

Sobre el sentido de la poesía machadiana

(Elementos para una teoría del poema lírico)

"También la poesía es hija del gran fracaso del Amor". A.M.P.C., p. 290.

Eladio García C.

Un artículo de Ignacio Valente¹ puede servir de punto de partida para intentar una valoración justa de la poesía de Antonio Machado y proponer, a la vez, una breve teoría sobre el poema lírico. El señor Valente es crítico indiscutido de la lírica en Chile y, sin duda, tiene medios para darse a conocer. Su análisis de la poesía de Machado a propósito de la excelente *Antología Esencial* de Eduardo Godoy² demuestra la orfandad de crítica objetiva ejercida a nivel de los grandes medios de difusión.

El artículo que nos preocupa suscita la idea de una posibilidad de crítica científica sobre la base de algunos fundamentos teóricos. De ahí que nuestra mirada intente una dirección de doble naturaleza: poder restituir a Antonio Machado en un lugar que le cabe sin mancilla y una comprensión más general y también más pura del género. El primer equívoco y que no podía menos que repetirse aquí, es la obviedad y la facilidad de la poesía de Machado. Es falsa tal aseveración. La poesía de Antonio Machado es simbolista y muy complicada para quien pretende entenderla rectamente. Sin intentar esto no se puede afirmar que sea un poeta de tono menor, lo que es una frase del siglo XIX. Es falso lo que se afirma a renglón seguido que el gozne del poeta es "su dolorosa preocupación por España". Ya explicaremos este desvío positivista. Falsa es también la radical interpretación de Machado como un antimodernista. Sería ignorar los trabajos de muchos investigadores, los de Gullón³, entre otros. Es verdad que Machado define la poesía como "palabra esencial en

¹ "El Mercurio", 23 de noviembre de 1975.

² Nascimento, Santiago, 1975.

³ *Una poética para Antonio Machado*. Gredos, Madrid, 1970.

el tiempo". Pero en la poesía machadiana, éste no es un ejercicio abstracto ni producto de su honda meditación poética. Sus poemas mismos son, dicho paradójicamente, la concreción de la temporalidad, su avance se hace en el tiempo de la duración, para nsar un término bergsonian, que su estructura posibilita. De manera que atribuirle al buen viejo una supremacía de la lógica sobre la intuición, supone un doble error. No hay en literatura ni lógica directa ni intuición directamente comunicada. No hay expresión en el sentido de que conocemos el alma, la intimidad machadiana. La poesía es lenguaje poético y, por lo tanto, artificial. No hay por qué pensar que el poeta deposita lingüísticamente toda su absoluta interioridad en la interioridad del otro. La poesía supone una forma de comunicación indirecta no sólo más fina, sino cualitativamente distante del lenguaje comunicativo común, de la operación de oído a oído; Cohen diría que es un lenguaje anormal. La intnición del tiempo machadiana es efectiva construcción lingüística del sentido del tiempo. Es claro que cuando se toman trozos fuera de contexto, sin respeto por el conjunto y violentando la realidad, todo es posible. El conceptualismo machadiano está cien veces disimulado, múltiplemente solapado, acumulado semánticamente, en fin, densificado. Pero para entender esto hay que leer buscando una estructura interna. Interpretar versos tomados en sí mismos, sin contexto y en el plano discursivo, es un equívoco. Una última referencia al ilustre crítico. El señor Valente, cuando Machado habla de la angustia: La causa de esta angustia no consigo / ni vagamente comprender siquiera / pero recuerdo y recordando digo / sí, yo era niño y tú mi compañera", pasa por sobre el verso mismo, sobre su lenguaje, porque el origen de la angustia machadiana, por más que el señor Ibáñez se reguste en aludir a Heidegger, tiene origen amoroso. Ancla en lo que Machado llama la metaerótica, en reemplazo perfecto de metafísica. El amor es fuente primera de toda acción y de toda reflexión. Por cierto, primeramente, el amor a Dios. De ahí, en el verso, citado la alusión a sn compañera.

Creemos que gran parte de las equívocaciones en la lectura de poesía y de literatura en general, se debe a *la actitud frente* y a la comprensión de este objeto.

De una y otra manera, el concepto dominante es todavía consecuencia de un pensamiento positivista. Entendemos por ello y de manera gruesa, la concepción del lenguaje literario como un reflejo o revelación de cualquier realidad que lo motiva y que se instala en él. De modo que cuando leemos, estamos efectivamente en pre-

sencia de una realidad exterior que el lenguaje posibilita. Esa realidad puede ser de la más variada naturaleza; puede traducir objetos reales u objetos culturales; puede traducir vivencias concretas o más generales, abstractas, como las coordenadas de la época, las corrientes filosóficas, el estado de la economía, etc. La investigación en el campo de la literatura deberá, según este criterio, orientarse a la búsqueda de esas causas, ya que con ellas se conocerá el objeto. En el caso de la poesía machadiana tal actitud es típica, ya que o se la comprende como perteneciente a una generación o se la vincula, de un salto, con el pensamiento existencialista. En el primer caso, subyace naturalmente la idea de que esta generación preexiste, ya que reúne los requisitos, por ejemplo, que Petersen le exige a una generación, entre otros el "problema de la generación"; en este caso, el problema de España y con ella, de su gente y su paisaje. En el segundo caso, se toma a Heidegger, se lo categoriza y se lo compara con los logros de la poesía machadiana por más que Julián Marías haya afirmado que el encuentro entre ambos es muy tardío y seguramente a través del libro de Gurvitch, "Las tendencias actuales de la filosofía alemana". Son fecundas, sin embargo, las reflexiones sobre el tema ⁴.

Si se piensa en el otro extremo del problema, nosotros no queremos afirmar que la poesía carezca de objeto. Afirmamos que crea su propio objeto a partir de una ficción básica que es un hablante que dice algo de algo. Es decir, es una construcción que hay que perseguir con una especial noción del lenguaje usado y que, en último caso, traduce una idea del ser que se desplaza en planos diversos ⁵. En Machado, conseguir esta noción es fácil. El mismo la posibilita en lenguaje de gran finura filosófica, lleno de ironía y de gracia. Aún así, el lenguaje poético no es una traducción. Diríamos que ello es imposible por su radical evasión a mostrar lo dicho en una dimensión lineal. Es evidente que esto lo hace ambiguo, pero jamás impreciso o incomprensible. Muy al contrario, suele resultar de una precisión abrumadora, de una necesidad absoluta y esencial. Lo que sucede es que este lenguaje muestra de tres maneras a la vez. 1. Muestra con referencia al objeto creado y al valor y repercusión internamente simbólica de ese objeto; 2. Muestra valores psi-

⁴ Por ejemplo, Segundo Serrano P., *Antonio Machado, su mundo y su obra*. Losada, Buenos Aires, 1954.

⁵ Para algunas reflexiones sobre este asunto, véase mi *Teoría de las Antologías*. Repertorio Americano, Costa Rica (en prensa).

coanalíticos y mítico-simbólicos; 3. Muestra la actitud en que aparece el hablante lírico, por el uso de términos y expresiones que revelan referencia a un estado de ese hablante frente al mundo, desde el punto de vista social. A ese fenómeno de triple congruencia llamamos con los psicoanalistas, densificación. La conexión entre las dos primeras zonas del saber merecen algunas consideraciones.

Muchas veces se ha acusado al psicoanálisis de ser, a su vez, una teoría positivista. Es evidente que aquí no se trata de pretender explicar la poesía como el producto del inconsciente y que al conocer la poesía se conoce directamente la interioridad profunda del poeta. Se trata de ver el lenguaje poético como un complejo, no como un reflejo. Bachelard afirma: "De un modo más general hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y se dice en favor de lo que se imagina. Así tendremos la oportunidad de devolver a la imaginación su papel de seductora. Con ella abandonamos el curso ordinario de las cosas. Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva"⁶.

Avanzando, el propio Bachelard y posibilitando nuestro propio caminar dice: "Buscar antecedentes a una imagen, cuando se está en la existencia misma de la imagen es, para un fenomenólogo, una señal inveterada de psicologismo. Al contrario, tomemos la imagen poética en su ser. La conciencia poética está tan totalmente absorta por la imagen que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual —habla, con la imagen poética, un lenguaje tan nuevo— que ya no se pueden considerar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente. Daremos después ejemplos de tales rupturas de significado, de sensación, de sentimentalidad, y tendremos que conceder que la imagen poética está bajo el signo de un ser nuevo"⁷.

Aun así, no parece suficientemente fundamentada la conexión entre trasfondo, mostración y ultramostración, entre coexistencia de lo anterior, de lo dicho y la retroseñal. ¿Cómo enlazar el lenguaje poético con otras esferas de la realidad? ¿Existe algún nexo común? Si la respuesta propusiese meras homologías se habría avanzado, ya que, por lo menos, podría afirmarse que "el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Por no habérselo entendido literalmente, las analogías de este lenguaje con el de la poesía no fueron exactamente elucidadas"⁸. No creemos que haya aquí, en términos abso-

⁶ *El aire y los sueños*. FBE, México, 1958, p. 12.

⁷ *La poética del espacio*. FCE, México, 1965, p. 22.

⁸ *Estructuralismo y psicoanálisis*. Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

lutos, una lúcida salida teórica, pero nada hay de negativo en seguir un desarrollo que, al contrario, se presenta seductor y que en el contexto de la crítica positivista resulta, sin duda, enriquecedor y que al margen de esa circunstancia, en sí mismo, lo es evidentemente.

Luce Baudoux señala: "Muchas veces se ha advertido la analogía entre el sueño y la obra poética. Para Freud, en particular, la creación literaria corresponde en buena parte a un 'sueño diurno', a un 'soñar despierto'. Pero si describió extensamente los mecanismos de la elaboración del sueño, investigando los caracteres del lenguaje inconsciente que se articulan a ella, Freud no fue tan explícito sobre la manera cómo el poeta recurría a las modalidades de expresión del soñador, modalidades cuya enumeración se halla en *La interpretación de los sueños*: la condensación, el desplazamiento, la representación, la elaboración secundaria. Por medio de estos procedimientos 'los pensamientos del sueño y el contenido del sueño aparecen como dos exposiciones de los mismos hechos en dos lenguas diferentes'...

"El contenido del sueño se nos da en forma de jeroglíficos cuyos signos deben ser traducidos sucesivamente a la lengua de los pensamientos del sueño. En otras palabras, 'el sueño es una adivinanza' y para quien quiere descifrarla, existen cuatro claves: condensación, desplazamiento, representación, elaboración secundaria. Ahora bien, creemos que estas cuatro claves pueden introducirnos tanto en el misterio de la poesía como en el de los sueños."⁹

El momento, la instancia que nos separa, aunque hay muchísimo que nos acerca, es la búsqueda subyacente, de uno u otro modo de una verdad. Para nosotros no hay búsqueda de verdad, hay búsqueda de sentido y es por eso que tales inteligentes planteamientos metodológicos los reducimos al descubrimiento del objeto poético que en cada caso nos pueda preocupar. Es claro que lo que aquí se llama "densificación", término que más adelante trataremos de definir, no es sólo un elemento de la palabra, sino un fenómeno del poema entero. Veremos qué consecuencia tiene esto para la conformación del género lírico y de qué manera se organiza en un poema concreto.

Pensemos, por de pronto, que un poema es un hecho poético de lenguaje, no es parte de un lenguaje general, sino especie de un

⁹ Véase, LUCE BAUDOUX, *El inconsciente freudiano y las estructuras formales de la poesía*, p. 179.

género: la literatura. Ante tal aseveración, surge de inmediato la pregunta, antes de entrar al aspecto genérico del asunto, de cómo se manifiesta un lenguaje específico que es igual a cada poema. Las respuestas son semejantes a las que se ha planteado la lingüística en casi todos sus niveles. Se forma dicho particularizado lenguaje por un conjunto de oposiciones que prestan significación. Es un sistema en fin. Pero un sistema de otro carácter que aquel con el que yo me comunico normalmente. Es un sistema que no progresa, sino que ahonda, que crea no una idea, ni es copia de una visión lineal del mundo o del tiempo histórico, sino que busca un objeto por múltiples y propias semejanzas, imágenes, comparaciones y metáforas que se superponen. Son líneas, una tras otra, que van consiguiendo una triple dimensión del objeto y una presencia, una eficacia tal de necesidad que el progreso de la lectura del poema no suelta, no deja lugar a especulaciones vagas. En fin, un intensificar que obsesiona, que envicia, que embarga. Sería falso, eso sí, poner un énfasis desmedido en este puro alcance del lenguaje poético ya que ello no lo concretaría en absoluto. Este crear la cosa es crearla desde un quién habla, desde la evidencia de una categoría que bisela una vez más el objeto, que lo hace un objeto para sí, pero que en la reducción resulta un objeto para mí, no para un mí subjetivo, psicológicamente instalado, relativo a vivencias anecdóticas y de una relevancia superficial. Este "para mí" del objeto resulta un "para nosotros", un "para todos". De ahí la posibilidad metodológica de poder descubrir, de poder interpretar, de poder encontrarse con la poesía, con nosotros mismos, con el otro, con el hombre. Como hemos insinuado es esta curvocomunicación muy compleja que no es de interioridad concreta a interioridad concreta. Hay aquí una instancia teórica que nos preocupa si intentamos vincular la poesía a los símbolos o a los mitos en el momento de la interpretación. Autes, volvamos al lenguaje del poema concreto. El lenguaje que allí encuentra concreción es un lenguaje que propone dos niveles opuestos de desarrollo. Por un lado se crea una capa de significación, una estratificación de imágenes, metáforas, comparaciones que no avanzan, sino que posibilitan la intuición y el agrupamiento de objetos dispersos y, por otro lado, una serie antitética de elementos que se le oponen y que crean otra serie significativa. En medio se produce una sintaxis que relaciona los términos en oposición. Vale decir, al respecto, que no hablamos de contenidos solamente. También de ritmos, de sonidos, de formas y de disposiciones, pero estructuradas, es decir, unas con respecto a las otras. Interpretar un poema es,

en parte, descubrir esta seriación, pero jamás interpretarla independientemente de quien, como categoría, como hablante lírico, está facilitando este lenguaje. El lenguaje poético se construye sobre dos columnas semánticas, en una serie creciente de correspondencias y oposiciones. Dígase de inmediato que los términos de cada seriación, que podemos llamar lexemas frente a una seriación paralela que poder llamar antilexemas, suponen, a su vez, una concentración semántica. Por ejemplo, si el hablante lírico dice:

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

No se trata de una descripción de un parque real. Resulta algo absurdo pensar en el poeta sacando una llave y abriendo la reja de un parque. Esta mera reflexión nos lleva a pensar que se están usando esas palabras como tales, pero con valores acumulados, superpuestos. Si dice "rechinó" en la vieja cancela mi llave" es que habrá una apertura a un tiempo interior, a un recorrido del alma que le producirá dolor. Por eso *rechina*, porque hay una resistencia inicial del hablante a reactualizar una experiencia amorosa que le traerá de nuevo una visión de la muerte. El amor es muerte para Machado. Por ambas razones hay temporalidad. *Vieja cancela* es la reja del alma, la imposibilidad de acceso inmediato, el encierro del espíritu, es la representación de la mónada erótica, reja es distancia, encierro y así será casi siempre, soledad frente a soledades. Igual significación tienen los balcones, los muros, las ventanas, los vidrios, los atardeceres reflejados en ellos, las pompas de jabón. Pero, a su vez, es la conciencia de la soledad frente al otro, frente a la sociedad y que adquiere un valor de mostración de la situación social creada por el hablante y que el ensayismo del noveutayocho denuncia en casi todos sus componentes. Se preguntará por qué esa apertura tiene que ser a una vieja experiencia amorosa y es porque el poeta utiliza reiteradamente símbolos eróticos que, en mirada amplia, se acumulan a otras nociones: muros, piedras, huertos, flores, hiedras, llave, etc. Nada más cierto que esa afirmación de su retrato:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las *viejas rosas* del huerto de *Ronsard*.

Es una dimensión fundamental. Machado es el poeta del anticarpe diem y para entenderlo, hay que aceptar lo que él nos propone en sus símbolos. Como se ve, en el mismo verso es posible oponer *llave* a *cancela*, como más adelante *golpeó* a *silencio*. A la densificación del léxico, enriquecido en sí mismo y precisado por la oposición, hay que agregar una cadena sinonímica que sin mayor problema se advierte, entre *rechinó*, *agrió ruido*, *golpeó*, por ejemplo. Esta manera poética de hablar es destruir lo lingüístico comunal para construir lo específico poético. Así la poesía machadiana se nos vuelve intensamente simbólica, en la que los valores del espacio no son en esencia, preocupación por una España vieja e intrahistórica que el noventa y ocho ama y denuncia a la vez. Por lo menos no en último análisis. Y es así porque la poesía no muestra el mundo. Cuando lo hace se vuelve prosaica y deja de ser poesía. Por esencia, ninguna poesía posee la dimensión lenguaje-objeto. Por ello se puede afirmar que hay una trasmutación, una distorsión que la hace semejante al lenguaje de los sueños. "Cuando Freud habla de condensación al referirse al sueño, quiere decir que 'cada uno de los elementos del sueño está sobredeterminado y que representa varios pensamientos del sueño'. La condensación se realiza ya sea merced a la elaboración de personas colectivas —una persona representa a todas las personas sacrificadas en el curso del trabajo de condensación— ya sea reuniendo en una misma imagen de sueño los rasgos de dos o más personas, u objetos, formando así lo que se podría llamar un tipo mixto. El proceso de condensación alcanza igualmente a las palabras. Como en el sueño éstas están tratadas frecuentemente como cosas, 'se hallan sometidas a las mismas composiciones, desplazamientos, sustituciones y condensaciones que las imágenes de objetos'" ¹⁰.

Antes de entrar en el terreno de las dificultades y de las objeciones, antes de la tentación de plantear la significación de la lírica y de Antonio Machado, reseñemos el progreso y las conclusiones de este importante ensayo. Es importante ya que vincula una corriente de pensamiento psicoanalítica cuyo atractivo es indudable y cuya seducción se hace inevitable y que está asociada a un pensamiento crítico reciente que hay que poner a prueba. Luce Baudoux reafirma, citando a Jacobson y Levy Strauss ¹¹, la noción del poema como una realidad múltiplemente estratificada; "fonológica, fonética, semántica, sintáctica y prosódica, que tienden a mantener cada una su auto-

¹⁰ *Ibidem*, p. 180.

¹¹ *Los gatos de Baudelaire*. Edit. Signos, Buenos Aires, 1970.

nomía, no para continuar diversos discursos, sino un discurso, podríamos decir, a varias voces, donde lo esencial del mensaje está dado ya por una, ya por otra secuencia, mientras las otras hacen de coro o de contraste, anunciando a veces lo que se va a decir, o recordando, como un eco, lo que se ha dicho. Así como en el sueño existen imágenes-encrucijada, también encontraremos en el poema palabras-encrucijada que sugieren de manera más explícita que otras, las diferentes secuencias que sostiene, acordes perfectos o desafinados, arpeggios, a partir de los cuales cada secuencia reanudará su trayecto”¹².

Es claro que dentro de esta seriación caben otros elementos clásicos de la poética remarcables. El principal de ellos, la metáfora, que permite la latencia de una cadena de significantes: “si la metáfora desempeña un papel esencial en el proceso de condensación, no por eso es la única figura estilística que contribuye a su realización. Aquí podríamos citar la sinécdoque. Y además, la mayoría de los tropos, no sólo la metáfora y la sinécdoque, sino también la paranomasia, la antonomasia, la catacrexis, la alusión, etc. —en los que siempre encontramos la vinculación a dos significaciones, proceso específico de la metáfora—, tienen como consecuencia mantener la pluridimensionalidad del discurso poético, obteniendo así fenómenos de condensación”¹³.

Para nuestros efectos, el hecho de la condensación preside la apertura a un análisis simbólico del poema y se puede pesquisar en todos los momentos y estratos del lenguaje. No necesitamos hacer una referencia exhaustiva al ensayo que nos preocupa, sino describirlo, subrayar las relaciones enriquecedoras y proponer algunas objeciones teóricas más o menos radicales que denunciamos, en parte. El paralelismo entre sueño y lenguaje poético desliza con toda suavidad el equívoco de que en sus semejanzas formales se produce una semejanza de estado, aunque todos soñamos sin ser poetas y no todo sueño es poético, es simplemente enigmático. Pero el poema es enigmático y poético. Esto es imaginativo y lingüístico. No nos desviemos en exceso, sin embargo.

“El otro proceso esencial de la elaboración del sueño es el *desplazamiento*, principal protagonista de enigmas”. En el trabajo del sueño —escribe Freud— se manifiesta un poder psíquico que, por un lado, disminuye la intensidad de los elementos de alto valor y, por otro, a favor de la sobredeterminación, da un valor mayor a elementos

¹² *El inconsciente freudiano* . . . , p. 182.

¹³ *Ibidem*, p. 183.

de menor importancia, de modo que éstos pueden penetrar en el sueño. Es posible, así, comprender la diferencia entre el contenido del sueño y su pensamiento; en el momento de la formación del sueño hubo transferencia y desplazamiento de las cargas psíquicas de los diferentes elementos. Este proceso es la parte esencial del trabajo del sueño. Se podría llamarlo proceso de *desplazamiento*.” “Y su importancia se debería a la ‘condición que deben satisfacer los elementos que llegan al sueño: es preciso que se hayan escapado a la censura’ ”¹⁴.

Luce Baudoux cree en el paralelismo que se daría, asimismo, entre poesía y desplazamiento: “Quizás descubramos aquí una nueva función de la metáfora, cuyo papel en los procesos de condensación ya hemos señalado. El desarrollo del poema corresponde a menudo a un pasaje de metáfora a metáfora, como si fuera necesario cierto velo, cierto ocultamiento para que se manifieste el encanto.”

Otro fenómeno de desplazamiento se observa en poesía: dijimos que no siempre el mensaje se expresa en el nivel semántico. Debemos prestar atención, ya a la secuencia fonológica, ya a la sintáctica, a la prosódica, para no perder nada del mensaje. Y en tanto en el poema como en el sueño, “la forma es empleada con asombrosa frecuencia para representar un contenido oculto”.

El flujo, la rapidez, el ritmo rápido del pensamiento que reseñamos, pasa a un estado peligroso y que nosotros queríamos detener un solo instante, ya que se empieza a tocar problemas de la teoría del lenguaje, que es punto decisivo de una concepción de la lírica como un decir literario. Nos mantenemos en la idea de que el decir literario es un todo complejo y estructurado no sólo un conjunto de partes o una acumulación de niveles. Esto no creo que quepa discutirlo de nuevo. No puede olvidarse que éste es un decir enigmático, pero significativo. No entendemos por significación uno de los términos (significante - significado) que constituyen una cadena del lenguaje. La ruptura entre ambos elementos del sistema nos parece un hallazgo que enriquece y en el cual tratamos de discutir qué sea poesía lírica. Una forma tal, como se afirma en la cita superior, separado el contenido, es como una reduplicación que se puede aceptar como significativa, pero entendida en la dirección de un poema. Cuando se lee un poema surge la pregunta: ¿qué quiere decir?, y naturalmente ese querer decir no es la traducción de una percepción, de un saber, de una cultura, de la historia, ese querer decir es

¹⁴ *Ibidem*, p. 185.

un orden nuevo que se propone y cuya proposición, de esa manera, es absolutamente necesaria. Es orden lingüístico es el orden de lo nuevo, de un algo que nos sorprende, pero que podemos pensar, discutir, criticar y, por último, estar de acuerdo, aunque sea en el silencio de la presencia, en un yo, de verdadero sentido. Pero ese creer no es subjetivo, es patrimonio ya de mí y del otro. La tarea de la crítica es poner de manifiesto ese orden aceptando su alteridad inicial y su posterior conjunción. La expresión usada de que la forma sirve, a menudo, para representar un contenido oculto, no tiene para nosotros ninguna otra validez por oculto que sea el contenido, de hacerlo posible, de poder entenderlo. Si se quiere decir que la forma revela un contenido oculto del poeta estamos trasgrediendo el principio metodológico para un análisis y una concepción de la lírica. ¿Qué querría decir un contenido oculto, si el poema todo se nos presenta en principio como un enigma? ¿El contenido oculto posibilita una adivinación de otro orden de la poesía, religioso, "oculto"? En todo caso, el poema, complejamente, supone una relación entre él y la situación recortada del hablante lírico (no hablamos del ente concreto poeta) y la sociedad. En Machado reja, mónada, instinto, león, gacela, lúbrica pantera, balcones, casas inaccesibles, es una superconciencia social que aparece en Baroja, en Azorín, en Unamuno. Pero esto no parece ser lo oculto. Ello nos orientará en la idea de una construcción, de una estructura del poema, como un decir que no puede ser comprendido en su gratuita omniausividad, en un agua que recojo con cualquier capacho y que la pretendo ver como otras posibilidades, tierra, fuego, muro. Sólo la puedo entender, dentro de un rico margen, pero sólo desde la palabra *agua*. Todos los profesores tenemos experiencia del fácil camino del esoterismo, por un lado; del éxtasis vacío, por otro, y de la más pedestre y obvia concepción de la lírica, por último. Son múltiples las anécdotas al respecto.

Creemos haber logrado, con Luce Baudoux, una aproximación y un camino. Continuemos el hilo de su atractivo pensamiento.

Conviene subrayar que el fenómeno *desplazamiento* se produce, al igual que la condensación, de estrato a estrato esta vez: "Para el poeta, la asociación entre dos significantes podrá hacerse tanto a través de la homofonía, de un encuentro en el tiempo y en el espacio el doble sentido de una palabra, como en nombre de una relación profunda de significaciones. Se ve así que estas asociaciones extrínsecas se realizan con mucha facilidad, y multiplican la frecuencia de los desplazamientos. Esas asociaciones permiten desplazamientos

de lo fonológico a lo semántico y, viceversa, de lo prosódico o a lo sintáctico, etc. Los fenómenos de correspondencia entre los diferentes sentidos, de sinestesia, se convierten, a su vez, en pretextos de desplazamientos.”

Si se produce una gran abundancia, una superabundancia en verdad, así lo afirma el ensayo, se podría abandonar a un lugar secundario la tendencia a eludir la censura, “su superabundancia, su gran cantidad, nos invita a sospechar algún otro fin. Y llegamos a creer que para el soñador y para el poeta hay una búsqueda del desplazamiento por el desplazamiento como si jugaran con él, como si le brindaran algún goce”¹⁵. Poesía y sueño participarían de un placer lúdico. Nos parece que ni en el sueño ni en la poesía se produce este placer. Nuestra experiencia del sueño y de la poesía nos dicen otra cosa. Ambas son experiencias más bien inquietantes y dolorosas. Al hablar de placer lúdico se piensa de inmediato en la posibilidad de su provocación, de su posibilidad de organizarlo, de proponerlo, de planearlo. Tanto el sueño como la poesía no permiten encontrar un asidero tan directo y tan fácil. Es verdad que el poeta es recurrente con relación a ciertos mecanismos simbólicos, pero ese es un fenómeno hacia adentro, hacia la concentración, hacia la búsqueda del uno absoluto y no un despliegue sin ataduras, gozoso, como podría pensarse de las siguientes palabras: “Que el poeta privilegie los procesos de condensación y de desplazamiento no tiene nada de asombroso para nosotros. Para él, esos procesos significan un redescubrimiento jubiloso del manejo de los mecanismos simbólicos elementales, con todo lo que esto implica como surgimiento de nuevos sentidos. Por lo demás, sucede que esas estructuras coinciden hasta tal punto con las de su propio inconsciente, que esa armonía se convierte para él en otra fuente de energía”¹⁶.

Desde el punto de vista del pensamiento que reseñamos, se ha consumado una conciencia entre el soñador y el poeta, entre los procesos del primero y los procesos y procedimientos del segundo. Esta coincidencia en una materia, en una realidad *toto subyacente*, que se expande bajo el ámbito de lo humano, nos parece la concreción, que ya se preveía, de un equívoco teórico que más adelante trataremos de discurrir.

La estructura del sueño y las categorías formales de la poesía se hacen solidarias, lo decíamos, por cuatro procedimientos esenciales:

¹⁵ *Ibidem*, p. 187.

¹⁶ *Ibidem*, p. 188.

condensación, desplazamiento, representación y elaboración secundaria.

El desplazamiento es la cuarta estructura formal que une la poesía y el sueño. "Existe otro tipo de desplazamiento en el sueño, no ya de un elemento a otro a lo largo de la misma cadena asociativa, sino de un modo de expresión a otro. Esta transposición que contribuye a aumentar el carácter enigmático del sueño, deriva a menudo del hecho de que 'una expresión abstracta y descolorida del pensamiento del sueño permite pasar —en el contenido del sueño— a una expresión concreta y plena de imágenes'. Quien pretende interpretar los sueños debe tener, pues, en cuenta, que ellos transforman su contenido representativo en imágenes sensoriales"¹⁷.

A partir de este instante el ensayo propone algunos juicios interesantes y que suponen una matización importante de nociones que antes han sido trabajadas con alguna rotundidad. La dependencia del lenguaje verbal no es en todo caso tajante, aunque se diga que éste no puede asimilarse al lenguaje de los sueños.

Se afirma, entonces, la relativa discreción con que se producen las sustituciones de ideas abstractas por imágenes. Se advierte, cuestión importante, que el tiempo de lo perceptivo más que de lo conceptual es el tiempo del presente "tiempo en que nos representamos el deseo como realizado", comenta Freud. "En lo que se refiere a la obra de arte, el presente privilegiado como tiempo del deseo cumplido lo es particularmente en cuanto favorece la realización de un anhelo tan querido por el artista: la detención del desarrollo temporal. En realidad, no se anhela tanto detener el tiempo como crear otro, sin dirección, sin actualidad, un tiempo mítico anterior a la historia, en el que el instante y la eternidad se confunden. Y para ello la imagen es más apta que el concepto"¹⁸. Facilita este tipo de representación el uso de la condensación y del desplazamiento.

El último factor, sumamente interesante, es la llamada elaboración secundaria y que se constituye, creemos, en el único campo de percepción habitual del lector corriente. Es el ámbito en que desaparecen externamente o se aplacan las distorsiones o del sueño o del lenguaje poético y es donde anida la obviedad de la interpretación. La elaboración secundaria "tiene por función" quitar al sueño su apariencia de absurdo y de incoherencia" para convertirse en "una suerte de acontecimiento comprensible". Freud ve en ello una "ma-

¹⁷ *Ibidem*, p. 189.

¹⁸ *Ibidem*, p. 189.

nifestación de recursos tardíos por parte de la censura, nunca del todo adormecida, que intenta construir al sueño una fachada bastante coherente como para que no se interrumpa la "escena" a consecuencia de la angustia y del malestar que su aspecto iusólito puede ocasionar"¹⁹.

La elaboración secundaria, afirma Luce Baudoux, desempeña un papel mucho más importante en la poesía que en el sueño. Coordina las imágenes, les presta trabazón lógica, sintaxis, expresión inteligible. Lo pone al borde de la prosa. Lo que no se dice en el ensayo es que justamente el punto de partida es el principio del lenguaje como el órgano de la poesía y que sólo a partir de él el escritor o el poeta crean la posibilidad de un mundo que diga otra cosa que lo meramente referencial. Es esta potencia la que el poeta pone en actividad absoluta y desde la que crea los niveles y las estructuras complejas de un nuevo acomodo del lenguaje consigo mismo, con una interioridad supuesta y actitud ficticia de comunicación inmediata. Quienes no advierten esta potenciación polivalente del lenguaje no pueden comprender adecuadamente poesía en general y poesía moderna en particular, ya que entre poesía tradicional y poesía actual hay sólo una diferencia de grado y sólo un peso filológico e histórico y cultural nos impide ver estos fenómenos en el pasado. No es difícil encontrar procedimientos muy complejos en la poesía de Garcilaso de la Vega, aunque no sea éste el momento para insistir en ello. Pero a raíz de la idea de elaboración secundaria es posible plantear un vuelco metodológico que no pierda lo fundamental de la ganancia de la teoría del lenguaje y de algunos geniales esfuerzos al respecto.

El ensayo se prolonga estableciendo una serie de paralelismos y proponiendo una nueva comprensión de los tropos como el retruécano, la metáfora, etc. Se compara, por ejemplo, la poesía y el chiste, incluyendo diversos procedimientos como la formación de palabras compuestas. Es verdad que se dan sin excepción tales juegos y manejos en el lenguaje poético, pero no es menos cierto que por abundante que sea el inventario que consigamos y por inteligentes que resulten las analogías no se consigue especificar de manera rotunda un lenguaje poético. Este aparece así siempre configurado con aportes múltiples de la realidad comunicativa o contaminado de usos inconscientes diarios y de ocurrencia habitual. De esta manera el lenguaje poético invitaría al inconsciente a manifestarse en una suerte

¹⁹ *Ibidem*, p. 191.

de sortilegio. "¿Es el poema, entonces, como un sueño que se puede vivir y revivir a voluntad? Sí y no. Así se encuentran en él reglas respetadas con toda lucidez, el surgimiento de recuerdos, emociones, representaciones propias del poeta, y también ese tratamiento extraño del significante que evoca el lenguaje del sueño o del chiste. Esta reconciliación mítica, este diálogo ideal, donde cada uno dice lo suyo, produce, a la vez, una impresión de encantamiento y de extrañamiento por su carácter desusado y hasta utópico. Llega a situarse fuera del tiempo, en algún presente fabuloso más allá de toda duración" ²⁰.

Creemos que el pensamiento desplegado abre caminos muy novedosos para el análisis y la comprensión de la poesía. Presenta puntos de estrecho contacto con un libro magnífico como el de Jean Cohen, pero tal como éste, creemos modestamente, no llega a configurar una Estructura del Lenguaje Poético que lo distinga específicamente de otros lenguajes. Más aún, Luce Baudoux deja la impresión de que el lenguaje de la poesía está al servicio de una entidad, de un ser totalizador, que subyace a todos nosotros, que está donde el hombre esté y que se apodera del lenguaje como su instrumento de concreción. Es como si existiera una potencia metafísica subconsciente que múltiplemente combinada se fuera deslizándose y transformando y cuya entronización se logra a través del lenguaje. Nos parece que tal concepción le resta al lenguaje poético su papel creador. La poesía no es sólo difícil por el hecho de revelar un decir muy complejo, cosa en la que estamos en pleno acuerdo, sino que ese uso tiene por finalidad rescatar a los objetos de su orden habitual para proponer un nuevo orden. Un poeta también es difícil porque es nuevo.

No conviene olvidar, por otro lado, que los procedimientos que hemos reseñado se encuentran no sólo en el sueño y en la poesía. También, en menor medida, la densificación, el desplazamiento, la representación y la elaboración secundaria, se dan en el lenguaje corriente, en la comunicación diaria y con ello nos quedamos sin un saber específico sobre el lenguaje poético. Creemos que, sin embargo, es posible distinguir algunos rasgos específicos de este particular lenguaje. Es, por ejemplo, típica la distorsión lingüística a que se someten los objetos. Hay un juego combiado de dos tipos de predicación sobre ellos. Una predicación tautológica en que nada se agrega al objeto, y una predicación que agrega al objeto algo

²⁰ *Ibidem*, p. 192.

que en nada la corresponde. En Machado esto es sutil, pero en Lorca se detecta con singular violencia. Por ser tan viva y tan incontrovertible, tan directo este fenómeno, veamos una estrofa del *Romance sonámbulo*:

Verde que te quiero verde.
 Verde viento. Verdes ramas.
 El barco sobre la mar
 y el caballo en la montaña.
 Con la sombra en la cintura
 ella sueña en su baranda,
 verde carne, pelo verde,
 con ojos de fría plata.
 Verde que te quiero verde.
 Bajo la luna gitana,
 las cosas la están mirando
 y ella no puede mirarlas.

Es tautológico querer un verde verde; también verde rama o verdes ramas. Es propio de la rama tener ese color; no así verde viento, que es distorsivo. Tautológico es pensar el *barco sobre la mar* y el *caballo* en la montaña. Es distorsivo la *sombra en la cintura* y si no tautológico, normal, *sueña en su baranda*. Es de predicación habitual. Son distorsivas *ojos de fría plata*, aunque *fría plata* es tautológico, pero ya antes *verde carne, pelo verde*. También *luna gitana*. Toda la línea distorsiva es por esencia densificada y, por ende, interpretable en sí misma y desde luego por oposición. Es casi obvio decir que cuando hay densificación hay que desechar toda referencia a elementos reales. Hay que pensar en otra realidad simbolizada. Aquí se concreta una segunda característica absoluta del poema. Es una creación de lenguaje que se hace autónomo, autosuficiente, ya que se estructura sobre la base de oposiciones que adquieren significación en el poema concreto.

Creo que todos aceptan que el *Romance sonámbulo* es un poema mítico. Para interpretarlo como tal no es necesario recurrir a la cultura ni de García Lorca ni a lo que sabemos o podamos aprender de Andalucía y de los gitanos. El poema crea su propio metalenguaje. El metalenguaje machadiano es la erótica subyacente. En Lorca su fondo mítico. Podría pensarse que el mito anida en la columna distorsiva. Pero como se trata de un lenguaje, ello no es absolutamente necesario. Está en el juego que se crea. Si examinamos estos versos

de Lorca, una cuestión es clara. Se utilizan cuatro claves del decir. Se habla desde el yo al tú y existe también una tercera persona, ella, que sueña. Sin embargo, la clave mítica está dada en un cuarto elemento: las cosas animadas, portadoras de una sabiduría, conocedoras del destino: *Las cosas la están mirando*. Son cuatro claves, esto es, dos por dos. Mi maestro, Eleazar Huerta, que eu paz descansa, hubiese afirmado que esta estructura es portadora del destino adverso, de la fatalidad, por oposición al tres, que es número mágico positivo²¹. En este poema es perfectamente pertinente esa reflexión. Pero esto no es todo, sino la puerta de entrada a la intuición globalizante. El mito no anida en la línea distorsiva, sino más bien en la tautológica. La idea de lo eterno y frío del mundo, la concepción de una naturaleza que queda siempre allí, con una necesidad absoluta, más allá de los conflictos del hombre y al margen de ellos está dado en las predicaciones tautológicas *El barco sobre la mar* y *el caballo en la montaña*. Adviértase que Lorca lo consigue en una inteligente inversión. El poema empieza con *Verde que te quiero verde*, pero termina con *el barco sobre la mar* y *EL CABALLO EN LA MONTAÑA* con la instauración de un tiempo eterno, mítico, dado por el carácter tautológico necesario de la predicación. Naturalmente, para poder tener esta potencia el lenguaje poético, lo que nosotros llamamos tautológico, también puede estar densificado como la doble significación que para el poema tiene, *el barco...* y *el caballo...* Interpretar un poema es descubrir la función de sus elementos y su complejísima concreción. Es ésta una omisión común de la retórica tradicional.

En Antonio Machado, se pueden descubrir los mismos juegos de interacciones, aunque al servicio de otra dimensión poética. La muerte como la expresión de una relación con el otro, casi mejor, con la otra.

La angustia que se advierte de la poesía de Machado viene no de que él use esa palabra sino de la paradoja de un ser que permanentemente y como condición esencial quiere salir del encierro de su persona, hacia el otro, y que vuelve a sí mismo con la convicción igualmente esencial que ese enlace es imposible. Esto crea una vuelta a sí mismo en la doble temporalidad de ese descubrimiento, de ese lapso hecho poema y de la idea que él mismo es muerte, es parte de la nada. Parece sentado que esto es así y se puede leer en la larga bibliografía sobre el poeta, por aquí y por allá. Hace ya mucho

²¹ *Ibidem*, p. 210.

que Sánchez Barbudo afirmaba lo siguiente: "Ahora bien, lo que Machado dice constantemente en el apéndice, y lo había dicho antes, y diría después, en *Juan de Mairena*, aunque no lo diga en las líneas que acabamos de citar, es que la mónada no debe ser "sorda e indiferente" a otras melodías, a otras almas. Y de hecho no lo es, porque la *mónada de Martín, aunque solitaria, aun más solitaria que la de Leibniz*, es mónada "fraterna" y ansiosa de lo otro, lo que ella no es; aunque ese otro resulte luego ser una proyección del propio ser, un "reverso" del ser. Y en esto consiste el trágico "erotismo" de Martín y en eso consiste la "heterogeneidad del ser"²². Sánchez Barbudo no saca, después, en su libro *Los poemas de Antonio Machado*, Edit. Lumen, Barcelona, 1969, las conclusiones de este pensamiento en favor de una interpretación simbólica de la poesía machadiana en desmedro de la biográfica y de la histórico-sociológica. Pero en fin.

Igualmente conocidas e importantes son otras afirmaciones y que nos ponen en la senda de la recta comprensión de esta poesía y que permiten configurar un esquema de la situación del ser implícito en sus poemas y explícito en su pensamiento. Así, "El alma de cada hombre —cuenta Mairena que decía su maestro— pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y se escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías —¿iguales?, ¿distintas?— que produzcan otras almas. Se comprenderá así lo inútil de una batuta directora. Habría que recurrir a la genial hipótesis leibniziana de la armonía preestablecida. Y habría que suponer una oreja interesada en escuchar una gran sinfonía ¿Y porqué no una gran algarabía?²³.

Denuncia, de igual manera, el carácter paradójico de la mónada machadiana, que se concibe como un círculo, como un cerco, como una plaza, como una casa, como una pompa de jabón, como el eterno rotar de las cosas, la circunstancia que ella esté llena de fuerza, de conato, la siguiente cita:

"El amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de vida, sin que en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda"²⁴. El amor en su aspecto metafísico es "la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la sustancia única", afirma a continuación. Este conocimiento que da el amor es la puerta a la idea de la fugacidad, de la heterogeneidad, del fracaso, de la inaprehen-

²² Véase *Indagaciones Epicas, Estudios Filológicos*, Anejo N° 2, Valdivia, 1970.

²³ *Estudio sobre Unamuno y Machado*. Guadarrama, Madrid, 1959.

²⁴ *Juan de Mairena*. Losada, Buenos Aires, 1949, p. 11.

sibilidad del otro. De manera que existe la fuerza, la tendencia, la búsqueda del otro como una forma constituyente del ser y por otra su radical y trágico fracaso de unión, de acceso. Lo que creemos algo, es simple apariencia de objetividad. Al explicar un soneto, Guerra de amor, afirma: "La amada —explica Abel Martín— no acude a la cita; es en la cita ausencia. No se interprete esto —añade— en sentido literal. El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdenada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera. El poeta al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad, o, mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio; es lo que Abel Martín pretende expresar en este soneto de apariencia romántica. A partir de este momento, el amor comienza a ser consciente de sí mismo. Va a surgir el objeto erótico —la amada para el amante, o viceversa—, que se opone al amante:

así un imán que al atraer repele

y que lejos de fundirse con él es siempre *lo otro*, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable, no por definición, como la primera y segunda persona de la gramática, sino realmente. Empieza entonces para algunos —románticos— el calvario erótico; para otros la guerra erótica, con todos sus encantos y peligros, y para Abel Martín, poeta hombre integral, todo ello reunido, más la sospecha de la esencial heterogeneidad de la sustancia"²⁵.

Podría agregarse a esta escala creciente de connotaciones del ser machadiano todavía la nota de la conciencia de la muerte. El ser machadiano va derivando de una escala a otra como su poesía, cayendo de una en otra categoría. En su pensamiento, se configura una suerte de esquema ontológico fundamental: en su poesía un caminar hacia dentro del alma, una serie de galerías que suponen gradaciones poéticas semejantes. En esta gradación de intensidad, en este concretarse lo último interior como una singular experiencia dolorosa, lo que se va sospechando es una conciencia precisa de la soledad y de la muerte. Segundo Serrano dice con razón en este punto preciso: "cuando la existencia se siente herida por los entes

²⁵ Cfr. S. SERRANO P., *Antonio Machado, su mundo y su obra*. Losada, Buenos Aires, 1954.

del mundo, ésta se repliega hacia la indiferencia y en casos extremos hacia la muerte como máxima indiferenciación”²⁶.

La salida a la realidad, hacia el otro, es experimentada como decepción, aún más, como radical experiencia de muerte, de nada: “Mientras el hombre sea individualista no creerá en Dios o se creará Dios, que viene a ser lo mismo, ya que la única evidencia que tiene en última instancia, es su propia existencia y el reino de la nada más allá de las fronteras del yo”²⁷.

Pero el yo no es un reducto seguro, una fortaleza del yo y fuente de vida. La vida es tender hacia el otro y a ello lo impulsan el corazón, mientras el alma o la razón niega. Por eso es tan importante insistir en la poesía machadiana sobre el concepto de realidad en general y de la propia realidad del yo. Al ser este último una dimensión de la nada se impregna de esa condición, pasa el mismo a ser muerte. Sólo el corazón espera y lo hace de una especial manera. Inventa la vida y los objetos, sostiene, crea. La eliminación del corazón es muerte y carencia de poesía y de posibilidad de palabra:

¿Mi corazón se ha dormido?
colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos,
girando, de sombra llenos?

Corazón y alma son las manifestaciones antitéticas de un ser en lucha y en contradicción. El recuerdo amoroso, en la ficción de la poesía, inicia el poema concreto cuyo desarrollo capta paso a paso, en crecientes jalones, la totalidad del recuerdo hasta apagarse en su concreción final como fracaso. Ese recuerdo tiene una particular condición. No es meramente traer al presente lo anecdótico pasado. Es una forma de invención, es suponer un carácter de la realidad o de la amada. Más que recordar es soñar. Y ello por la simple razón que al salir hacia el otro ser y no poder captarlo, toda realidad es un sueño que el hablante se forja, la realidad son sueños de sueños y también de pesadillas, de frustraciones eróticas y de deseos.

Machado se refiere en varias partes de su Juan de Mairena²⁸ al pasado. “Pensaba mi maestro, en sus años románticos, o —como se

²⁶ *Poesías Completas*. Espasa Calpe, Argentina, v edición, 1949, 281-282.

²⁷ S. SERRANO P., op. cit., p. 121.

²⁸ *Ibidem*, pp. 142-143.

decía entonces con frase epigramática popular— “de alma perdida en un melonar”, que el amor empieza con el recuerdo, y que mal se podía recordar lo que antes no se había olvidado”. “Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella —conviene recordarlo— era el olvido uno de los “siete reversos, aspectos de la nada o formas del gran Cero”. 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 ya no es evocador, sino —en apariencia, al menos— alumbrador de formas nuevas”.

Más adelante, Machado intenta, con humor liviano, una crítica a un fácil emperismo y a una idea de la ingenua objetividad. Fundamenta, en fin, su idea del pasado apócrifo. “Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible de toda imposibilidad que se haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. Pero esto es una verdad estéril de puro lógica, aunque nos sirve para hombreamos con los dioses, los cuales fracasarían como nosotros si intentasen cambiar la fecha de nuestro natalicio ¿Algo más? Que siempre es interesante averiguar lo que fue. Conforme. Más, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en su conciencia, por ende incorporado a un presente y en constante función de porvenir. Visto así —y no es ningún absurdo que así lo veamos—, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. Por eso yo me limito a disuadirlos de un snobismo de papanatas que aguarda la novedad caída del cielo, lo cual sería de una abrumadora vejez cósmica, sino que os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con pleua conciencia corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo *apócrifo*, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico: el pasado que pasó a pasado propiamente dicho. Más si vosotros pensáis que un apócrifo que se declara deja de ser tal, puesto que nada oculta, para convertirse en puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético, como queráis; no hemos de discutir por palabras”.

Quedan con estas citas, dos cosas apuntadas, levemente desarrolladas, la concepción paradójica del ser machadiano en su pensamiento con dirección a su poesía, hecho que reafirmamos como cierto, pero

literariamente incompleto y la necesidad de desprenderse de un método que apunte a la explicación de la poesía machadiana por el apego a hechos o experiencias que la explicarán con rotundidad, esto es, con recurrencia a la historia, a la sociedad, a la biografía. Su poesía implica una petición de principio, entenderla como género literario y como expresión simbolista. Proponemos algunos esquemas conductores que, como tales, dejan formuladas, a medias, las cuestiones sobre el ser propiamente poético de su poesía. Después del esquema diremos qué limitaciones metodológicas encierra y cómo hay que retomar el conjunto de lo expuesto para que no se preste a confusiones que nosotros tratamos precisamente de denunciar.

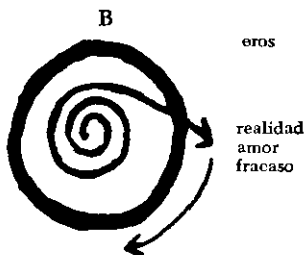


- Ente Monádico en conato erótico.
- Estructura del ser como paradoja.

ALMA - RAZON



ESPERANZA - CORAZON,
PRINCIPIO DE POESIA.

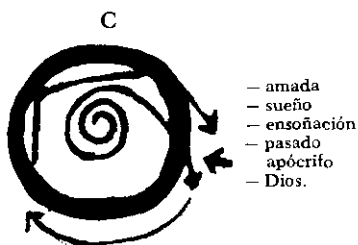


eros

realidad
amor
fracaso

thanatos

tedio - soledad - temporalidad,
conciencia de la nada y de
muerte; autenticidad poética.



- amada
- sueño
- ensoñación
- pasado apócrifo
- Dios.

Este esquema básico podría hacerse mucho más complejo y matizado. Bastan para los efectos de este trabajo. Nos parece, eso sí, que sería de interés una confrontación para su enriquecimiento, con los que propone J. M. Aguirre en su excelente libro *Antonio Machado, poeta simbolista*²⁹.

La presentación de estos esquemas podría llevar a pensar que nos hemos olvidado de la teoría del poema que proponíamos o que por lo menos no somos coherentes al concebirlo como una estructura de lenguaje potenciada y en la que, con las correcciones propuestas, podríamos aprovechar las aportaciones del psicoanálisis y el simbolismo que le sería correlativo. Si dejáramos las cosas hasta aquí, tal objeción sería pertinente y dejaría abierta la puerta para quienes pretenden pensar que el análisis literario puede ser una mera traducción de una esfera del saber a otra. En este caso, en el de la poesía de Antonio Machado, la traducción de la idea leibniziana de mónada al campo de la poesía y con ello, dejar deslizarse la idea de una pérdida de límites entre las dos esferas del saber, entre poesía y filosofía o entre literatura y metafísica. Los esquemas vendrían a probar una concepción pleua del objeto. Sin embargo, justamente hemos querido entrar en este terreno, primero, porque parece genéricamente ilustrativo y el simbolismo poético parece encontrar una amarra en tales digresiones y porque, y esto es lo fundamental, nos permite una corrección de tal naturaleza que el ser específico de la literatura y de la lírica en particular, en última instancia el poema, se nos aparece con total plenitud. La presentación de un esquema para entender un modo genérico de poetizar es una mostración si no falsa, incompleta. Ellos, los esquemas, sólo adquieren relevancia y verdadero perfil cuando, como afirmábamos antes, se incorpora la categoría del hablante lírico como la categoría determinante. Sólo cuando captamos la realidad plana del esquema desde esta forma, aparece la literatura y el poema como entidad. El hablante lírico es el que posibilita un nuevo orden que desde un para sí termina en un para nosotros. Ese nuevo orden que parte de la idea de persona nos permite la instauración de un nuevo ser, de un modo de ver originario que la poesía facilita. De ahí que al analizar, junto con la aparición de ese nuevo orden de simples cosas, se estructura una categoría del hablante lírico actuante y que sólo se revela en esa referencia a las cosas. Un breve análisis, en el nivel semántico, de Antonio Machado, puede aclarar esta doble fuente de la poesía y su

²⁹ 1, pp. 43-44 / 133-134.

necesidad estructural. Intentaremos mostrar lo que pensamos en el poema VII sobre el poema y sobre la poesía de Antonio Machado.

Nada más ilustrativo, con todo el respeto que nos merece, de cómo no concebimos el análisis de la poesía y por ende del concepto de obra literaria que allí se maneja, que el libro de Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*³⁰. Siguiendo datos históricos Sánchez concibe este poema como la traducción de la vivencia del poeta al visitar el patio de la casa en que nació. "Reproduce su experiencia tal como, probablemente, la vivió". Consiste, esencialmente, en una visión y en un emocionado recuerdo. Cuando se publicó por vez primera en la revista *Helios*, en 1903, llevaba el título: El poeta visita el patio de la casa en que nació. Y, en efecto, en un patio el poeta se asombra, se pasma, mira en torno: busca. Al fin brota nítido el recuerdo de una tarde infantil; de una vieja ilusión a la cual, en el fondo, él aún no ha renunciado: la esperanza aletea un instante por encima de su melancolía".

Sánchez trabaja con dos ideas. El poema es una experiencia del poeta y esa experiencia compensa la esperanza con la melancolía. Con relación a lo primero, es lógico que el investigador se esfuerce por acercar la fecha de publicación del poema con la experiencia que lo motiva ya que Oreste Macrí lo data "a principios de 1898". Pudo, claro es, escribirlo en 1903 recordando una impresión de 1898, o rehaciendo un borrador. Pero hay algún motivo para suponer, como más tarde veremos, que Machado hizo una segunda visita a Sevilla, aunque de ella no hay noticia, y que fue durante esa visita —probablemente a fines de 1902, o poco después— cuando escribió esa y otras varias poesías de S. G. O."

Una mayor distancia en el tiempo, es lo que se piensa implícitamente, borraría los detalles y haría imposible "el cuadro que nos pinta", esto es, impediría su realismo.

Sobre "la esperanza que aletea un instante por encima de su melancolía", veremos cómo, a pesar de ser un recuerdo de infancia, su tono es profundamente melancólico. La errada interpretación de Sánchez Barbudo radica en la comprensión falsa del objeto y del desconocimiento de la estructura del poema.

Transcribiremos el poema e intentaremos un análisis simbólico sobre la base de las ideas aquí esbozadas. Sólo que, por ahora, nos

³⁰ Taurus, Madrid, 1973, pp. 377-379.

moveremos en el plano de un análisis semántico que nos parece el nivel estructurante en todo poema.

- 1 El limonero lánguido suspende
- 2 una pálida rama polvorienta,
- 3 sobre el encanto de la fuente limpia,
- 4 y allá en el fondo sueñan
- 5 los frutos de oro . . .
- 6 Es una tarde clara,
- 7 casi de primavera,
- 8 tibia tarde de marzo
- 9 que el hálito de abril cercano lleva;
- 10 y estoy solo, en el patio silencioso,
- 11 buscando una ilusión cándida y vieja:
- 12 alguna sombra sobre el blanco muro,
- 13 algún recuerdo, en el pretil de piedra
- 14 de la fuente dormido, o, en el aire,
- 15 algún vagar de túnica ligera.
- 16 En el ambiente de la tarde flota
- 17 ese aroma de ausencia,
- 18 que dice el alma luminosa: nunca,
- 19 y el corazón: espera.
- 20 Ese aroma que evoca los fantasmas
- 21 de las fragancias vírgenes y muertas.
- 22 Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
- 23 casi de primavera,
- 24 tarde sin flores, cuando me traías
- 25 el buen perfume de la hierbabuena,
- 26 y de la buena albahaca,
- 27 que tenía mi madre en sus macetas.
- 28 Que tú me viste hundir mis manos puras
- 29 en el agua serena,
- 30 para alcanzar los frutos encantados
- 31 que hoy en el fondo de la fuente sueñan . . .
- 32 Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
- 33 casi de primavera.

Para los efectos de todo análisis, aceptemos que sus palabras preliminares tienen el carácter de un signo introductorio a un tipo de vinculación o realidad. Descartemos, por obvio, el hecho de que si yo tomo un libro que dice Poesías Completas voy a leer poesía. Tam-

bién podría esperarse al respecto algunas sorpresas. Sin embargo, en el intentar de tal o cual manera hay un camino de posibilidad de comprensión del objeto. Existe, evidentemente, un fenómeno cultural que me indica la situación de posición de lo dado desde lo más elemental hasta lo más complejo. Un hombre con un canasto es muy diferente a un hombre con una pala en la mano, aunque, por cierto, hay un mundo de transformaciones y de apariencias y realidades. Ya lo enseña así nuestro genial clásico de la novela.

El poema que intentamos interpretar, para poner un ejemplo, le parece a Sánchez Barbudo un cuadro o un cuadrito, esto es, una representación directa. Sin embargo, en nuestro discurso nos hemos acercado a una posible interpretación de la lírica puesta en otro orden que rechaza el principio de narración, de un modo narrativo, histórico, lineal. Machado elude tal postura de comunicación literaria, por lo menos, concretamente en este poema. Sería absurdo pensar directamente, descriptivamente, pensar un limonero lánguido que suspende sólo una rama polvorienta y con unos limones que cayeron en la fuente y que éstos sueñan. El limonero tendría que estar junto a la fuente con una sola rama y los frutos que cayeron no serían ya de oro. Se podría agregar, con humor, que esos limones sueñan con volver a la rama polvorienta que los cobijó y que quizá su color y consistencia no sea ya como la de los frutos de oro sino más arrugados y cafesosos. Esto es lo que nuestra experiencia positiva del mundo nos diría. Por lo tanto es absurdo seguir por ese derrotero interpretativo. Hay que pensar simplemente en un símbolo, ya que no es real un árbol que sostenga una pálida rama polvorienta. Aquí se produce, de acuerdo con Luce Baudoux, un desplazamiento, una transferencia, en que una parte del objeto absorbe una carga significativa inusitada. Lo que parece evidente, por el contrario, es que hay un choque de dos tiempos o más bien, de dos dimensiones. Un tiempo de la infancia y un tiempo de la vida. Mejor, la infancia no es un tiempo, es un espacio guardado, un *illo tempore*. No es un antecedente cronológico de lo que se pueda hacer ahora, es un reducto diferente y otro y, como tal, obliga a una manera de penetración especial que no es el recuerdo psíquico, de año tras año. La infancia obliga no a una escala decreciente de recuerdos y de etapas pasadas sino a un salto, a una afirmación que no tiene corroboración positiva. La infancia no es la suma regresiva de los años. Ella obliga a juicios necesarios e incontrovertibles desde el ámbito de la persona que la recuerda, es una suma que sostiene como un árbol o es como una fuente, entronque u origen. Al mirarla, se

enfrentan dos tiempos: el tiempo psíquico y el tiempo mítico y la intuición que quiere darle coherencia al ahora desde donde la mira choca con un entonces que no puedo, sin más, remontar desde mi ahora. De ahí que, en sentido estricto, no puedo narrar, tengo que situarla, que buscar sus lugares de refugio, sus objetos reveladores, sus ámbitos y sucesos secretos y de profunda y cálida y enajenable experiencia. También su lado de horror, de espanto, de apariciones de contactos, entre medio, de amistades heroicas y de amores suaves y vagamente formulados. A esto último llamaríamos *topofobia*, *toposíntesis* y también, siguiendo siempre a Bachelard, a lo primero *topofilia*: "En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*. Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de *topofilia*. Aspiran a determinar el valor de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra las fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido³¹. De esto no podría deducirse que el poema de recuerdo infantil de Antonio Machado es sin más el despliegue de una intuición feliz. Veremos que es todo lo contrario ya que un poema no es quehacer plano, lineal, sino es decir desde un hablante a cuya constitución asistimos en los objetos.

Por ahora nos interesa recalcar que la infancia es un espacio al que no se tiene acceso sino mediante un salto o una *unio* particular. La pregunta es entonces ¿cómo se enlaza un hoy, la presencia del recuerdo en el hablante y ese mundo mítico?

La interpretación del poema depende de la verdad de ese posible enlace. Ya decíamos que una visión realista, pictórica, resulta absurda en las palabras, un limonero lánguido con *una* rama polvorienta muy cerca de una fuente que hace posible que los limones caigan al agua. Nos parece indispensable pensar en un símbolo. El árbol es el centro como lo ve J. Campbell³², C. G. Jung³³, con la amplitud y complejidad con que se refiere a este arquetipo y que

³¹ Edit. Lusen, Barcelona, 1967. El comentario que nos preocupa aparece entre las páginas 26 y 34.

³² BACHELARD, *Poética* . . . , p. 29.

³³ *El héroe de las mil caras*. FCE, México, 1959, p. 44.

justamente permite percibir la perfecta relevancia de una generalidad dentro de una unidad, de un todo que afecta al hombre o a una cultura a su modo de ser concretado en un objeto, un poema, un cuadro, una frase; dice: Los árboles son como los peces en el agua, los contenidos vivientes del inconsciente". Conviene al mencionar la palabra arquetipo o mito, simplemente que no se trata de una atribución precisa a la personalidad concreta del poeta sino a la potencia de la palabra que usa dentro de un contexto humano o cultural. Cuando se plantea la simbología del árbol no hay análisis de la interioridad de Machado. El posibilita la comprensión de un todo cultural, su uso del vocablo no es una revelación del buen viejo con sombrero, es un *para nosotros*. No estamos en la línea de una estilística de la persona y con ello reafirmamos en otro nivel lo ya pensado tiempo atrás por Félix Martínez³⁴, sólo que dándole a su pensamiento no el ámbito mezquino con que algunos lo entienden, sino potenciando su comprensión del hecho literario. Ahora bien, el limonero lánguido es un símbolo que organiza el espacio de la infancia machadiana y que marca y jerarquiza la actitud del hablante lírico. Veremos de qué manera con relación a esto, de un modo general y qué concreción literaria precisa hay que fijar. Juan Eduardo Cirlot³⁵ afirma, entre otras cosas, que el árbol "es uno de los símbolos esenciales de la tradición. Con frecuencia no se precisa, pero algunos pueblos eligen un árbol determinado como si concentrase las cualidades genéricas de modo insuperable... El árbol representa, en el sentido más amplio la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. Según Eliade, como ese concepto de "vida sin muerte" se traduce ontológicamente por "realidad absoluta", el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo)".

Para Machado es ese lugar incontaminado y revitalizante y así hay que aceptarlo también en este caso, pero el temple de ánimo no se origina en ese encuentro con un mundo que no tiene problemas, que no ha sufrido salida al mundo, el conocimiento del dolor y de la necesaria destrucción que conlleva. Infancia es efectivamente, como casa, como huerto, un mundo protegido, portenece, en los detalles que constituyen este poema, un lugar feliz, un *topofilós*, pero, y esto es esencial en este poema y en todo otro, la actitud del hablante lírico frente a esa realidad es la de quien habla con la experiencia

³⁴ *Simbología del espíritu*. FCE, México, 1962, p. 60.

³⁵ *La estructura de la obra literaria*. Edic. Universidad de Chile, Santiago, 1960.

del mundo que ha dejado los lugares felices, los *topifilia*, para entrar en los valores de topofobia y toposíntesis, que son justamente las categorías que destila el hablante y que le prestan el tono de melancolía y tristeza absoluta al poema. Se enfrentan, pues, dos tiempos, uno mítico esencial, el de la infancia y el histórico, mejor, el existencial del hablante que, suponemos, ya dejó esa infancia y que al contrario está cansado de la vida y de amores ya maduros y de reiterado dolor y frustración vital. Esto es lo importante, la imagen que se configura de este viejo dolorido, perdido en otros momentos, embargado de otros recuerdos y que repentinamente, en la vaguedad de muchos, la envanescente presencia de un recuerdo en la memoria progresa a su captación y a su conocimiento. La incongruencia entre los dos tiempos, Machado la soluciona mediante otro símbolo. El árbol es centro de su infancia y él se parece, se asemeja, es "una pálida rama polvorienta sobre el encanto de la fuente limpia". Fuente es eros, símbolo narcisista y origen. Y tal relación hace que el poema se vaya constituyendo en la *densificación* que denunciábamos y que es ya aquí semántica y estructural. Ya se ha escrito bastante y muy bien de los símbolos como el agua, la tarde, etc., en la poesía de Antonio Machado³⁶. Para nuestros efectos importa supremamente considerarla desde el lado mítico y psicoanalítico: "En la imagen del paraíso terrenal, cuatro ríos parten del centro, es decir, del mismo pie del Arbol de la Vida, y se separan según las cuatro direcciones marcadas por los puntos cardinales. En consecuencia, surgen de una misma fuente que deviene simbólica del "centro" y del origen en actividad. Según la tradición esta fuente es la *fons juventutis* cuyas aguas pueden asimilarse a la bebida de la inmortalidad (*amrita* de los hindúes). Por ello se considera que su significación (agua en surgimiento) simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias. Por ello la iconografía artística presenta con gran frecuencia el motivo de la fuente mística; se encuentra también en el mitraísmo; una inscripción votiva panónica dice: *fons perenni*. No hay duda de que su sentido como centro se refuerza y ratifica cuando, en un plan arquitectónico: claustro, jardín o patio, la fuente ocupa el lugar central. Esta es la disposición más frecuente en la mayoría de obras realizadas en culturas o períodos de conocimiento simbolista, como en las construcciones románicas y góticas" . . . "Jung ha estudiado el simbolismo de la fuente con gran atención, especialmente en la alquimia y considerado cuanto ante-

³⁶ *Diccionario de símbolos tradicionales*. Luis Miracle, editor, Barcelona, 1958.

cede, se inclina por asimilarla a una imagen del ánimo como origen de la vida interior y de la energía espiritual. La relaciona también con el "país de la infancia", en el cual se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agotada. Particularmente es justo este simbolismo cuando se trata de la fuente centrada en el jardín (cuyo recinto simboliza el *Selbst* o individualidad)"³⁷. Parece clara la vinculación entre fuente y árbol y entre espacio cerrado, muy machadiano, y esta recurrencia al terreno del mito con la derivación posible a reducto de la infancia y la posibilidad de conexión con ese mundo mediante una rama polvorienta (no unas ramas polvorientas). Podría objetarse que este árbol no es lo suficientemente fuerte y robusto para ser el árbol de la infancia, pero, de inmediato, debe reconocerse, que el poema no es todo y de un bloque, el recuerdo de la infancia. Machado repite y se repite que la poesía es palabra en el tiempo. De manera que el recorrido del poema es el descubrimiento del objeto exigido por su temporalidad y la temporalidad exigida por el ahora del hablante. De tal manera, en la primera estrofa se concreta ese doble despliegue: la retoma del pasado que parte de una vaguedad que se impone, que se le impone al hablante, su decurso y el descubrimiento en ello de la propia temporalidad, ya un tanto absoluta, del propio hablante lírico³⁸. Pero el desarrollo del poema impone su lenguaje pertinente en absoluto. Si es *limonero lánguido*, si es *allá* (sobre todo no ahora) y si es *sueñan* es porque se propone el contraste estructural con encanto de la *fuentes limpia* y con los *frutos de oro* que sueñan. Desde el punto de vista de nuestra metodología, los contrastes de lenguaje (lexemas y antilexemas) como configuración general se están produciendo en una serie crecientemente contrastiva.

Hay un contraste más, semánticamente hablando, el de *rama polvorienta* y los *frutos de oro*, que, aunque sean limones como la fuente es fuente, nos inducen a otras zonas de la imagen. Esto es, que se genera una posibilidad creciente de interpretación, en que la rama polvorienta, que es figuradamente el viejo poeta, asociase su recuerdo infantil con una leve experiencia amorosa. Densificando, en nuestro lenguaje, fuente no es sólo origen, es también principio amoroso. El agua como un fluir, en Machado significa una fuerza

³⁷ Es clásico el libro de R. DE ZUBIRÍA, *La poesía de Antonio Machado*. Gredos, Madrid, 1959.

³⁸ CIRLOT, op. cit., a. v.

vital, un principio de actividad al modo de la *Voluntad* de Schopenhauer y como tal, un principio de engaño.

En el hecho, la fuente limpia se viucula a un amor infantil cuyo desarrollo ingenuo y cuyo reconocimiento estructura el poema. De modo que es árbol y fuente, origen, pero también, *eo ipso*, es fuente de amor, de lejanía y de soledad, primero ingenuo y puro e igualmente ingenuo y puro desde la perspectiva de un hombre que lo mira ya desde otras experiencias supuestas. Entre ambos mundos existe el recuerdo, aunque de tal naturaleza que el recuerdo no destruya el mundo mítico de la infancia, que no lo rescate positivamente, que no regresa a sus detalles propios, sino simplemente a su constitución de mundo. De tal manera, el recuerdo es un ir rehaciendo la experiencia, y a la vez, constituyéndola como tal, recuerdo; es, finalmente, una tautología en que lo recordado es el producto de cómo recuerdo ahora. De esta manera, la imagen se construye como proceso y resuelve su propia paradoja.

En medio de este proceso hay un amor infantil que, secundariamente, provoca la conexión entre la vejez, el viejo que ama todavía y el amor inocente que se revive paso a paso. En el origen está también el amor y la desgracia. Fuente limpia es amor infantil. La subterránea conexión entre un mundo mítico y uno existencial se hace posible.

Antonio Machado habla de un *allá* donde sueñan los frutos de oro y no son limones de un limero, son las preciadas galas doradas de una niña y su soñar es un complejo vital, el complejo vital de asumir una experiencia. *Sueñan*. Esto es, ¿soñarán todavía lo que nunca se realizó? Es una duda legítima que el poema deja como desgarradura que no se resuelve. En todos nuestros recuerdos, los de todos, ¿podrá alguien decidir cómo fue y sigue siendo el flujo de la conciencia? ¿Alguien puede decidir si en el elegir y el abandonar no hay olvidado un momento de realización que le duele a quien no lo realizó conmigo y quedó como experiencia frustrada?, y, ¿no existe en mí mismo un arrepentimiento de no haber aprovechado el momento? En una palabra, ¿si no asumí con fuerza y hasta las heces la copa de vino dorado del carpe diem? Machado, que lo desprecia metafísicamente, lo acepta como un punto de partida, en cambio, y cuya pérdida lo deja en duda de una posible vida que ya no concibe o se le escapa. De ahí el contraste estructural que se produce entre la primera estrofa y la penúltima, en que el uso verbal se hace efectivamente pasado, narrativo, y en que el *allá* se transforma en un hoy y en el que se repite la palabra *sueñan*, a la que siguen...

puntos suspensivos que también hay que interpretar. Los puntos suspensivos suponen una duda, una suposición y, por tanto, una posibilidad de respuesta. Con relación a lo que decíamos de *sueñan* y del *amor* infantil que se supone en el poema, los puntos suspensivos y callados por el hablante lírico podrían suponer: no sé si sueñan, si han soñado, si soñarán todavía en ella, como hoy, tarde que nozco, sueñan en mí. Esto, si ambos nos lamentamos, de alguna manera, un amor que no se produjo y que la estrofa quizás traduzca:

Que *tú* me *viste* hundir mis manos puras
 en el agua serena,
 para alcanzar los frutos *encantados*
 que *hoy* en el fondo de la fuente sueñan...

[no sé si sueñan, si han soñado, si soñarán todavía como sueñan en mí].

Metodológicamente, hay una oposición de estructuras sintácticas, estróficas por los cambios semánticos entre el ayer y el hoy, etc., pero que crean el ámbito significativo total del poema. De esta manera se prueba que el poema crea sus oposiciones y las escalas crecientes de ordeu intuitivo que forman, lo que, para designarlas de algún modo, llamamos columnas significativas, lo que no debe entenderse como un paralelismo geométrico ingenuo. Sólo en contraposiciones que el análisis descubre con mayor o menor perspicacia y con el apoyo de una teoría que debe hacerse cada vez más fina y acuciosa.

De manera que lo que se desliza en el recuerdo infantil, es un amor puro, ingenuo, es fuente *limpia*. Adviértase que Machado densifica al proponer como espacio del alma, uua tarde *clara*, además, *casi de primavera*. Cae de suyo que la primavera es un estado de iniciación y de efusión amorosa. Machado lo dice en otras partes: Tejidos seis de primavera, amantes (Los Complementarios, p. 250). Este amor es *casi* de primavera. Lo curioso de esta segunda estrofa es la repetición de un presente que puede ser eterno: *Es una tarde*. Este *es* podría ser aquella tarde, pero también esta tarde, el doble ángulo del recuerdo y el recuerdo del recuerdo, el hoy recordante del recuerdo, y con ello el enlace entre los dos tiempos a que aludíamos, también dada por la oposición tarde y clara. Llamamos espacio del alma a esta apertura, que es un reconocimiento que vivifica un conocimiento puro y como tal, es vital y potenciador, pero que lleva involucrado su propio veneno: el hoy de la vejez desde

la cual ficticiamente habla el yo lírico. ¿Cómo puede una tarde ser espacio del alma? Nosotros hemos afirmado ya la relación, en el poema, entre la presentación de la realidad y el descubrimiento del mundo interior. Podríamos repetir aquí: "la respuesta animada al contacto del mundo, que da el alma, la honda palpitación del espíritu en que consiste el elemento poético —éter del alma, cabría decir— determinan el alma como conjunto de resonancias o, más exactamente, como las "galerías" en que resuena el acontecer del mundo-sueño. Sin ese mundo, sería vano hablar de alma"³⁹. De ahí que en esta tarde, que de otro modo no sería más que una parte del día, pueda, además, incorporarse un elemento humano, ser asociada hasta la indiferenciación con estado de la infancia, con una etapa de ella que es apenas el umbral de un amor cándido y viejo como la ilusión que se busca. Sólo así se entiende la progresión que suponen los versos 22: *Sí te recuerdo* tarde alegre y clara, y la 32: *sí te conozco*, tarde alegre y clara.

El conocer es un grado de máximo convencimiento, de indubitabilidad, frente a algo que se nos ha ido develando por etapas, en la temporalidad de su hacerse, en la lucha por captar. De este modo también la estructura del poema obligatoriamente debe terminar. Se ha completado el conocimiento de ese estado de alma que es una tarde de suave emoción amorosa.

Si volvemos un poco atrás, es para insistir en la alternancia fuera-dentro de la tarde y del amor que sugiere. Ese amor se advierte, primero, en progresión y, después, en una serie de oposiciones. La progresión es sutil, empieza por una restricción, *casi* de primavera, para continuar, tibia tarde de *marzo* y para finalizar como un adelanto de lo que será la inserción plena en el amor del hablante lírico, que el *hálito de abril cercano lleva*. El verso 10, *estoy solo*, no significa su soledad física solamente; al igual que patio silencioso, es conjuntamente la versión desmitificada del hoy del hablante lírico, el cual parece haber perdido en ese instante los manantiales de sus sueños, los cangilones de sus sueños, para retomar ese amor ido, vago y perdido como una ilusión cándida y vieja, cándida como fuente limpia del verso 3, y vieja por la distancia temporal y por esa postura desolada del poeta, con rango estoico que le hace decir al final: *Sí, te conozco, tarde alegre y clara*. A su vez, cándida y vieja suponen una serie de otras oposiciones que permiten confi-

³⁹ Es de máxima utilidad en todo este contexto la lectura detenida del excelente libro de P. CUTIÉREZ-GIRARDOT, *Poesía y Prosa de Antonio Machado*. Guadarrama, Madrid, 1969.

gurar el amor en la tarde: *sombra* versus *blanco muro*, *recuerdo* versus *pedra*. “Alguna sombra sobre el blanco muro” puede significar sin duda, el mundo de fantasmas que habitan ese patio, idos ya todos: la sombra de un ser querido, por ejemplo, padre o madre, amigos, gente querida. Nos atrevemos a dar un paso más en nuestra teoría integradora, ya que tenemos a mano una fotografía del famoso patio del Palacio de Dueñas, y que ha dado a conocer, con otras valiosísimas, su sobrina Carmen Machado⁴⁰. Si admitiésemos que Machado simplemente recuerda el patio de su infancia y por ello entendemos su reproducción objetiva, en tal patio no hay muros. Hay una preciosa fuente, jardines delimitados y cuidados, una imponente palmera y todo él está rodeado con arcadas de tipo morisco, como muchas de las construcciones andaluzas. No nos queda otra que entregarnos a la potencia de la imagen puramente poética y a su relación con el todo del poema. Bachelard, en su *Poética del espacio* hace una afirmación sorprendente desde nuestra perspectiva, ya que ponemos como un anticipo que pueda paralizar las críticas sobre las exageraciones esotéricas o de ese carácter. Dice: “Traducimos lo que creemos ser el lenguaje figurado al lenguaje razonable. Nos es difícil, nos parece fútil, seguir, por ejemplo, al poeta —vamos a presentar documentos— que dice que la casa del pasado está viva dentro de su propia cabeza. En seguida traducimos: el poeta quiere decir simplemente que tiene un viejo recuerdo guardado *dentro* de su memoria. El exceso de la imagen que quisiera invertir las relaciones de contenido a continente nos hace retroceder ante lo que puede pasar por un acto de vesania de imágenes. Seríamos más indulgentes si siguiéramos las autocopias de la fiebre. Siguiendo el laberinto de las fiebres que corren por nuestro cuerpo, explorando las “casas de la fiebre”, los dolores que habitan el diente enfermo, sabríamos que la imaginación localiza los tormentos y que hace y rehace anatomías imaginarias”⁴¹.

De modo que si rechazamos el recuerdo habitual, la simple memorización, que si no vemos el blanco por ninguna parte, tendremos que internarnos en el sentido de la imagen. Se dan ciertamente dos factores opuestos: la sombra y el blanco muro; ya propnsimos su primera interpretación, que no sirva a la luz de una reposición de los objetos reales concretos.

Otra posibilidad es, sencillamente, pensar que sombra es un principio masculino, de acuerdo a la tesis general del poema, y

⁴⁰ “El Mercurio”, Revista del Domingo, 20 de julio de 1975.

⁴¹ BACHELARD, *Poética*, p. 283.

que blanco muro es un principio femenino. Hay una suerte de mácula sobre lo albo, virginal. Machado lo dice más adelante: ese aroma que evoca los fantasmas de las fragancias vírgenes y muertas. Sin embargo, las cosas así dispuestas no adquirirían su real dimensión fantástica sin agregar a esa oposición un elemento más intenso, más disolvente, más inquietante, desde el punto de las alusiones del poema. Cirlot permite penetrar en este último estrato, un tanto riesgoso y prohibido. Sombra, de acuerdo a sus indagaciones, expresa lo siguiente: Como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un *alter ego*, un alma, idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas. Frazer ya indicó que es frecuente que el primitivo considere su sombra, o su imagen, en el agua o en un espejo, como su alma o una parte vital de sí mismo. Jung (el subrayado es mío) *denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo*.

Esta idea permite avanzar en la interpretación del poema suponiendo una suave base erótica. Eso parece indiscutible. Sin embargo, esto no se queda allí. Si bien es verdad que sombra podría connotarse eróticamente también *blanco muro*. Sobre blanco no hay dudas, espero. Está en la línea de *limpia, luminosa, tarde sin flores* (sin carpe diem), *vírgenes, túnica ligera* (versos 3, 18, 24, 15). Sobre muro, el mismo Cirlot afirma lo siguiente: “Como pared, que cierra el espacio, es el “muro de las lamentaciones”, símbolo del sentimiento de “caverna” del mundo, del inmanetismo, de la imposibilidad de transir al exterior (de la metafísica). Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación límite. Ahora bien, el muro en forma de cerca y considerado desde dentro tiene un carácter asociado, que puede tomarse como principal —depende de la función y del sentimiento— de protección. El psicoanálisis lo considera con frecuencia bajo este último aspecto y por ello lo considera símbolo materno, con la ciudad o la casa. Bayley resume los dos momentos esenciales del simbolismo del muro al decir: “como la casa, es un símbolo místico que representa el elemento femenino de la humanidad. Ello permite entender la de otro modo absurda aserción de Sulamita en *El Cantar de los Cantares*: Yo soy el muro. Por otro lado, esta asimilación tiene otro término de relación: la materia en oposición al espíritu. Nótese que el simbolismo no cambia, puesto que la materia corresponde al principio pasivo o femenino y el espíritu al activo o masculino”. De todo esto se puede deducir cla-

ramente que el simbolismo y la densificación semántica se ha hecho muy compleja y que no se puede negar la simbología y la oposición masculino-femenino. Lo interesante es avanzar aún más en la interpretación del poema, ya que este poema de un leve amor adolescente tiene una faceta cuyo sentido no se puede dejar pasar: es que junto con el amor aparece simbolizada, primero, y después claramente aludida, la figura de la madre. Como se trata de un amor infantil, imaginariamente el primero, la noción de la madre se vincula con una sensación más: el arrepentimiento, la transgresión edipiana de ese amor, el alejamiento, en esa sensación de amor de su madre, a todo el reducto de su infancia. De ahí, entonces, primero la paradoja:

En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia,
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera

Y luego la asociación entre la tarde casi primaveral asociada a lo más natural, el perfume de la hierbabuena y de la buena albahaca que tenía su madre en sus macetas. El adjetivo *bueno* reduplicado no es sólo un recurso fónico, como la aliteración que hace posible la repetición de 12 letras a. Es buena por la inocencia apenas amenazada por el casi primaveral estado de la tarde.

A partir de la oposición sombra-blanco muro, la sensación de un amor apenas recordado, y por lo tanto, débilmente insinuado, adquiere una gradación que se concreta en túnica ligera. En efecto, la alusión del hablante a pretil de piedra sugiere la imagen de alguien sentado al lado de alguien, y esa sensación de no neutralidad, de actividad amorosa interior que la situación sugiere. Aunque el alma luminosa haya demostrado lo eficazmente insufrible que es la vida de la existencia en el mundo, el corazón se afirma en ello para esperar. Esta oposición entre alma, entidad clara, racional, impecable, y el corazón como fuente de esperanzas, de sueño y de poesía, es común a toda una época de la poesía machadiana. Un ejemplo de alma y angustia:

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.

(P. C., LXXVII)

Un ejemplo de corazón:

Dice la esperanza: un día
la verás si bien esperas.
Dice la desesperanza:
Sólo tu amargura es ella.
Late, corazón . . . No todo
se la ha tragado la tierra.
(P. C., cxx)

No veo en el libro de Aurora Albornoz tratada esta paradoja tan afecta a Unamuno ⁴².

Desde otro ángulo, también esta paradoja entre alma y corazón es la oposición entre historicidad, desarrollo vital existencial y mundo mítico y original. Por eso, en este poema, concretado en este verso, se ve la oposición entre ambas dimensiones. El alma es una categoría que le pertenece al hablante lírico. El corazón, al contenido mítico, al jardín, a la madre. El amor concentra la doble dimensión y se alimenta de su propia condición. Es fuente de sueños y de poesía, pero su realización temporal trae aparejado el conocimiento de la vida como fracaso y desolación. Con esta afirmación nuestra teoría del poema se completa. No se trata sólo de oposiciones lingüísticas en sentido estrecho. Ellas comportan otra metafísica, si se me permite el término. Hay una visión y una condición del ser implícitas y que la crítica puede descubrir si el pensamiento se persigue tratando de agotarlo. La oposición, aquí mejor, la paradoja entre vida existencial y vida mítica, tiene una sintaxis, el amor que deviene, por lo mismo, punto axial. Un viejo tópico de la lírica, la serpiente está escondida entre la hierba, *anguis latet in herba*, tan genialmente tratado por Góngora, lo retoma Machado con toda la acidez trascendental de sus tiempos. Con ello, nos aproximamos al problema de si la poesía dice algo y que hemos tratado sumariamente en otra parte, como dijimos páginas anteriores.

El verso siguiente redondea la idea de un erotismo ingenuo, ya que el aroma de ausencia evoca "los fantasmas / de las fragancias vírgenes y muertas" y salta al verso siguiente al recordar con ese aroma también a su madre, aunque el perfume es aquí el del olor de la hierbabuena y de la albahaca. Es vuelta al mundo mítico, desde la apertura al histórico con esa mezcla de arrepentimiento y de transgresión tan sutilmente aludidas, concretadas en el recuerdo del amor

⁴² *La presencia de Unamuno en Antonio Machado*. Gredos, Madrid, 1968.

infantil. Cabe reafirmar la vieja fórmula machadiana sobre el amor: "es precisamente el amor la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la sustancia única" (P. C., p. 279).

La estrofa penúltima (versos 28 al 31), fue ya puesta en relación con la primera. Para algunos el poema debió terminar aquí por el entronque estructural con la primera. La postura dialogante, de sesgo apostrofico, dado por el "tú" y el cambio del "allá" por el "hoy" estarían completando la intuición del poema.

Adviértase frente a esto que efectivamente parece completar el desarrollo del poema, pero sólo significa un grado de conocimiento en el descubrimiento de un recuerdo. Esta estrofa está todavía muy equilibrada entre el hablante lírico y los objetos. En efecto, por un momento se puede dudar de si el *tú* no es ella, la amada, y no la tarde, lo que habría que desechar por el *Sí te recuerdo, tarde alegre y clara*, del verso anterior. Simplemente la tarde-alma es testigo y autorrevelación del amor. *El hundir las manos en el agua serena* (fuente limpia) para alcanzar los *frutos encantados*, donde se repite frutos (símbolo de deseos terrenales), pero donde se cambia de oro por encantados. Ya no es posible una atribución de color al objeto real (los limones), sino una atribución de valor al símbolo. Si es verdad que hay trasfondo erótico, *encantados*, puede interpretarse como el resultado de un contacto espiritual supuesto, de una leve relación de sentido con éxito sentimental, como un fresco fruto interior de mínimos intentos y expresiones, pero, en fin, como un despertar en ella, de ese sentimiento, como una película de emoción que no llega sino a efluvios y sonrisas puramente previos. Esto enlaza con los puntos suspensivos de *sueñan* ya comentados, como la necesidad, entonces, de una experiencia del elegir, o del rechazar y, por lo tanto, de la duda frente a una posibilidad de afirmación vital, de goce vital, de captar el momento y que no se concretó. ¿Debí hacerlo? ¿Debimos hacerlo? ¿Sueña ella como yo sueño? ¿Se preguntará ella, en el fondo de sus recuerdos, por esta experiencia no concretada? ¿Sueñan los frutos encantados? . . . No sé.

Esto constituye un temple de ánimo triste, melancólico del hablante lírico que acepta la necesidad de una vida que no pudo nunca ser plena, y en cuanto creyó serla fue fuente de dolor y se sintió amenazada. El hablante lírico acepta la totalidad del recuerdo y su vuelta al hoy de su soledad y abandono.

Con ello se ha completado la doble temporalidad del poema: la del recuerdo que se impone con rotunda y definitiva presencia, que abandona sus últimas brumas y, por último, como gota fatal, la

temporalidad sin vuelta de la existencia inevitable del hablante lírico.
La estrofa

Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
como de primavera

se impone como necesaria.

UNIVERSIDAD DE CHILE