# SIMBOLOS DE LUZ Y SOMBRA

Antes de analizar algunos de los símbolos en la poesía de Antonio Machado —concretamente, los del poema XV de *Soledades*— quisiera exponer ciertas consideraciones sobre los símbolos en dos aspectos: como tipos y como resultado de la experiencia perceptiva. Los símbolos poéticos no pueden ser adecuadamente explicados fuera del contexto, pero el proceso de su creación es parcialmente explicable mediante una aproximación extra-poética que ayude a esclarecer lo que el símbolo tiene de *literario* y lo que no cabe calificar con esta palabra.

Después de leer el notable estudio de Alfred North Whitehead, *Symbolism: Its Meaning and Effect* (Capricorn Books, Nueva York, 1959), me pareció que sus teorías filosóficas podían aplicarse con provecho al estudio de la obra literaria. Adaptar al análisis de ésta la terminología de otra disciplina puede conducir a una reestructuración equivocada de sus elementos, y éste es un peligro que corre quien relaciona disciplinas diferentes. Ciertos términos parecen entonces más complicados de lo necesario, como si se tratara de aplicar un molde rígido, forzando en él las inevitables curvas de la poesía. A veces determinados términos se ajustan bien, y la experiencia poética, o la producción de ciertos símbolos, se ilumina; una descripción filosófica de la experiencia perceptiva puede aclarar la experiencia artística que es el poema.

Al comienzo de su libro, dice Whitehead: «Hay gran diferencia entre simbolismo y conocimiento directo. La experiencia inmediata es infalible: lo que hemos experimentado, lo hemos experimentado. Pero el simbolismo es muy falible en el sentido de que puede inducir acciones, sentimientos, emociones y creencias sobre las cosas que son meras nociones sin aquella ejemplificación en el mundo que el simbolismo nos hace suponer de antemano» (1). En el poema XV de

(1) La distinción de Whitehead de alguna manera resbala sobre el hecho de que las apariencias que «experimentamos directamente» sólo puden aproximarnos a una realidad

*Soledades* (2) el poeta presenta una descripción directa de detalles *infalibles* (una imagen parpadeante, el eco de un paso, una estrella); de sus acciones (caminar en busca de recuerdos del perdido amor); de sus sentimientos (dolor, soledad), que le conducen a una «creencia» (en la familiaridad aparente de un rostro cuya vaga semejanza con otro suscita la creencia), y sus emociones subsiguientes (alegría y amor renovados por el rostro simbolizante), cuya *falibilidad* le causa gran pena y le hace desear una verdad literal.

Los «tipos de funcionamiento» visibles en el poema son «reconocimiento directo» y «referencia simbólica» (Whitehead pone estos términos entre comillas para hacer ver que les atribuye sentido diferente del usual. Estos tipos de funcionamiento mental difieren en que el primero «por naturaleza se presta a un conocimiento inmediato de los hechos», mientras el último «sólo es digno de confianza en cuanto satisface ciertos criterios ofrecidos por el primer tipo de funcionamiento [...]. La referencia simbólica es el elemento activo y sintético aportado por la naturaleza del perceptor». Del mismo modo que la experiencia total puede ser vista como referida a la falibilidad y a la infabilidad, así las imágenes pueden clasificarse como resultado de «reconocimiento directo» (la segunda descripción del rostro, el ruido de los pasos en la calle, la estrella) o de «referencia simbólica» (el sol que muere, las casas que lo ocultan, el encanto del rostro...).

Quizá debiéramos preguntarnos también por qué, desde un punto de vista análogo al de Whitehead, los símbolos son símbolos: ¿qué es lo que los identifica como tales? Para contestar a esta pregunta debemos referirnos a su concepto del funcionamiento de la mente en una acción simbólica: «La mente humana funciona simbólicamente

---

que está sujeta a variaciones (es decir, a «ser falible») en el curso de nuestra experiencia. Así, mientras la distinción del filósofo es válida en sí misma, su separación en dos categorías, simbolismo y conocimiento directo, quizá sea excesivamente tajante. La experiencia no se presenta con distinciones tan netas, y precisamente por causa de esto los símbolos se resisten a menudo a una descripción cabal.

(2)

XV

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.

¿No ves, en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?

La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.

Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.

¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul la estrella.

ANTONIO MACHADO (de «Soledades»)

*cuando algunos componentes de su experiencia suscitan* conciencia, creencias, y *usos con respecto a otros componentes* de su experiencia. El primer grupo de componentes son los símbolos, mientras el último grupo constituye la significación de los símbolos. El funcionamiento orgánico en que se produce transición del símbolo a la significación será llamado 'referencia'.» Algunos componentes ya presentes antes de la acción simbólica son: el dolor del poeta, su tristeza por estar separado de la mujer que ama y la soledad que de esta separación se sigue. Los componentes de su dolor «suscitan [...] usos con respecto a otros componentes», que en este caso son recuerdos.

La voluntad de recordar, sentida como necesidad de encontrar huellas de la mujer que el hablante ha perdido, determina la descripción e incluso la percepción de las cosas mencionadas en el poema. Así, cuando un rasgo de algo realmente presente se describe de acuerdo con la voluntad de encontrar huellas de la ausente, aquel rasgo aparece simbolizado: la transición del símbolo a la significación se ha producido, dándose una mezcla de «componentes». Si esa transición no se produce, si el poeta limita su descripción a lo que percibe «directamente», no se da «referencia simbólica».

Hasta aquí la descripción whiteheadiana de la acción simbólica nos ayudó a organizar los componentes de la experiencia del poeta. Pero dejar así la cuestión sería dejar mal entendida una imagen del poema. Cuando en el último verso dice Machado «En el azul la estrella», muestra el primer tipo de funcionamiento, «reconocimiento directo». No ha introducido ningún componente más: anota lo que parece ser mera observación, sin embargo, la estrella es, en este contexto, un símbolo. Esta contradicción aparente señala que aunque la terminología de otra disciplina puede servir para describir parte (incluso la mayor parte) de un poema, quizá no sirve como método para interpretar un grupo de símbolos en un texto literario. La zona en que los métodos y la terminología pueden resultar inadecuados acaso sea la más importante, y no entenderla bien pudiera invalidar o debilitar el resto de la explicación. «Reconocimiento directo» y «referencia simbólica» explican principios en los que se basan la experiencia perceptiva y simbólica, pero no pueden abarcar todas las relaciones posibles y necesarias entre esos principios. Nos vemos forzados a formular hipótesis.

La explicación hipotética que sugiero para la estrella como símbolo es que tentativas previas a la «referencia simbólica» hechas en el poema permitieron al poeta darse cuenta de lo que Whitehead llama «el desastre del perceptor»; es decir: sus símbolos no solamente

eran falibles, sino también modos de enajenarle de la verdad, pues en su sufrimiento él sabe que debe enfrentarse con ella si quiere liberarse de la angustia (palabra empleada por el poeta en esta situación), angustia que las percepciones falibles intensifican. El poeta fue atrapado en la «acción simbólica» descrita por el filósofo, y desde su posición estetizante forja imágenes líricas. Su exigencia de alcanzar la verdad es más grande que su voluntad de mantener la visión imaginativa: la visión artística ha sublimado su dolor y embellecido su pena, pero esto no le basta. El error puede ser en la poesía lírica un elemento de la verdad, mas, en este caso, las percepciones equivocadas son intolerables. La transformación de la realidad en formas encantadoras proporciona al poeta un espacio fuera de sí mismo en donde puede hacer vivir sus ilusiones, pero el proceso de crear ese mundo (que es el poema) le hace sentir el vacío de su corazón; la escasa realidad a que pueda aferrarse queda fuera del dominio del poema: memorias y recuerdos.

La última verdad del poema XV es auténtica tanto filosóficamente —se basa en el reconocimiento directo— como poéticamente, pues se alcanza a través de una mezcla de percepciones líricas y literales. Machado puede reconocer la estrella y al mismo tiempo dotarla de un significado personal: enriquece la sencilla verdad de la presencia del astro con su experiencia poética. Y la distancia de la estrella, o más bien la que separa a la estrella de él, marca también su distanciación del dolor: distanciación o consuelo logrado por haber reconocido la verdad total.

Hasta ahora hemos tratado de los aspectos formativos del símbolo en el marco de la experiencia perceptiva, procurando trazar, si no sus orígenes, por lo menos los principios y mecanismos implícitos en su modo de producirse. Ahora pasaremos al poema en sí, a la obra de arte autónoma en que los símbolos se incluyen: algunos son de uso común; otros, peculiares de Machado o personales en un contexto literario. Algunos son recurrentes; otros, sólo se utilizan en esta instancia.

Partiendo de lo más elemental, vemos que hay un escenario en el que se presenta encarnada en figuras la angustia del poeta. La escena dramatiza esa angustia y a la vez se mantiene independiente de las emociones que la suscitan. Machado acepta las formas de la realidad como resultado de su interpretación personal y como constituyentes de un orden autónomo no referido a su mundo privado. La naturaleza no se reviste de la indumentaria prescrita y no entra en el texto como ingrediente romántico. Apenas se registran definidos

valores literarios en torno a los símbolos de Machado, y esto es precisamente lo que les hace muy sutiles.

Machado no puso a sus tendencias literarias una etiqueta más exacta que la de *modernista.* Así que nuestra comprensión de su visión artística de la naturaleza depende sobre todo de cómo interpretemos sus poemas en conjunto. A diferencia de otros escritores cuya estética nos permite vincularlos a determinadas etapas del modernismo, Machado es más esquivo. Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, representantes prototípicos de tendencias características del primer modernismo, ofrecen un contraste: Darío tenía una visión más epocal de la naturaleza (la del fin de siglo), mientras la de Juan Ramón pronto se vonvirtió en visión metafísica. En su utilización del mito observamos un contraste similar: Darío se vuelve a las figuras primitivas llenas de vitalidad, mientras Juan Ramón descubre esencias míticas en el mundo contemporáneo.

Un estudio del modo peculiar en que estos dos poetas se interponían entre la luz y el mundo, proyectando su poesía como una *sombra,* para decirlo con la metáfora de Pedro Salinas, ilustra sus radicales diferencias. A primera vista Machado parece no tener conexión con Darío y Jiménez: la expresión temporal y espacial que en ellos acontece subraya lo limitado y uniforme del texto machadiano, donde palabras y lugares son utilizados y vueltos a utilizar, reapareciendo con engañosa facilidad, produciendo la impresión de que siempre estuvieron allí, y de que el poeta es una figura transeúnte. Líneas enteras pasan sin cambio de un poema a otro y, sin embargo, no dan la impresión de ser repetitivas porque el tono controla la imagen. El toque constante e inmediato de Machado afecta a los detalles más menudos: al viento cambiante, al son del agua removida, a la agudeza de las fechas grabadas en el tronco de un árbol. Esta ligereza de toque transfigura la escena más sencilla, convirtiendo en misterioso el espacio más desabrido. En su poesía, la naturaleza irradia significación: los parques, las fuentes, los crepúsculos, los álamos, las puertas, las montañas lejanas a que nunca se ha subido..., todo tiene una significación anclada en la percepción simbólica. Y ese carácter significativo, que a veces puede permanecer elusivo, se prueba en cómo detalles minúsculos transmiten algo nuevo.

En lo que bien pudiera ser visto como un páramo, hay riqueza. Volviendo al poema XV, la dualidad de componentes salta a la vista: *a)* expresa aspectos de la angustia sentida por la persona poética, y *b)* representa (como pueden hacerlo las imágenes, sea el que fuere su propósito) una cosa en sí misma. Lo que se trata de aclarar es esto: ¿cómo maneja el poeta esta dualidad? Extrae y desarrolla, o da de lado,

las posibilidades simbólicas de la materia; en ocasiones describe las cosas según las ve, de modo directamente perceptivo, y otras veces le sirven como punto de partida para el lanzamiento imaginativo. Sólo haciendo que la imaginación descanse en un material estrictamente sensorial, puede engendrar símbolos. Si todo estuviera pre-ordenado, si todo fuera reconocidamente simbólico, la obra pertenecería a un orden diferente, el de la alegoría, en el cual se atribuye a cada uno de sus elementos un sentido cargado de proyecciones *ilógicas,* pero que tiene su propia coherencia. En el orden poético, el valor simbólico del signo es plurivalente; en el alegórico, ese valor es invariable. Machado no construye su mundo con un juego de ecuaciones, como hace el alegorista (y vale añadir: algunos poetas, como el interesante protagonista de la novela *Dom Casmurro,* quien escribe un poema con plena conciencia de las interdependencias significativas de su composición). Tampoco trabaja partiendo de un repertorio de valores literarios. Sus definiciones, o significaciones, se desprenden de lo ya dicho, añadiendo matices peculiares a símbolos eternos. El sol, el camino, la rosa, la fuente: todos son sugerentes de un modo general, y quizá lo serían aun sin las obras poéticas que les han conferido *significaciones* en el lenguaje. Lo que un poeta hace —y Machado es un ejemplo extraordinario de este aspecto de la creatividad poética— es descubrir los símbolos en la selva de los potenciales. En las cosas encuentra los sentimientos, cosas cuyas características pueden ser reconocidas y referidas a equivalentes de nuestra experiencia. Y en los poemas de Machado podemos orientarnos fácilmente, pues su paso y su mirada no son ni forzados ni oscuros; son sencillos y esenciales.

El problema de que estamos tratando está compuesto por símbolos y no-símbolos; así veremos que la realidad no ha sido convertida en *simbolidad.* El movimiento emocional del poema (no observable hasta que lo hemos leído por completo) está muy claro gracias a la estructura: a cada aspecto de la experiencia se le concede un pareado, estableciéndose un paralelo entre las fases de la experiencia del poeta y las divisiones formales de la obra literaria en que cristaliza. El primer pareado, o I, la incertidumbre y sombras iniciales, conduce a crear (II) un hechizo, una visión que instantáneamente se desvanece (III) debido a la intensidad de la mirada, la cual (IV), enfocando de nuevo la realidad, encuentra ruinas que se niega a reconocer como la verdad única. Por eso el poeta vuelve (V) a su angustia, y las dos últimas líneas, al recapitular todo lo dicho en las anteriores, presentan un símbolo genuino del amor perdido *(estrella).*

El paso por estos aspectos del sufrimiento es determinado por la emoción y por las variaciones en la naturaleza exterior. Cada frase genera la siguiente, mientras al mismo tiempo puede ser dicho que las variaciones de la naturaleza en el crepúsculo afectan y determinan el curso del dolor sentido por el hablante. La segunda relación es posible gracias a la aguda sensibilidad con que éste responde a su dintorno. Pero es la interacción inmediata, el cambio de sugestividades, y no la romántica ecuación de naturaleza y estado de ánimo, lo que hace al poema tan intensamente personal.

Al lector familiarizado con la poesía de Machado le impresiona inmediatamente el símbolo con que se abre el poema: «la calle en sombra». Calle es variante de camino, símbolo constante para el viaje que es la vida. La sombra, efecto de luz, ha sido desde siempre considerada como figuración de emociones, en literatura y en la vida. Las asociaciones entre el tiempo y la luz infunden a la sombra un valor simbólico, aunque a veces sin beneficios para el poema, pues el poema debe evitar la reacción previsible, el clisé inevitable cuando se utiliza el símbolo como lugar común. Las asociaciones ya establecidas en el cerebro del lector pueden impedir más que despejar el camino para la recepción de estas percepciones.

Una explicación más detallada de la calle, símbolo clave en la poesía de Machado, puede completar nuestro examen del poema como ejemplo del modo en que los símbolos emergen de él y caracterizan la experiencia sensorial. En este mundo poético, el andar hace el camino: es el movimiento hacia algo, hacia lo desconocido —algunas veces simbolizado por las sombras— lo que traza la dirección. El movimiento del hombre en la vida y el modo cómo ocurre, se describe como vueltas y revueltas en una calle o en un camino. El viaje en el espacio —a lo largo de la calle— coincide, sean las que fueren las diferencias de paso y dirección, con el viaje en el tiempo, expresado en este poema por las alusiones a la luz, la sombra y la distancia. En la escena advertimos dos clases de incertidumbre: visual y emocional, causa y efecto a la vez del equivalente simbólico: sombra = desconocido. La significación del símbolo subyacente se funde con la descripción literal de una calle algo barroca, oscurecida por la puesta de sol, así como la imagen femenina parpadea en una luz que tiene tanto de material como de psicológica, luz que ilumina la casa y el alma del poeta.

La tentativa de analizar separadamente los elementos del poema es, por supuesto, un artificio, un modo convencional de entender el modo significante de los símbolos. El análisis impone una disección

de este tipo. Si la explicación de un símbolo parece más clara que el símbolo mismo, el fenómeno es natural: al aclarar los aspectos susceptibles de ser dilucidados, se destacan más las que se resisten a la dilucidación. Y, sin embargo, son éstos los que necesitan el contexto poético, los que más nos atraen.

Vayamos siguiendo el poema estrofa por estrofa:

*La calle en sombra. Ocultan los altos caserones*
*el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.*

Este primer pareado es ostensiblemente la sucinta información de una escena, pero cuando atendemos a las palabras escogidas para designar a sus componentes observamos que un talante ha sido creado en el poema: la calle está *en* sombra, los altos caserones *ocultan* el sol que *muere;* hay *ecos* de luz en los balcones. A las cosas les ha sido concedido el poder de sugestión por el hecho de ser consideradas como agentes más bien que como objetos. Las sombras envuelven la calle y los edificios no solamente obstruyen el sol, lo ocultan; éste, más que poniéndose, está muriendo, y los rayos de luz que todavía persisten sólo son ecos. El creciente poder de la sombra sobre la luz se dramatiza con el uso de la cinestesia, que sugiere un desplazamiento de la luz del sentido visual al auditivo (queda así disminuida).

En cuanto a su significación simbólica, aquí es obvia, pero puesto que no puede ser entendida sin el resto del poema, examinemos primero las técnicas descriptivas de las otras estrofas, comparándolas con las utilizadas en esta primera. En las líneas iniciales del poema se deja sentir la fuerza de la muerte sobre la vida (con la desaparición de la luz), y en esa tenue atmósfera se plantea la pregunta siguiente:

*¿No ves, en el encanto del mirador florido*
*el óvalo rosado de un rostro conocido?*

Un hechizo momentáneo, el espejismo de un rostro familiar, creados por la ilusión del hablante, se materializan en la borrosidad de la calle. A diferencia del ritmo cortado de la primera estrofa con su alteración de frase y pausa, frase y pausa, el ritmo es aquí suave y fluido, y la consonancia de la rima en -ido (especialmente en la segunda línea) es tan equilibrada y suave que tranquiliza, como la ilusión de lo familiar suele tranquilizar a la persona solitaria. Los rasgos del rostro o no se advierten o son indistiguibles: lo que atrae la mirada es «el óvalo rosado». Dos cualidades líricas que pudieran caracterizar en realidad rostros muy diferentes bastan para producir la sensación de familiaridad.

Las palabras evocadoras de la familiaridad están ordenadas tanto por su sonido como por su sentido, dualidad productora de dos cadenas de asociaciones: la «cadena sonora» (florido / conocido y óvalo / rosado) y la «cadena significante»; en ésta, florido y rosado son adjetivos que por similaridad de connotación, unifican a los sustantivos que modifican. Y es esta cadena significante la que plantea lo siguiente: ¿puede explicarse un poema sin interpretarlo? Los eslabones de la cadena significante son palabras cuya vinculación exacta rara vez es comprensible porque depende de los sistemas asociativos personales del autor y de los lectores. Cuando hay rima, el proceso asociativo es limitado, o mejor dicho, tiene límites: el número de palabras o combinaciones de palabras con que cabe describir en verso rimado este relámpago de familiaridad es relativamente reducido. Pero el sistema de asociaciones personales es, naturalmente, más vasto y recóndito.

En la tercera estrofa, la intensidad de la mirada destroza la visión, mostrándose cómo un aura simbólico se desvanece cuando las cosas son vistas de nuevo por la mirada inquisitiva, que las relaciona lógicamente y distingue hasta donde es posible, entre percepción e imaginación:

*La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo*
*surge o se apaga como daguerrotipo viejo.*

El mero hecho de que Machado comience resumiendo los dos versos anteriores con una palabra conscientemente literaria *(la imagen)* indica que ya se sustrajo a su hechizo. La transición es muy clara; la palabra imagen responde a la pregunda formulada en el pareado precedente, mientras el resto de la estrofa describe de otro modo el *encanto,* ahora contemplado objetivamente.

Las variaciones estilísticas corroboran el cambio de punto de vista. Antes, aun en el primer pareado, se dotaba a las cosas de un poder sugestivo; el poeta recurría a la descripción metafórica, haciendo así más íntimos los términos de la comparación y manteniendo en penumbra las conexiones entre sus planos. Aquí el lenguaje es exacto, y su hermetismo relativo se debe a que las palabras clausuran toda asociación que no sea la imaginada por el poeta. Las palabras son herramientas para extraer la parte discernible de las cosas: la imagen está detrás de un vidrio y por eso su reflejo es aquívoco; además, es juzgada ópticamente: «surge o se apaga», gradualmente, y lo hace «como daguerrotipo viejo». Con toda precisión el poeta ha salido del hechizo brumoso, logrando reconocer el equívoco, lo

inalcanzable; la figura está situada tras el claro, pero irrompible vidrio de la imposibilidad, y únicamente en la lírica puede vivir. La bruma de la ilusión hace posible la equívoca visión, y una concentración más intensa permitirá ver otros detalles de su apariencia. La estrofa es poética por razón de su lugar en el poema más que por su *contenido* (si es que estos aspectos pueden separarse).

El modo lírico de la segunda estrofa se contrapone a la manera analítica de la siguiente. El *encanto* es la atmósfera propia del mirador florido, mientras *la imagen* es resueltamente una zona situada tras el vidrio. El rostro familiar —fresco, asociado con flores (memoria viva)— después será comparado a un viejo daguerrotipo, placa metálica de color desvaído (realidad presente). La cualidad temporal es, pues, harto diferente en estas dos imágenes; el *rostro* se refiere tanto al pasado como al presente, personalizando y de algún modo intemporalizando la referencia. Por otro lado, el daguerrotipo alude a un tiempo externo y más concreto: a la historia más bien que a la memoria. Al llamar daguerrotipo a la imagen, Machado la confina a un pasado impersonal y remoto. En resumen, la familiaridad que se percibió líricamente en el rostro es descartada ahora como un efecto de ángulo lumínico sobre la placa metálica.

La cuarta estrofa, como las anteriores, es gramatical, rítmica y atmosféricamente independiente. De la visión analítica (III) pasamos ahora a un mero recuento sensorial de la escena:

> *Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;*
> *se extinguen lentamente los ecos del ocaso.*

El oído intenta reemplazar a la mirada en este inventario de ruinas emocionales; *sólo* el *ruido* de tu paso *suena* en la calle, y los ecos del crepúsculo *se extinguen lentamente.* Escrupulosamente separa el poeta lo perceptible de lo imaginable; sólo se deja el ruido equívoco, el de «tu paso», referible al recuerdo tanto como al sonido presente del propio paso (el del hablante). Lo exterior (percepción del presente) y lo interior (imaginación del hablante) se funden hermosamente: el ruido, como el rostro y la imagen, puede ser a la vez sensación del momento (sonido en la calle y sensación recordada (la del paso de «ella»). Ambos mundos, el presente y el recordado, están unidos en esta imagen. El tono del poema sugiere que el paso es del hablante, quien, en su diálogo interior, menciona el amor en tercera persona: alguien que está fuera de la imposible relación; por lo tanto, «tú» se refiere a sí mismo. El recurso distanciador ahuyenta la sentimentalidad a la vez que causa parte de la ambigüedad.

De acuerdo con el predominio del análisis sobre el lirismo, el primer símbolo para expresar la memoria que el poeta guarda de su amor desaparece: las *ecos* de luz ahora *se extinguen lentamente*. Y el verbo, *extinguen,* clasifica la percepción cinestésica de *ecos* como si la luz fuera sólo un fenómeno visual, después de todo. Si comparamos las notaciones sobre la luz, encontramos que primero hay ecos de luz independientes del sol oculto del crepúsculo; ahora son vistos y oídos al mismo tiempo que su origen: «los ecos del ocaso» van extinguiéndose gradualmente, por medidas, casi.

El tratamiento paralelo de pasos y ecos explica la estrofa. Dos sensaciones aisladas, el ruido de pasos y la desaparición de la luz, son registradas en detalle con la misma concentración perceptiva. ¿Pero dónde es percibido el mundo sensorial? ¿Está percibiendo el poeta, estrictamente, estímulos del mundo exterior, según parece indicar el lenguaje, o se trata más bien de una evocación en su memoria de sonidos y de visiones? Se ha producido una superposición de planos, y está hablando en dos mundos a la vez.

Los dos versos finales siguen una técnica frecuentemente empleada por Machado: el poema entero reaparece en forma condensada. Se lee:

> *¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?*
> *No puede ser... Camina... En el azul la estrella.*

Este pareado no expresa un estado de ánimo; recapitula los ya sugeridos. A una exclamación le sucede una declaración, continuada por una pregunta, una respuesta, y nuevas declaraciones. Sin embargo, el conjunto no resulta inconexo gracias a que la estrofa es reafirmativa; no incorpora nuevos elementos. En estos enunciados finales, el poema se desborda de su propia estructura, pues se funden aquí la claridad estética y la confusión humana. Cada fase de la emoción se manifestó, hasta aquí, en un orden discreto de tono, movimiento, rima y color; cada fase de la pena cristalizó en una estrofa. El poema que empezó como un cuadro pronto se convirtió en un destello que se hizo imagen; de ahí a sensaciones más exactas (IV) que conducen a la fijación final en el punto, la estrella. Tal progresión me parece un ejemplo notable de movimiento poético. Se ha creado una experiencia descifrable siguiendo el orden natural de su expresión. Y así como el movimiento puede ser descrito, el color puede ser visualizado como otra progresión: de la mezcla de luz y sombra se pasa al color puro (rosado), luego al color moribundo (daguerrotipo) que revive en el punto luminoso final.

El deseo de infundir lo ideal en una realidad que se resiste a aceptarlo es la razón vital del poema. Cuando el poeta trata de encontrar su amor perdido en la realidad, se ve forzado a transfigurar a ambos, y al hacerlo, va creando los símbolos: el sol, los altos caserones, las sombras, los rayos de luz, el óvalo rosado... A todos les confiere una significación especial para persuadirse de que quedan huellas materiales de su presencia. Pero no lo puede lograr, ni puede conformarse con el consuelo lírico. Obligado a la objetividad, el poete vuelve a describir lo descrito, fiándose de sus percepciones cuando la imaginación le aleja de la verdadera realidad: su condición solitaria. Abandona los símbolos y expresa su dolor desnudamente, ganando en el proceso su liberación: en el poema queda embellecida la pena.

*AGNES GULLON*

Department of Spanish
Temple University
PHILADELPHIA, Pensylvania
(USA)