

POSTURAS CONSTANTES EN LA EXPRESIÓN POÉTICA DE ANTONIO MACHADO

ALAN S. TRUEBLOOD

En años recientes la crítica machadiana ha superado en gran parte una tendencia anterior a insistir, deplorándolos, en unos cortes abruptos dentro de su obra, en bruscos cambios de dirección, cuyo efecto hubiera sido el malogro de una pretendida evolución de la lírica del poeta hacia un acendramiento cada vez más perfecto.¹ Con la perspectiva más amplia que el paso del tiempo nos ha dado sobre la trayectoria creadora de Machado, y con el acrecentado rigor de la crítica última, se han subrayado en su obra, no las supuestas soluciones de continuidad, sino la pertinacia con que evoluciona hacia un enfrentamiento cada vez más exigente con unas mismas preocupaciones humanas, estéticas y metafísicas. Vistas a esta luz, no han de sorprender la persistencia y, a la vez, la parquedad de sus medios y módulos expresivos, ni tampoco la variedad y la riqueza de significados que corresponden a un reducido número de significantes. Es posible observar cómo, a través de los años, las necesidades expresivas del poeta le llevan, dentro de unos mismos esquemas persistentes, a explotar posibilidades de significación siempre renovadas, sin que sintamos nunca que éstas hayan sido aguradas hasta el fondo. Ha advertido sagazmente Rafael Lapesa, al analizar algunos símbolos de Machado, la omnipresencia de la polisemia en su obra no sólo en un plano diacrónico, sino sincrónicamente y aun a veces dentro de un mismo poema; y cómo, por otra parte, no suelen desplazar definitivamente en ningún momento, unos significados a otros.² Al enfocar, pues, lo que he llamado una determinada postura constante dentro de la obra de Machado, mi propósito es conciliar constancia con evolución, evitar una mera catalogación, respetar, en suma, el carácter abierto y ondulado del pensar poético machadiano, pensamiento lírico por excelencia, que no necesita postular para significar, bastándole muchas veces con sólo sugerir, constatar, y aun con sólo nombrar. Haría falta una susceptibilidad crítica agudizada por relecturas constantes de su obra entera para captar las muchas zonas submergidas de significación desde donde aflora un correlato poético determinado—agudización a la que estoy lejos de pretender haber alcanzado. La misma constancia con que Machado vuelve a unos recursos expresivos que en otras manos acabarían siendo pronto manidos, impone la necesidad de leer una composición determinada a la luz de la obra entera. Pero hace falta a la vez bastante discreción—y de nuevo no me jacto de tenerla—para atinar con el conjunto de resonancias significativas que se dan cita en cada ocasión.

La postura constante de Machado que me interesa rastrear, siquiera someramente, en esta ocasión, es la que he querido llamar la auto-ironización, o sea, la tendencia del yo poético a reaccionar con cierto despego frente a sí mismo. Apunta ésta temprano en la obra de Machado, aunque tardará en alcanzar su pleno vigor irónico. Sin embargo, aun en la época de sus primeros tanteos expresivos y de su

mayor complacencia “autoinspectiva,” es evidente que Machado se resiste a cultivar sin más un puro intimismo a la manera pos-simbolista finisecular. En ciertas composiciones no recogidas en libro o publicadas sólo en las *Soledades* de 1903, la reacción ante el culto de la propia sensibilidad se perfila todavía con rasgos de petulancia juvenil, pero se trasluce en ella el empeño de desahogar una amargura auténtica. Un ejemplo se da en aquella “Arte poética” (publicada únicamente en *Helios* en 1904) que se abre con la declaración: “Y en toda el alma hay una sola fiesta” pero cambia de sesgo repentina e intencionalmente para terminar: “¡Oh, para ser ahorcado, hermoso día!”³ De tono más vacilante es un poema todavía anterior que se tituló “Psalmodias de Abril” al publicarse, antes de *Soledades*, en la revista *Electra* en 1901,⁴ el cual comienza, sin más: “¡Amarga primavera! ¡Amarga luz a mi rincón oscuro!” Aquí ensaya Machado para unos tópicos de la poesía intimista finisecular una entonación grotesca, que no logra con todo imponerse eficazmente sobre lo sentimental:

En el silencio turbio de mi espejo
miro, en la risa de mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión. (vv. 5-7)

Con esta risa se contagia el “sollozar riente” (v. 8) y hasta (en la publicación inicial) “los gargarismos del agua” de una fuente (v. 9), lo mismo que el silbido de una banda de golondrinas. La “fugitiva sandalia arrebatada / tenue, bajo la túnica de rosa” (vv. 27-8) de una “quimera” de época, tipo *art nouveau*, se vuelve al final “sandalia equívoca” (v. 42).

Lo que se prefigura en estos ensayos tempranos es un desdoblamiento del yo poético, precursor a su vez del diálogo—interior o vuelto hacia afuera—que será preocupación insistente de toda la *poiesis* ulterior de Machado. El tratamiento grotesco—aun no irónico—del espejismo narcisista, lo agrio de la réplica “¡Oh, para ser ahorcado, hermoso día!” anticipan la tentativa definitiva de superación del yo, el impulso hacia el otro o hacia lo otro.

En otros poemas de *Soledades* toma un cariz más irónico la tendencia—a veces sólo pasajera—hacia el desdoblamiento del yo poético. En ocasiones queda condensada la ironía en un solo calificativo que desentoná:

Un pájaro escondido en la enramada
del parque solitario
silba burlón. (Poema XXVIII, vv. 11-3;
ed. Ribbans, p. 107)

un fantasma irrisorio besa un nardo.
(final del poema XXX; ed. Ribbans, p. 109)

Al pasar a *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), llama la atención la brecha que se va abriendo entre la voz que habla en el poema y la persona poética que figura en ella. En el poema L (“Acaso ...”), que es del mismo año 1907, la persona poética se perfila con gran objetividad, al distanciarse de ella la voz que narra:

Como atento no más a mi quimera
no reparaba en torno mío ...

(vv. 1-2; ed. Ribbans, p. 147)

La auto-observación culmina en lo que podría llamarse una auto-auscultación, quedando nuevamente cifrada en un solo calificativo, adverbio esta vez, la fuerza irónica:

Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después, declamatoriamente:

—¡Cuán tarde ya para la dicha mía!— (vv. 13-6)

Por supuesto que en otros poemas de la colección de 1907, la visión de sí alcanzada por el yo poético toma sesgos distintos, acabando, en el desolado diálogo con la noche (Poema XXXVII), por dar en el callejón sin salida de la desintegración de un yo disperso dentro de "un borroso / laberinto de espejos." Aquí el tono no es de ironía, sino sencillamente de "dolorido sentir."

Por lo que se refiere a la superación del yo solipsista, convendrá volver a "Psalmodias de Abril," el poema de 1901, y fijarnos concretamente en el "rincón oscuro" de su segundo verso. Destacando las reapariciones de esta imagen en diversos puntos de la trayectoria poética de Machado, podremos ver el alcance que va tomando en el sentido de la auto-ironización, y cómo se hace correlato de un significado simbólico cada vez más complejo.

El "rincón oscuro" de "Psalmodias de Abril" es, por lo visto, situación existencial y no sólo física: es el retraimiento solipsista frente a "la clara tarde bajo el cielo puro" cuya presencia se adivina "tras la cortina de mi alcoba." En un poema publicado por primera vez en 1907 en *Soleidades. Galerías. Otros poemas*, el XIII ("Hacia un ocaso radiante") leemos:

Y pensaba: "¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa
toda desdén y armonía;
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa!"

(vv. 15-8; ed. Ribbans, p. 84)

Aquí el imperio de lo otro sobre el yo es tan fuerte que éste se encuentra forzosamente desalojado de su "rincón vanidoso"—nótese el tono sardónico del adjetivo—de su "oscuro rincón que piensa." Más exactamente, el rincón oscuro es aquí el mismo yo: la persona queda fundida existencialmente con su situación vital. Y ese otro que lo saca de sí mismo, es la fuerza irradiadora, el poder de atracción de una intuición de armonía universal, captada a través del "ocaso radiante." Apunta aquí un impulso que se desarrollará más ampliamente y bajo un signo más evidentemente pitagórico años más tarde en la serie "Galerías" de *Nuevas canciones*, poema que nos ocupará brevemente en un momento.

Conviene primero mirar de paso otro poema de 1907—el LXXVI, "¡Oh tarde luminosa!"—donde aparece la misma constelación luz-oscuridad, ya que, después de evocar la luminosidad del aire donde se cruzan las golondrinas, apunta Machado:

Y hay una que torna como la saeta,
las alas agudas tendidas al aire sombrío,
buscando su negro rincón del tejado.

(vv. 9-11; ed. Ribbans, p. 185)

En este poema no hay ya presencia alguna de una persona poética. Sin embargo, al final, al observar el perfil de la blanca cigüeña sobre el campanario, la voz que narra no puede dejar de calificarla exclamativamente de "¡tan disparatada!" (v. 14). ¿Salida de tono? De seguro que no. Sólo una nueva reacción del yo frente a sí mismo, parecida a la del "declamatoriamente" del poema acabado de ver, una vaga reacción frente a lo que aquí no serían más que unas vagas connotaciones solipsísticas del "negro rincón." Una lectura cuidadosa del poema evitará sobre todo el ver en él una *alegoría* del apartamiento u oposición entre el yo y lo otro. Sin excluir del todo la posibilidad de que en su ámbito entren connotaciones de ese tipo, lo esencial es que aquí lo hacen sólo por vía asociativa, por así decir, sin que al poeta le preocupe plasmarlas o traerlas siquiera a flor de conciencia.

A principios de los años veinte escribe Machado la serie aludida de "Galerías" (CLVI) que aparecerá en *Nuevas canciones* en 1924 con el título, después suprimido, "Apuntes para un estereoscopio lírico."⁵ Lo que aquí interesa es notar que, en aquella edición original, la serie de los siete "apuntes" formaba, con el poema que ahora les sigue con numeración independiente, "La luna, la sombra y el bufón" (CLVII), el contenido total de uno de los apartados del libro, y que el título "Galerías" abarcaba a las ocho composiciones. Por otra parte, a diferencia de los siete apuntes, "La luna, la sombra y el bufón" se había publicado anteriormente (en *Los Lunes del Imparcial*, 3-X-1920).⁶ Al colocarlo Machado luego como apéndice o epílogo a la serie que representa, dentro de su obra, la tentativa suprema, fallida al cabo inevitablemente, de acceder a un orden nouménico de armonía universal—tentativa, cuyo fracaso se registra con desaliento tal vez, pero sosegadamente y sin ironías—tenemos otro caso, mucho más radical a mi juicio, de una reacción del yo poético frente a sí mismo, con visos ahora de escarnecimiento, pero también con un distanciamiento humorístico muy de la madurez de Machado.

La situación de "La luna, la sombra y el bufón" recuerda curiosamente, después de casi veinte años, la de "Psalmodias de Abril": luminosidad exterior, oscuridad al interior. Pero la titubeante matización grotesca de la composición temprana ha cobrado ahora un acusado relieve chiaroncuro:

Fuera, la luna platea
cúpulas, torres, tejados;
dentro, mi sombra pasea
por los muros encalados.
Con esta luna, parece
que hasta la sombra envejece.

Sentiría uno tentaciones de calificar de despiadada esta auto-visión, a través de una persona poética bufonesca ni siquiera vista en carne y hueso sino sólo en silueta, si no fuera por la fantasía y el humor de que está teñida la ironía. En definitiva, está superada la amarga petulancia de los años juveniles. En el umbral de sus cincuenta años, ha sentido Machado como imprescindible contrapesar el impulso ascensional y de idealidad de los apuntes anteriores

con esta viñeta, en que, al observarse a sí mismo, logra una conformidad hasta sonriente con su situación vital mediante una caricatura que tiene visos de cura en salud.

No sorprenderá, a la luz de estos antecedentes, ver reaparecer, en "Muerte de Abel Martín," uno de los últimos poemas "mayores" de Machado, publicado en 1933, la situación existencial del "oscuro rincón." En efecto, coloca el poeta, casi al principio, frente a la "algaraza infantil" de la calle: "En su rincón [a] Martín el solitario" (v. 4; ed. Valverde, p. 257). A estas alturas ni siquiera hace falta calificar de "oscuro" el rincón: el calificativo está comprendido en la mera alusión a una postura tan familiar ya. Y de hecho se han vuelto las sombras más densas, si cabe, por ser las de la muerte, de la misma manera que la soledad es la del ser que se enfrenta con la Nada y no sólo con la propia subjetividad, con, por añadidura, la peculiaridad de proyectarse, como dice Machado, "sus doce en sus cincuenta [años]." Hasta la iluminación exterior ha bajado confusamente: "¡La tarde, casi noche, polvorienta!" La configuración del duradero módulo expresivo se ha complicado y enriquecido enormemente, lo que se haría aun más evidente si pudiéramos ahora seguir las convergencias e involuciones de luz y sombra, iluminación y ceguera, encerramiento y arranque hacia lo exterior que se siguen a través del poema, todo bajo el signo de una ironía que habrá que calificar de cósmica ya.

Este esquema de persistencia y enriquecimiento progresivo de una veta que se inserta en lo más céntrico del quehacer poético machadiano, ofrece una demostración más, me parece, de la coherencia última de su creación, tomada en su conjunto, y de cómo el sesgo metafísico que va tomando su incansable meditar es a la vez continuación y renovación de ésta. La auto-ironización—la réplica que formula una voz del yo a lo que dice otra, o a lo que parece querer decir—no constituye sino una entre varias posturas persistentes, rastreadas ya por la crítica, o que quedan por rastrear. De estas últimas, otros casos—cuya exposición habrá de dejarse para otra ocasión—serían el configurar en lo mineral y especialmente en lo montañoso, un significado simbólico de "otredad" irreductible, hondamente desasegadora para el sujeto por su resistencia inerte y tenaz a todo afán de conocerla y comulgar con ella; y una tendencia hacia la superación de esta misma resistencia mediante un impulso ascensional, del cual se ha visto de paso algún brote en las páginas que anteceden. Esta tendencia a lo que el mismo Machado en una ocasión llama el "vuelo de altura," al oponerse igualmente a la internación en la propia subjetividad, enfrenta al poeta con el dilema que supone un alejamiento, por idealidad, de las hondas fuentes de lo vital. Seguir el juego recíproco entre varias posturas de éstas, sería contribuir al desempeño de una tarea a mi ver primordial de la actual crítica machadiana: la de arrojar más luz sobre la dinámica interna de su *poiesis*.

Brown University

¹ Característica de aquella postura crítica es una apostilla de Juan Ramón Jiménez hallada por Ricardo Gullón entre sus papeles, muy posterior a la carta temprana de Machado a que se refiere. En ella escribe Juan Ramón: "¡Qué lejos estaba Antonio Machado de pensar, cuando me escribió esta carta, que pocos años después se saldría de sus espejos, galerías, sus laberintos maravillosos... para cantar los campos de Castilla con descripción excesiva, anécdota constante y verbo casticiero...!" (Citado por R. Gullón, "Relaciones amistosas y literarias entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez," en *Antonio Machado*, ed. R. Gullón y A. W. Phillips [Madrid: Taurus, 1973], p. 163.) Hasta para Dámaso Alonso, el Machado genuino, si todavía se halla presente en *Campos de Castilla*, sufrió después "una falta de desarrollo normal," ya que "el encuentro con la filosofía fue fatal para su poesía." ("Fanales de Antonio Machado" en *Cuatro poetas españoles* [Madrid: Gredos, 1962], pp. 161, 176). Asienten en tales juicios críticos de la talla de Casaldueiro ("Machado, poeta institucionista y masón," *La Torre*, 12 [1964], p. 99) y Aranguren ("Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado," *Antonio Machado*, ed. Gullón-Phillips citada, pp. 302, 306). José María Valverde, en cambio, en el estudio preliminar a su edición de *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo* (Madrid: Castalia, 1971) insiste en la necesidad de tomar la obra de Machado en su conjunto como unidad y de seguir su avance por un "camino cada vez más hondo y difícil" (pp. 8-9), mientras que R. Gutiérrez Girardot ve en la llamada "tentación metafísica" de Machado, no una señal de agotamiento de su lírica sino un impulso de renovación permanente de ella, hallando que en *Campos de Castilla* "los laberintos y galerías de la memoria y del alma" no se abandonan sino que se interioriza en ellos el paisaje castellano y se poetiza lo intrahistórico (*Poesía y prosa en Antonio Machado* [Madrid: Guadarrama, 1969], pp. 18 y 21). Comenta Arthur Terray en su guía crítica a *Campos de Castilla* (London: Grant y Cutler-Tamesis, 1973) p. 21, que se trataría en el último caso de adentrarse en algo así como una memoria colectiva, punto ya tocado, con resonancias junguianas, por Helen Grant en "Ángulos de enfoque" en la poesía de Antonio Machado, *La Torre*, 12 (1964), p. 468. En el mismo año de 1964 subrayaba Rafael Ferreres, en un estudio denominado

"Etapas de la poesía de Antonio Machado," la "indudable continuidad" dentro de la que éstas se sitúan (*Los límites del modernismo y del '98* [Madrid: Taurus, 1964], p. 163). En un ensayo brillante, "Antonio Machado and the Grotesque" (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22 [1963], 209-16), el crítico norteamericano Paul Ilie ya había notado la temprana presencia y la persistencia de esa veta apenas señalada antes, dentro de la producción machadiana. En el reciente *Homenaje de Cuadernos Hispanoamericanos* (Núms. 304-307, 1975-76), es evidente en muchos de los estudios el empeño de ver la unidad de la obra machadiana en un aspecto u otro—en su veta realista, por ejemplo, y sus "impulsos batalladores": Leopoldo de Luis, "Antonio Machado ante la crítica," 792-809; en la dialéctica permanente de soledad y comunión: Marta Rodríguez Santibáñez, "En torno a una dialéctica poética en la obra de Antonio Machado," 752-60; en el impulso hacia la "otredad" como enlace entre "intimidad y pueblo" en Machado: P. Laín Entralgo, "Díptico machadiano," 7-15, especialmente. La trayectoria de la "poética de la otredad" desde las *Soledades* de 1903 es tema, por otra parte, del estudio de Antonio Carreño ("Antonio Machado o la poética de la otredad," 527-36). He hallado muy sugestivos para este ensayo los estudios mencionados de Valverde, Ilie, Laín y Carreño, lo mismo que el de R. Lapesa a que refiero más adelante.

² "Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado," *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 304-307 (1975-76), 386-431.

³ Cito por la edición de la obra temprana publicada por Geoffrey Ribbans: *Soledades, Galerías. Otros poemas* (Barcelona: Labor, 1975), p. 246.

⁴ Ed. de Ribbans, pp. 240-1.

⁵ Cito por la edición de José María Valverde aludida en la nota primera, pp. 121-4. Agradezco también a mi colega Juan López-Morillas el haberme facilitado el ejemplar de su colección de la edición original de *Nuevas canciones* (1917-1920) (Madrid: Mundo Nuevo, 1924).

⁶ Así lo nota Valverde, p. 125, aunque se haya deslizado "Imperial" por "Imparcial."