El espíritu latino lo objetiva todo, porque se mantiene fuera de las cosas y de sí mismo. Es como el ojo, que no percibe más que lo exterior y no se ve más que artificialmente y de lejos en la superficie reluciente de un espejo» (19 de junio de 1872, p. 269).

A la incitación y estímulo del símbolo platónico del ojo que no puede verse a sí mismo si no es en el espejo, probablemente habría que añadir la sugestión del principio fundamental de la filosofía de Berkeley, *esse est percipere et percipi*, a través de la peculiar interpretación unamuniana en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), donde, al hablar de Schopenhauer y de Hartmann, afirma que las doctrinas de uno y otro, «están ya en potencia en la doctrina berkeleyana, de que ser es ser percibido. A lo que hay que añadir: y hacer que otro perciba al que es» (O.C., tomo VII, p. 196). Pero el acopio de los materiales y lecturas de que se nutre

la obra poética y filosófica de Machado, el rastreo sistemático de las fuentes de donde proceden y de las corrientes ideológicas y estéticas que originan los principales temas que plantea, es materia para un trabajo más amplio y pormenorizado y de mucho mayor empeño, que no han hecho más que apuntar las breves notas que hemos esbozado.