

'Hoy es siempre todavía': la plasticidad del ayer en los poemas de Antonio Machado

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

Universidad de La Coruña

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

ANTONIO MACHADO

El tiempo es tema tan evidente en la lírica de Antonio Machado, tan estudiado además, que habría que disculparse por tentar terrenos tan transitados con algún ánimo de originalidad. Por ello, para aviso de transeúntes apresurados, debo precisar antes cuáles son mis objetivos y cuáles no. Mi principal objetivo es hacer evidentes algunos procedimientos de simbolización con un claro valor constructivo, esto es, algunos recursos literarios que le sirven a Antonio Machado para construir poemas ... más que sobre el tiempo, poemas saturados de temporalidad. No son objetivos de este trabajo, sin embargo, dos aspectos de la temporalidad estrechamente relacionados con lo anterior: el puramente teórico o filosófico y el histórico.

La fórmula machadiana de la poesía como 'palabra esencial en el tiempo' ha tenido un considerable éxito, aunque no haya sido siempre bien entendida.¹ Machado señalaba con ella un

1 La bibliografía sobre este aspecto es abundantísima, como es lógico. Sin ánimo alguno de exhaustividad, podrían señalarse: P. Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1975); P. de A. Cobos, *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus*

aspecto favorito del pensamiento filosófico de su tiempo, que desde Bergson alcanzaría una cumbre en el *Sein und Zeit* de Heidegger: el conflicto entre esencia y existencia. Para nuestro caso, como acabo de señalar, esos aspectos teóricos solamente importan como trasfondo metafísico de los poemas, que son el centro real de interés. Para Machado se trataría, por tanto, de hacer poemas a partir de una paradoja: la de salvar del tiempo el mismo tiempo. Pues bien, éste será el auténtico eje de este estudio: la cristalización de símbolos personales para expresar la concurrencia *en* el poema, sobre el plano del presente y desde la primera persona, de diferentes tiempos vivos, alejados entre sí. Y con 'tiempos vivos' quiero expresar que no se trata de recuerdos fosilizados, por así decirlo, sino de una voluntad de revitalización del pasado personal, con todas sus consecuencias. La poesía, en realidad, es la única vía para salvar lo esencial del pasado, para vencer los rígidos condicionantes de la existencia, que es tiempo en orden inflexible, sucesión inalterable, flecha lanzada al futuro.

Evidentemente, sería muy fácil señalar tal o cual comentario anterior — muchos, tan brillantes — a tal o cual poema de los aquí seleccionados. No me preocupan demasiado las inevitables coincidencias, pues el objeto último de estas páginas es mostrar la coherencia, casi diría, el sistema — recurrente, organizado, previsible — con que Antonio Machado temporaliza sus poemas. Y se trata de mostrarlo, además, en su desarrollo lógico ... desde el último al primer libro.

apócrifos (Madrid: *Ínsula*, [2ª ed.] 1972); M. Di Pinto, 'Antonio Machado e la poetica del tempo', en *Introduzione allo studio della poesia spagnola contemporanea* (Nápoles: Liguori, 1966), 45-51 y 121-38; E. Frutos Cortés, 'Ser y tiempo en la poesía', *Ínsula*, LV (1950), núms. 1-2; R. Gullón, *Una poética para Antonio Machado* (1970) (Madrid: Espasa-Calpe, 1986); P. Ilie, 'Verlaine and Machado: The Aesthetic Role of Time', *Comparative Literature*, XIV (1962), 261-65; J. López Morillas, 'Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía' (1961), en *Antonio Machado*, ed. R. Gullón y A. W. Phillips (Madrid: Taurus, 1973), 251-66; J. Marías, 'Machado y Heidegger', *Ínsula*, XCIV (1953), núms. 1-2; R. L. Predmore, 'El tiempo en la poesía de Antonio Machado', *PMLA*, LXIII (1948), 696-711; R. Sáez, 'Sens et conscience du temps dans l'oeuvre d'Antonio Machado', *Les Langues Néolatines*, (1977), núm. 223, 75-90; etc.

I

Comenzaremos por el final. Esto nos lleva a uno de los últimos días de febrero de 1939, allá en la Cataluña francesa. Antonio Machado ha muerto — acaban de enterrarlo — y en un bolsillo de su gabán aparece 'un pequeño y arrugado papel', escrito a lápiz, con varias notas y versos.² En una de esas notas está la variante a uno de sus poemas a Guiomar, aquel amor tardío y clandestino, que había quedado al otro lado de la Península, en Portugal, con toda la guerra por medio:

Y te enviaré mi canción:
 'Se canta lo que se pierde',
 con un papagayo verde
 que la diga en tu balcón. (*Poesía y prosa*, 732)³

Donde pone 'Y te enviaré', el poeta ha corregido por 'Y te daré': 'Y te daré mi canción ...'. Volver sobre este poema de su *Cancionero apócrifo*, como el ahora viejo y agotado Machado acaba de hacer, y, además, hacerlo para no alterar sustancialmente el poema, podría pensarse que es algo gratuito, si no obsesivo. Claro que del verbo 'enviar' al verbo 'dar' hay un evidente deseo de presencia, que matiza su utilización en tiempo futuro. Pero no es esa precisión semántica lo importante, o no debía de serlo para él. Lo importante sería volver al diálogo con la amada enemiga, y eso es lo que el poema — siempre abierto — le acaba de permitir.

Pero en el raído gabán del poeta aparece también un texto lírico nuevo, brevísimo, un verso solitario: 'Estos días azules y este sol de la infancia' (*Poesía y prosa*, 836). La tentación de leer este verso en relación con el poemilla anterior es inevitable ...

'Se canta lo que se pierde', dice el verso central — éste,

2 La noticia procede de su hermano José, en *Últimas soledades de Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)* (1940) (Madrid: Forma, 1977). José Machado señala que estos textos están escritos con un lápiz que él mismo le había dejado, pocos días antes.

3 Cito los textos de Antonio Machado, en todos los casos, por la edición de Oreste Macrí, Antonio Machado, *Poesía y prosa* (Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1988), 2 vols. La referencia al número de página acompaña la cita entre paréntesis.

incoregible — de la redondilla revisada. Ahí está expresada la angustia del tiempo, que es el acicate del poeta, según había dejado escrito él mismo, tiempo atrás. Bueno, no él mismo ... o no exactamente. Fue Juan de Mairena, el heterónimo machadiano, quien mediante una interrogación lo había afirmado, con pirueta de profesor de Retórica ... y de Gimnasia: 'Porque, ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?', se preguntaba Mairena (*Poesía y prosa*, 1936). La poesía, en fin, como había repetido tantas veces, es 'palabra en el tiempo' o 'palabra esencial en el tiempo'. Pero sobre todo, la poesía es 'diálogo del hombre con el tiempo' (*Poesía y prosa*, 1802, 1937 ...).

Lo que vibra en el verso final — en realidad, su último poema — es, desde luego, la emoción del tiempo — casi diría, la emoción del tiempo recobrado. Sin embargo, para hacer evidente todo aquello que guarda, conviene destacar sus circunstancias. Esos días azules de febrero — aquellos concretos que el poeta ha fijado en su último verso — suceden a otros días concretos, los de finales de enero de 1939, que no fueron azules, sino fríos y lluviosos. Como se sabe, en uno de esos días de enero don Antonio Machado ha cruzado su penúltimo límite, su penúltima frontera. Quizás recordaría, al escribir el verso, cómo su madre preguntaba, camino de Francia y del exilio, si faltaba mucho todavía para alcanzar Sevilla ... Los días prometen ahora la primavera, una primavera mediterránea y azul, y Antonio Machado puede soñar con haber alcanzado Sevilla, su sol de la infancia. Nos suena el verso como un desahogo. Desde su perspectiva, Machado ve una etapa más en su búsqueda del origen, como si su vida hubiese sido un largo viaje hacia un patio sevillano perdido.

¿A qué viene todo esto? O planteada la pregunta en otros términos: ¿está todo esto en el verso? ¿Es legítimo leer en él todo lo anterior? El verso realmente — materialmente — nos da poco. Sus palabras no son más que un esbozo, un par de pinceladas, seguramente el arranque de un poema que se iba escribiendo mentalmente, frente al paisaje, y que no dejó más rastro al llegar el día 22 de febrero, cuando el poeta cruzó la frontera definitiva. Pero, si lo vemos desde la perspectiva correcta, ese verso no está solo: es también el último verso del gran poema que forma el conjunto de su producción. Y desde

luego, mal que le pese a la crítica inmanentista, sin todos estos datos señalados — cotextuales y vitales — apenas encontraríamos emoción en esas pocas palabras — emoción legítima, se entiende. Claro que tampoco la habría en el hermosísimo y largo poema a José María Palacio, el 'buen amigo' — fechado en abril de 1913 — si nosotros, lectores, no supiésemos que en el Espino está el cementerio de Soria, donde sobre el cadáver de Leonor, muerta en agosto del año anterior, llegaba entonces la tardía primavera de las tierras altas.

Sin embargo, el verso mismo, en su materialidad, nos ofrece pistas para rescatar algunas de las claves literarias que producen la emoción. Primero está el léxico: 'días azules', 'sol', 'infancia' ... Muchos, muchísimos versos de Antonio Machado juegan con palabras cercanas a éstas. La infancia, concretamente, es el espacio poético del paraíso, según un tópico repetido en la mejor literatura de nuestro siglo. 'Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla' decía aquel otro conocidísimo alejandrino con que se autorretrata el poeta, al comienzo de *Campos de Castilla*. Pero no es ésa la clave, evidentemente. En el caso del alejandrino final, son los adjetivos demostrativos los que aportan toda la fuerza expresiva. 'Estos días azules' llevan fecha, la subrayan incluso: 1939. Pero 'este sol de la infancia' vuelve más densa y compleja esa datación.

Los demostrativos empleados indican proximidad, presencia. Aquí, como se ve, sirven además para hacer presente lo que está ausente. Podríamos decir, de modo más exacto, que sirven para hacer co-presentes situaciones o cosas de por sí naturalmente alejadas. 'Este sol, que brilla ahora, al final de todo, es también aquel sol que brillaba entonces, cuando todo comenzaba. Es éste y es aquél. Comienzo y final absolutos, de imposible concurrencia en el plano de la experiencia real, aparecen así unidos irónicamente en el verso, gracias exclusivamente a la poesía.

El procedimiento literario descrito, esa concurrencia y fusión de tiempos vividos — opuesta a la 'espacial' y secuencial de la experiencia — ha sido una técnica constante a lo largo de la obra de Machado, desde el primer libro — *Soledades* (1903) — hasta el último verso de 1939, que acabamos de ver. Y todavía más. El vehículo favorito para esa catársis temporal, realmente mágica, lo constituyen un puñado de imágenes rescatadas de la

memoria profunda de Machado, precisamente la infantil: un patio cerrado, un limonero, y bajo él, una fuente con agua corriente ... Hay más elementos en la escena, pero los anteriores son los fundamentales. Son imágenes que él rescata de su recuerdo del palacio de los duques de Alba, de aquella casa de las Dueñas, en Sevilla, donde nació y donde pasó parte de su niñez.

Esas imágenes infantiles, en cuanto se constituyen en símbolos literarios, son polivalentes. Antonio Machado puede usarlas para hablar de su amor a Guiomar, cuando ya anda por la cincuentena pasada, o bien para expresar la voluntad de abrir su poesía a otros rumbos, cuando compone su segundo o tercer libro, mucho antes. El principal valor de esas imágenes consiste en su fuerte impregnación temporal. Cuando las emplea, sea cual sea su contexto, logra teñir de temporalidad experiencias humanas muy diversas, y con ello, gracias a la especie de perspectiva o escala temporal que ellas aportan, consigue darles auténtico calado, esa hondura sentimental que él cifraba — y hay que destacarlo ahora — en las coplas de Jorge Manrique.

'Este sol de la infancia ...' es, por tanto, un sol sevillano, el sol que iluminaba el patio de la casa de las Dueñas. De nuevo salta al labio el citadísimo verso: 'Mi infancia son recuerdos ...'. Sigamos por ahí, tirando de ese mismo hilo, que nos lleva desde el futuro al pasado.

II

Y vayamos diez, quizás veinte años antes. En *Nuevas canciones* (1917-1930) arranca de un modo similar, con el mismo uso del demostrativo, un soneto autobiográfico. Es un poema que ya comentó Bousoño, de un modo brillante, como ilustración de su idea de la superposición temporal en la lírica.⁴ El sol se hace ahora luz. 'Este sol de la infancia' se convierte en 'esta luz de Sevilla ...'. Leamos, mejor, el soneto completo:

4 Carlos Bousoño, 'Tiempo futuro sobre tiempo presente: en Antonio Machado', en *Teoría de la expresión poética* (1952) (Madrid: Gredos, [5ª ed. aum.] 1970), I, 304-08.

Esta luz de Sevilla ... Es el palacio
 donde nací, con su rumor de fuente.
 Mi padre, en su despacho. — La alta frente,
 la breve mosca, y el bigote lacio —.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
 sus libros y medita. Se levanta;
 va hacia la puerta del jardín. Pasea.
 A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
 ahora vagar parecen, sin objeto
 donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
 ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
 piadosamente mi cabeza cana. (*Poesía y Prosa*, 666)

Desde el principio, como se ve, el eje fundamental de los versos recorridos está en la percepción subjetiva del tiempo, que gracias a la poesía no tiene por qué seguir una única y tiránica dirección, como sí sucede en la vida. 'Esta luz de Sevilla ...', arranca el primer cuarteto, con una sensación engañosa de inmediatez. 'Ya escapan de su ayer a su mañana', comienza el último terceto. La paráfrasis del poema podría ser: ya escapan de su ayer los ojos del padre, aún joven, hacia el hoy del hijo, ya viejo y canoso. Pero la clave del poema no es tan sencilla, porque el movimiento dominante no es ése, sino el de la voz poética, la del hijo viejo que marcha, a contracorriente del tiempo, hacia el padre joven.⁵ Dos tiempos, naturalmente separados, se funden así de manera paradójica, sobre direcciones prohibidas, por así decirlo.

5 Bousño marca las semejanzas del procedimiento con la metáfora, aunque, como él dice, se trata de una superposición de 'dos esferas que la realidad mantiene separadas' sin establecer comparaciones entre ellas (*ibid.*, 306). En realidad, Bousño niega cualquier movimiento: 'La misión del procedimiento, en este caso, es transmitirnos, con intensidad difícilmente superable, la impresión del "fugit irreparabile tempus", la impresión de la instantaneidad del vivir y el correlativo sentimiento de melancolía. ¿Cómo lo hace? Diríamos que *suprimiendo* las zonas intermedias entre la juventud del padre y la vejez del hijo, pero con tal ímpetu que los dos hechos, que en realidad andan muy lejos de ser sincrónicos, se superponen en una imaginaria simultaneidad: el padre es joven, repito, cuando el hijo es ya viejo' (307).

Me gustaría añadir que en el soneto, esa vivencia — subjetiva — del tiempo aparece de un modo inmediato, más expresivo que conceptual. A pesar de ello, creo que el poema no alcanza el nivel de otros machadianos, pues aun así, pesa más en él el brillo de la idea sorprendente que la pura y desnuda emoción lírica. Claro que por eso mismo sirve perfectamente para destacar el procedimiento seguido, como lo demuestra el ejemplo de Bousoño. En cualquier caso, ya va siendo momento de leer otras citas de Juan de Mairena, que he ido reservando hasta ahora. Una de ellas es la continuación de aquella anterior, la que decía ...

Porque, ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, para disparadas una tras otra? Que hayamos de esperar a que se fría un huevo, a que se abra una puerta o a que madure un pepino, es algo, señores, que merece nuestra reflexión. En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal. (*Poesía y Prosa*, 1936)

La poesía vence esa fatalidad. O al menos, ésta es su misión, piensa Machado. De este modo, la poesía puede contradecir el 'irreparabile tempus' de Virgilio, que tantas veces ha citado. Mairena mismo añade, en otro lugar:

Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible de toda imposibilidad que haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. Pero esto es una verdad estéril de puro lógica, aunque nos sirva para hobrearnos 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. Conformes. Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una 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. (*Poesía y prosa*, 2018)

Me he propuesto hablar solamente de recursos líricos, no de ideas o teorías que puedan ser abstractas y no tener directa correspondencia en la práctica poética. Pero no es éste el caso.

La idea no es estéril — como sí la lógica — por utilizar las mismas palabras de Mairena.⁶ Esa plasticidad del pasado, a que alude Mairena, se alcanza en el espacio del poema mediante la fusión de tiempos. La proyección del pasado como futuro, que encontramos en el último verso del gran poema machadiano, recorre toda su obra. 'Hoy es siempre todavía' (*Poesía y prosa*, 627) afirmará un brevísimo poema de *Nuevas canciones*, en un solo espesísimo verso. Y más tarde, en una canción con fecha de 1924, escribirá 'del Hoy que será Mañana, / del Ayer que es Todavía' (*Poesía y prosa*, 664).

La misma idea resuena en el poema CLXIX, incluido en *De un cancionero apócrifo* (1924-1936) con el título 'Últimas lamentaciones de Abel Martín':

Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.
— Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.)
— ¿Tú conmigo, rapaz?
— Contigo, viejo.

6 Es obligado citar a Aurora de Albornoz, 'El problema de la identidad personal', en *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1968), 277-310: 'Dentro de la lógica temporal de Abel Martín, el filósofo sabe que "A no es nunca A en dos momentos sucesivos [...]". Pero esto dentro de la lógica, dentro del mundo del pensamiento. Mas a través del sueño y del recuerdo — o del sueño del recuerdo — todo es posible, hasta encontrar el yo que fuimos' (286). Aurora de Albornoz también comenta la concreta cita de Mairena que acabamos de ver: 'Como indiqué, creo hallar [en esa cita] una presencia, un comentario, mejor, a algunas ideas de Unamuno: es unamuniana la de la imposibilidad de modificar el pasado; lo es la de la posibilidad de transformar el pasado en porvenir. Mas hallamos un sabor del más auténtico machadismo en ese deseo de creación del yo en el pasado partiendo de la pura imaginación. Es decir: lejos de desesperarse por no poder cambiar lo que ha sido, el poeta halla una solución: crear un pasado que no fue' (290-91).

Soñé la galería
 al huerto de ciprés y limonero;
 tibias palomas en la piedra fría,
 en el cielo de añil rojo pandero,
 y en la mágica angustia de la infancia
 la vigilia del ángel más austero.

La ausencia y la distancia
 volví a soñar con túnicas de aurora;
 firme en el arco tenso la saeta
 del mañana, la vista aterradora
 de la llama prendida en la espoleta
 de su granada.

¡Oh Tiempo, oh Todavía
 preñado de inminencias!
 tú me acompañas en la senda fría,
 tejedor de esperanzas e impaciencias.

(*Poesía y prosa*, 714-15)

Con este poema aparece una modalidad de concurrencia temporal nada rara en la poesía de Machado, y desde luego, más sofisticada que la anterior, pues los dos protagonistas pasan a ser uno solo, desdoblado en dos tiempos. Anotada esta especificidad, creo que buena parte de los versos se comentan solos, si se contemplan a la luz de cuanto vamos recorriendo y de lo que aún recorreremos: esa coincidencia del 'rapaz' con el 'viejo' — que se relaciona con la 'ilusión cándida y vieja' del poema VII, que luego se verá — el inevitable 'huerto de ciprés y limonero' — que con notas simbólicas muy parecidas, se proyecta desde la infancia —, la referencia a 'la ausencia y la distancia', con su peculiar modelización plástica de lo ausente, que también se verá después ... En fin, todo ello podemos resumirlo por ahora en esa llamada final al Tiempo, al concreto Todavía, tendido como saeta al futuro y 'preñado de inminencias'.⁷

Esto mismo, aunque de modo aun más complejo, volvemos a encontrarlo en uno de los poemas amorosos a Guiomar, donde

7 Aurora de Albornoz (*op. cit.*, 282) cita este poema como ejemplo de sus reflexiones sobre la personalidad problemática en Antonio Machado, y liga ese proceso de recuperación del yo de ayer machadiano con la novela proustiana y con los diferentes yoes pasados de Unamuno, el real y el ex-futuro.

escribe estos versos:

[...] Todo a esta luz de Abril se transparenta;
 todo en el hoy de ayer, el Todavía
 que en sus maduras horas
 el tiempo canta y cuenta,
 se funde en una sola melodía,
 que es un coro de tardes y de auroras [...]

(*Poesía y prosa*, 729)

'El tiempo canta y cuenta' escribe aquí, pues el tiempo es el sujeto poético por excelencia.⁸ Y acaso podría bastarnos con esa referencia al 'hoy de ayer', y aun más, al 'Todavía' — con mayúscula — que florecen y se funden en '*esta* — demostrativo — luz de Abril'. Pero este poema a Guiomar, que comienza por una precisión cronológica — 'hoy te escribo en mi celda de viajero' — ofrece más centros de interés:

Hoy te escribo en mi celda de viajero,
 a la hora de una cita imaginaria.
 Rompe el iris al aire el aguacero,
 y al monte su tristeza planetaria.
 Sol y campanas en la vieja torre.
 ¡Oh, tarde viva y quieta
 que opuso al *panta rhei* su *nada corre*,
 tarde niña que amaba tu poeta!
 ¡Y día adolescente
 — ojos claros y músculos morenos —,
 cuando pensaste a Amor, junto a la fuente,
 besar tus labios y apresar tus senos!
 Todo a esta luz de Abril se transparenta;
 todo en el hoy de ayer, el Todavía
 que en sus maduras horas
 el tiempo canta y cuenta,
 se funde en una sola melodía,
 que es un coro de tardes y de auroras.
 A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.

(*Poesía y prosa*, 729)

8 'Canto y cuento es la poesía' — dice en otro lugar —: 'Se canta una viva historia, / contando su melodía' (*Poesía y prosa*, 663). El tiempo sabe cantar historias y sabe contar melodías. Del mismo modo, y mucho antes, la canción de los niños que aparecía en el poema VIII de *Soledades. Galerías. Otros poemas* tenía 'confusa la historia / y clara la pena' (*Poesía y prosa*, 95). Toda una poética de la nostalgia ...

Los tres apóstrofes, con sus respectivas personalizaciones — ‘tarde viva y quieta’, ‘tarde niña’ y ‘día adolescente’ — conducen en el flujo de los versos hasta ‘esta luz de Abril’, o mejor dicho, es esta luz de Abril — presente — la que contiene y transparenta todos los presentes del ayer. Es así un Todavía. O el ‘Hoy de Ayer’, de este poema, es también aquel ‘Hoy es Siempre Todavía’, antes visto. Ahí está el sentido final del poema: cómo toda honda experiencia sentimental, sea o no gozosa, ‘se funde en una sola melodía, / que es un coro de tardes y de auroras’.

Y en ese Todavía, que cruza el presente amoroso de un don Antonio Machado bien maduro ya, se dibuja al fondo una fuente: ‘cuando pensaste a Amor, junto a la fuente’. En seguida volveremos con esa fuente, que es fuente modernista. En el caso concreto de este poema a Guiomar, como ya señaló Valverde, el espacio de los versos hace posible una cita amorosa en el ayer, ambos aún niños, en torno a la simbólica fuente del jardín.⁹ Una vez más, solamente la poesía puede ofrecer el regreso al ayer, ahora como un encuentro donde se suman dos ayeres diferentes, el del viejo poeta, cuando no era viejo, y el de su amada imposible, ay, cuando no era imposible ...

Antes citaba la extraña confluencia del espacio mítico de la infancia con el del amor — y el amor maduro, además. Lo acabamos de ver. Y el primer poema de estas mismas ‘Canciones a Guiomar’ nos sitúa aun más cerca del semillero

9 Vid. *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, ed. José María Valverde (Madrid: Castalia, 1971), 85: ‘En [el poema] IV [de las *Canciones a Guiomar*] le hallamos solo, enviando a la amada un mensaje serenamente desesperado: su amor parece ahora sobre todo reviviscencia de un pasado que no fue suyo, la nostalgia de un tiempo en que “Guiomar” era muchacha, pero el poeta no estaba allí. El hoy es un “Todavía”, y el amor de ahora resucita ese pasado imposible, queriendo ir a contracorriente del tiempo, hacia una unión en el ayer’. Sin embargo, no puedo seguir a Valverde, por todo cuanto vamos viendo, en su valoración final: ‘En conjunto, el poema es algo hermético y enigmático: el lector echa de menos las informaciones concretas que le permitan seguir el sentido del poema, su tema, sin quedarse fuera. Por eso, quizá sea uno de los menos afortunados de toda la obra de Antonio Machado, por su tono sibilino y por su imaginiería de sueño, carentes de la clave necesaria’ (*ibid.*).

sentimental y lírico de estas imágenes temporales. Lo transcribo:

No sabía
 si era un limón amarillo
 lo que tu mano tenía,
 o el hilo de un claro día,
 Guiomar, en dorado ovillo.
 Tu boca me sonreía.

Yo pregunté: ¿Qué me ofreces?
 ¿Tiempo en fruto, que tu mano
 eligió entre maduresces
 de tu huerta?

¿Tiempo vano
 de una bella tarde yerta?
 ¿Dorada ausencia encantada?
 ¿Copia en el agua dormida?
 ¿De monte en monte encendida,
 la alborada
 verdadera?
 ¿Rompe en sus turbios espejos
 amor la devanadera
 de sus crepúsculos viejos? (*Poesía y prosa*, 726-27)

No es fácil seguir la idea del poema ... Guiomar ofrece al poeta — ambos, personajes literarios, por supuesto — un limón. Pero ese limón ofrecido desborda bien pronto su inmediatez de 'limón amarillo' — segundo verso — y abre otras dimensiones.

Nada es lo que parece, afortunadamente — que diría Mairena.¹⁰ El limón que tiende Guiomar, con sonrisa enigmática, pudiera ser 'el hilo de un claro día / [...] en dorado ovillo' — versos cuarto y quinto — es decir, el hilo de Ariadna para este machadiano laberinto de los tiempos, o bien el hilo que enlaza las cuentas de un collar de imágenes plásticas sucesivas. Todo es ya interrogación en el poema hasta el final.

Quizás es tiempo, 'tiempo en fruto' o 'tiempo vano / de una bella tarde yerta' — versos ocho y once. ¿Y por qué y cómo va a ser tiempo un limón? ¿Qué asidero objetivo justifica el símbolo

10 O como decía Antonio Machado — no éste, sino el heterónimo muerto en Huesca: 'Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos' (*Poesía y prosa*, 691).

del limón, tan arbitrario? Vale que el limonero sea símbolo amoroso en la lírica popular, pero que sea tiempo ... Claro, nos asaltará de nuevo el verso del autorretrato: 'Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero' (*Poesía y prosa*, 491). Bien. Admitido esto, y siguiendo esa lógica poética, quizás el limón no sea sino ausencia, algo así como la huella de una larga ausencia, 'dorada ausencia encantada' — verso trece. Este 'limón amarillo' aludiría, por tanto, al 'huerto claro donde madura el limonero'. Lo haría, si no presente, al menos inminente.

Quizás, del mismo modo y por las mismas razones, el buen limón amarillo no sea algo material, sino 'copia en el agua dormida', reflejo inmaterial en el agua de una fuente, de aquella fuente que ya nos hemos encontrado varias veces ... Y si antes la hemos dejado reservada, con ella también reservaremos ahora este limón reflejado en el agua.

Y nuestro poema concluye sin aparente respuesta: si anunciará ese limón 'alborada verdadera' o 'crepúsculo viejo' ... Posiblemente — podemos pensar nosotros — el limón ha de sumar todas esas dimensiones temporales, no excluyentes en un plano lírico, como parece claro después de los poemas anteriores.

III

Dejemos a este Machado cincuentón, que espera en Segovia la llegada del fin de semana, y sigamos camino. Nos vamos a detener ahora en un lugar preciso — Lora del Río, parada del ferrocarril entre Sevilla y Córdoba — y en un concreto día, el 4 de abril de 1913. Machado tiene ahora treinta y ocho años. Estamos, por tanto, en la época de *Campos de Castilla*.

Campos de Castilla, aunque pase por ser el centro de su producción lírica y reúna — en sus sucesivas ediciones — tonos y temas anteriores y posteriores, no deja de ser un libro bastante singular. Con él — y resumo ideas muy repetidas — Antonio Machado pretendía romper amarras con lo que consideraba el espacio claustrofóbico del Simbolismo, que habría

dominado su producción anterior.¹¹

Pues bien, en un poema de ese libro — el CXXV — con ese lugar y fecha precisos — Lora del Río, 4 abril 1913 — Antonio Machado nos permite acercarnos a sus incertidumbres poéticas de aquellos momentos, siempre oscurecidas para el lector por las vitales. No hace un año todavía que se ha muerto Leonor y que él ha abandonado Soria. Está, por tanto, en la frontera sentimental entre dos mundos físicos, la campiña andaluza y las tierras altas sorianas. Y está también en la frontera entre dos expresiones literarias, la simbolista — cerrada sobre sí misma como el huerto simbólico de la infancia — y la que se quiere objetiva y abierta a lo plural y social — la metáfora española de los campos castellanos.

En ese momento de incertidumbre y debilidad que el poema busca reflejar, la voz poética quisiera tender puentes — puentes líricos — entre todo aquello que ha acarreado hasta su presente: la 'Castilla del desdén y de la fuerza' — verso ocho — junto a recobradas 'imágenes de luz y de palmeras' — verso doce — las 'grises peñas, / y fantasmas de viejos encinares' — verso quinto — junto a 'imágenes de grises olivares / bajo un tórrido sol que aturde y ciega' — verso veinticinco ... Este Antonio Machado que reniega del Simbolismo en busca de una nueva expresión, abierta y natural, reclama ahora, mediante este sujeto poético, el hilo que consiga aunar experiencias tan diferentes: 'mas falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón, el ancla en su ribera'.

Y hacia el centro del poema, como un espacio singular frente a esos dos, sobre todo por su dimensión simbólica, reaparece el patio de Sevilla, con sus limones:

[...] y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena [...]

(*Poesía y prosa*, 549)

Son limones reflejados — espejados, de modo más exacto — en el agua de la fuente, como aquéllos que le ofrecerá Guiomar,

11 Vid. la reciente — y necesaria — edición de Geoffrey Ribbans (Madrid: Cátedra, 1989) para un análisis actualizado de estas cuestiones.

veinte años más tarde. Pero sobre todo, son un eco consciente de su primer libro, y hasta un eco concreto de uno de sus poemas, el VII de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, que en seguida voy a analizar.

Aquí no bastará con apuntar la reaparición de la imagen infantil. En relación con lo visto hasta ahora, este destello es engañoso. En el poema de *Campos de Castilla* el patio con su limonero es, por así decirlo, una imagen náufraga. El patio y el limonero se resguardan del aire abierto de los *Campos de Castilla* o de los correlativos campos jienenses entre imaginarios paréntesis. Leamos, mejor, el poema completo y observemos cómo los seis versos mantienen tozudamente su singularidad, a diferencia de lo que venía sucediendo en los otros poemas vistos:

En estos campos de la tierra mía,
y extranjero en los campos de mi tierra
— yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera,
Castilla la gentil, humilde y brava,
Castilla del desdén y de la fuerza —,
en estos campos de mi Andalucía,
¡oh, tierra en que nací!, cantar quisiera.
Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
y en una gloria de oro,
de lueños campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena;
imágenes de grises olivares
bajo un tórrido sol que aturde y ciega,
y azules y dispersas serranías
con arreboles de una tarde inmensa;

mas falta el hilo que el recuerdo anuda
 al corazón, el ancla en su ribera,
 o estas memorias no son alma. Tienen,
 en sus abigarradas vestimentas,
 señal de ser despojos del recuerdo,
 la carga bruta que el recuerdo lleva.
 Un día tomarán, con luz del fondo ungidos,
 los cuerpos virginales a la orilla vieja.

(*Poesía y prosa*, 548-49)

Aparentemente estamos ya muy lejos del verso de 1939: 'Estos días azules y este sol de la infancia'. 'Tengo recuerdos de mi infancia', dice ahora, explícitamente. 'Cantar quisiera', dice también. Pero no puede, concluye. O no ahora. Sin embargo, ¿hasta qué punto son su patria de la infancia esas vegas sevillanas o los campos de olivos jienenses, cuando Machado vivió su infancia — y sólo ella — en Sevilla, alrededor de ese huerto con limonero? Un huerto con limonero que, como vemos incluso en este último poema, no se deja ligar con el conjunto de esos 'despojos del recuerdo' o con su 'carga bruta'.

Pero la clave no es biográfica, sino literaria. En realidad, desde ese punto de vista literario, existirían aquí dos discordancias fundamentales. Una tiene que ver con el procedimiento utilizado para dar credibilidad al conflicto temporal. En este poema, a diferencia de los casos anteriores, Machado no funde experiencias emocionales alejadas sobre el plano del presente, según el esquema señalado al principio. Poco tiene que ver si con ello consigue alcanzar la queja final sobre la distancia entre el recuerdo y la emoción, que convertiría ese desajuste en algo esencial al poema. En realidad, esa característica del tratamiento machadiano del tiempo, la confusión de planos temporales, parece ahora imposible por cuanto supondría también una indeseable confusión de lenguajes poéticos. Como hemos ido viendo, el simbólico limonero de la infancia está tan lejos de los muy rotundos olivos andaluces como de la adjetivación histórica que dedica al paisaje de Castilla — 'mística y guerrera', 'gentil, humilde y brava', 'del desdén y de la fuerza' ...

Y aquí entra la otra discordancia, que es fundamental. La otra discordancia es de lenguaje. Para lograr una nueva expresión, necesaria para los nuevos contenidos que busca,

Antonio Machado se ve impelido a rechazar el lenguaje literario asociado al Simbolismo, el de su libro anterior, y él mismo — sin la necesaria distancia — llega a identificar totalmente *patio sevillano recordado* con *jardín modernista* tópico. Esto es algo que subyace, inevitablemente, en la imagen, pero esa identificación, aunque justa para sus libros anteriores, resulta más dudosa a medida que Antonio Machado va construyendo su propia voz, su propio mundo lírico y sentimental ...

Aun así, me asombran los dos últimos versos del poema, también desligados del conjunto en tono, contenido y hasta métrica. Me asombran, porque a pesar de cuanto acabamos de ver, en ellos se anuncia proféticamente el desarrollo de la imagen. Es decir, el poeta señala el momento en que la imagen, resobada por su cercanía al lenguaje poético del fin de siglo, pueda volver a él intacta, unida en lo más profundo de su ser con la auténtica emoción original, como cuerpo aún virgen. Pero cuando eso suceda, encontrará las orillas de un poeta viejo: 'Un día tornarán, con luz del fondo unguidos, / los cuerpos virginales a la orilla vieja'.

Yo, al menos, entiendo así esos versos.¹²

IV

Vayamos ya de una vez al origen de esta larga secuencia, que arrancaba en un futuro día azul de 1939. Ahora estamos en 1903, en el momento de *Soledades*. Machado tiene veintiocho años y profesa de simbolista convencido, al menos en su obra. No falta mucho, sin embargo, para que comience su huida del Simbolismo. Entre tanto, la poesía de Machado rebosa de fuentes y de parques melancólicos.

12 Es algo diferente la interpretación de Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas El sentimiento y la expresión* (1967) (Barcelona: Lumen, [4ª ed. aum.] 1989), 263-64. Para él, estos versos, 'bastante oscuros y modernistas', aludirían a la 'esperanza, tal vez, de que todos esos recuerdos de su tierra recobren un día el "alma" ' o bien a la 'esperanza remota de recobrar la inocencia, aquel encanto, aquel pasmo de sus días infantiles'. Es ya imposible seguir al crítico cuando, ahí mismo, añade: 'Lo de volver "con luz del fondo unguidos", da a esos cuerpos — que no se sabe exactamente qué cuerpos sean — un aire espectral; y la esperanza queda así pospuesta hasta el día del Juicio Final, poco más o menos'.

El 'limonero / de ramas polvorientas / y pálidos limones amarillos', recién visto, aparece por vez primera — si no me equivoco — en el que será poema VII de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, cuya primera versión conocida es de esa fecha temprana, 1903, aunque no alcanza a ser incluido en el libro de ese año. Me detendré de un modo especial en este poema, puesto que permite observar, por encima de estilemas o tópicos de época, cómo Machado, en su etapa plenamente simbolista, buscaba ya su expresión más característica de lo temporal.¹³

Cuando el poema apareció por vez primera, en julio de 1903 y en la revista *Helios*, llevaba este título: 'El poeta visita el patio de la casa en que nació'. De momento, convendrá saber que el poeta suprimió esa precisión autobiográfica al incorporarlo a la segunda versión del libro, en 1907.¹⁴ Claro está que nosotros no podemos confundir ingenuamente este patio lírico, el mismo donde antes vimos pasear a su padre, joven aún, con lo que debió de ser aquel patio real, con su misma fuente ... Entre el patio real y el patio lírico se entremezclan muchos otros patios, jardines y fuentes puramente literarios, como vamos a ver.

Desde la primera lectura, salta a la vista la presencia de motivos simbólicos recurrentes en el Modernismo, lo que en seguida habrá de punzar su mala conciencia poética: ambientación decadente, rumor de agua de fuente o parque melancólico. No voy a insistir en estos valores ... Baste decir que son símbolos, y símbolos abiertos. Es decir, permiten la acumulación de matices semánticos, y según cuál sea su contexto, se actualizarán unos u otros y con uno u otro valor. Por lo pronto, el tan manido *parque* o *jardín* simbolista se convierte en este poema VII en *patio*, un patio que a medida que avanza el poema se vuelve más y más familiar, asociado a la madre. La referencia a la hierbabuena y la albahaca — que se

13 El lector de este artículo entenderá que ahora, a diferencia de los ejemplos anteriores, no transcriba el poema entero (*Poesía y prosa*, 432-33), pero esto se justifica y compensa por la inclusión en el texto de numerosas citas parciales.

14 También suprime Machado, con buen criterio, los dos versos iniciales de la versión temprana: 'El suelo de piedra y musgo; en las paredes / blancas agarra desgredada higuera ...', que diluían el protagonismo del limonero en ese lugar privilegiado del poema. Véanse las notas de Geoffrey Ribbans en su edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (Madrid: Cátedra, 1983).

mantiene en el poema visto de *Campos de Castilla* — sería una marca de esto. En ese patio aún simbolista — pero ya individualizado — se alza el limonero, que será símbolo personal hasta los días de la Guerra.

El poema se desarrolla en varias etapas, cada una de ellas asociada a la recurrencia de la determinación temporal 'tarde clara, casi de primavera'. Pero esa expresión se modifica sutilmente según la voz poética penetra más y más en su realidad profunda, en su espesor cronológico, como iremos viendo.

En un principio, se da una presentación del escenario, en tiempo presente:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro ... [...] (*Poesía y prosa*, 432)

Es una imagen que ya nos resulta familiar, con los limones reflejados en el agua, como si soñasen en el fondo. A esta primera impresión, inmediata, corresponde la primera aparición de la recurrencia: 'Es una tarde clara, / casi de primavera'.

En el verso noveno aparece por fin la primera persona, el 'poeta' a que hacía alusión el título en *Helios* — poeta como sujeto poético, no como autor. El poeta busca, y su búsqueda se plasma en una sucesión anafórica de versos en proceso de concretización:

[...] y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera [...]
(*Poesía y prosa*, 432)

En estos versos se recorren las ideas de *ilusión*, *sombra*, *recuerdo* y, asociado a 'vagar de túnica', *fantasma*, acaso *mujer fantástica*. Habría que destacar, sobre todo ello, la imagen contradictoria que se desprende del sintagma 'ilusión cándida y vieja', que tendrá su correlato, versos más abajo, en 'fragancias vírgenes y muertas' y que, en realidad, viene a ser proyección

sobre la frase de la estructura temporal del poema completo.¹⁵ Lo *nuevo* — cándido — y lo *viejo*, adjetivos aplicados a un único sustantivo, a un solo objeto, aparecen, de este modo contradictorio, como algo co-presente: la niñez, desde el hoy, es niñez ya vieja, pero sin dejar de ser niñez.

Esa búsqueda, a partir del verso quince, alcanza un primer resultado: el recuerdo. Pero antes incluso de que aparezca el recuerdo, lo hace la conciencia — puramente sentimental — de que es posible burlar las leyes del tiempo:

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

Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas [...]

(*Poesía y prosa* 433)

'Dorada ausencia encantada' será el limón que habrá de tenderle Guiomar treinta años después. Treinta años antes, flota ya, y con similar sinestesia, 'ese aroma de ausencia'.¹⁶ La ausencia, en estos poemas machadianos, tiene siempre bulto, tiene forma, como corresponde a algo que no acaba de irse jamás, que se prolonga indefinidamente en *todavía*. Más que vacío es hueco, es literalmente ausencia de algo, de algo que deja ahí su molde, su color dorado o su aroma, y que, por tanto, reserva su posible regreso en el poema, su presencia rescatada.¹⁷ Solamente el poeta puede intuir el cuerpo

15 Y recuérdense los versos finales del poema de Lora del Río, donde se daba una concurrencia semejante. A ellos podrían sumarse los del poema CLXIX, donde se unían también el 'rapaz' y el 'viejo'.

16 El sintagma aquel funde, en torno al sustantivo 'ausencia' — ya comentado — dos apelativos de este poema: 'frutos de oro' y 'frutos encantados'.

17 Recordemos, a este propósito, la expresiva referencia a 'la ausencia y la distancia', del poema CLXIX, visto antes. 'La ausencia es la forma más pura de la temporalidad', señala Octavio Paz, a propósito de Antonio Machado, pero referido a su lírica amorosa ('Antonio Machado' [1951], en *Las peras del olmo* [Barcelona: Seix-Barral, 1983], 170). Y Claudio Guillén, a propósito del poema 'A José María Palacio', todo él construido sobre la percepción plástica de lo ausente, escribe: 'Entre el olvido completo (o el vivir hacia un futuro) y la nostalgia (del pasado) se sitúa la emoción de la ausencia, que es percibir, no ya

desplazado y, sobre todo, solamente él puede re-presentar el ayer, joven y viejo a un tiempo, como esas muy decadentes 'fragancias vírgenes y muertas' del último verso citado.

En esta frontera lírica — y toda lírica es frontera — el corazón y la razón son adversarios, como ya señalaba la cita anterior de Juan de Mairena. Ese aroma de ausencia 'dice al alma luminosa: nunca'. Es el muy traído y llevado *never more*, del poema *The Raven*, de Poe, que a menudo cita Machado implícitamente en sus poemas. Para la luz, para la razón, no hay camino de vuelta hacia el ayer, nos despeñamos inevitablemente hacia el futuro. Pero el sentimiento, en cambio, ofrece esperanza — y la poesía es sentimiento para Machado. Ese mismo 'aroma de ausencia' que dice 'nunca' a la razón, dice 'al corazón: espera'. La poesía es camino de reencuentro — vital, cordial, físico — con el ayer.

Por eso, la segunda aparición de la recurrencia dedicada a la 'tarde clara, casi de primavera', trae nuevos matices. Era antes una escueta frase: 'Es una tarde clara, casi de primavera'. Aparece ahora como apóstrofe personalizante: 'Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara, / casi de primavera'. Fijémonos que se ha colado entre medias ese adjetivo 'alegre', que tiñe de precisa afectividad la afirmación antes seca y melancólica. En realidad, todavía se trata de dos tardes diferentes: ésta y aquélla, la vieja y la niña, tan alegre. Pero esta separación va a durar poco.

¿Qué sucede? Sucede que el recuerdo asciende, casi proustianamente, del centro mismo de los objetos evocados, y desde la recuperación del recuerdo, todo en el poema se desboca.¹⁸ La recuperación tiende a hacerse concreta. Aparecen verbos en pasado, y sobre todo, el anterior 'aroma de

lo que fue, sino lo que no es. Entre la elegía y el canto de esperanza — ambos susceptibles de expresión directa — se interpone el estilo alusivo. Estilo que permite a Machado resolver el problema planteado por Mallarmé en *Le nénuphar blanc*: "... résumer d'un regard la vierge absence". Tomo la cita de su 'Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)' (1957), en *Antonio Machado*, ed. R. Gullón y A. W. Phillips (Madrid: Taurus, [2ª ed.] 1979), 460.

18 Cf. Geoffrey Ribbans, 'Recaptured Memory in Juan Ramón Jiménez and Antonio Machado', en *Studies in Modern Spanish Literature and Art presented to Helen F. Grant*, ed. Nigel Glendinning (Londres: Tamesis Books, 1972), 149-61.

ausencia' se hace el ya muy preciso 'perfume de la hierbabuena y de la [...] albahaca':

[...] tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas [...]

(*Poesía y prosa*, 433)

Y en esa recuperación, los limones reflejados en el agua, con que comenzaba el poema, serán la clave mágica que salva el pasado *en* el presente del poema:

[...] 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 ...

(*Poesía y prosa*, 433)

¿Habrà que explicar la extraordinaria concentración de significados en estos cuatro versos? El niño que el poeta fue confundía de modo ingenuo el limón con su reflejo, identificaba el efecto óptico con los limones reales. Y claro, el niño hundía sus manos en el agua para cogerlos ... ¿Absurdo? No. Lo que era ingenuidad en el niño es voluntad consciente en el poeta. El uno y el otro, el niño y el poeta — cándido y viejo, él mismo — han visto esos limones y creen en ellos, en su realidad ...

Son, literalmente, unos limones que 'sueñan', proyección del sueño del contemplador sobre lo contemplado, con todo lo que el sueño implica en Machado: fermentación del poema, ruptura de la lógica temporal ... Pues bien, insisto en la lectura literal de los versos citados, sin olvidar el tránsito sutil que en ellos se da desde el verbo en pasado hasta el verbo en presente. La voz poética viene a decirnos, exacta y literalmente, que 'ayer hundí las manos de niño para rescatar este concreto reflejo de mi hoy'. En ese punto se confunden los tiempos, como se funden las manos del niño y del hombre, identificados en el sueño.¹⁹ Así,

19 No comparto la interpretación de Carlos Bousoño, quien lee estos versos como expresión del deseo frustrado, algo exactamente contrario a lo que aquí se defiende: 'El hombre mira, requiere, desea; pero desea en vano; jamás alcanza su propósito, su afán, como el poeta nos dice, entre otros sitios, en el poema VII, a través de un símbolo disémico' ('El símbolo en la poesía de Antonio Machado', en *op. cit.*, I, 252).

los dos últimos versos del poema son casi previsibles: 'Sí, te conozco, tarde alegre y clara, / casi de primavera'.

Como se ve, permanece el adjetivo 'alegre' y cambia solamente el verbo del apóstrofe: del 'te recuerdo' anterior pasamos al 'te conozco' actual, verbo que expresa este encuentro, esta síntesis de la tarde recordada y la tarde actual. Por tanto, en las tres apariciones del sintagma y en sus modificaciones se resumen buena parte de los significados del poema: '*Es una tarde clara, / casi de primavera*' > '*Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara, / casi de primavera*' > '*Sí, te conozco, tarde alegre y clara, / casi de primavera*'. Leído desde la perspectiva temporal continuada: *esta* tarde > *aquella* tarde > *ésta* y *aquella* tarde.

Cuando don Antonio, viejo y agotado, escribía su verso final, en aquel hoy lejano 1939, podría sumar a la primera tarde la luz de otras tardes innumerables. Todas ellas estarían irremediabilmente bajo el primer sol, el tozudo sol original, el auténtico. Bergson, a quien voluntariamente he preferido dejar fuera, supo cristalizar en conceptos algo muy sentido por los artistas contemporáneos de Machado. El tiempo vital, el vivido, es diferente al tiempo espacial de los relojes. En realidad, podríamos decir nosotros, la dirección real y profunda que sigue el tiempo del poeta — y quizás, la de todo hombre — es opuesta a la aparente. Don Antonio Machado, como Marcel Proust — a quien, curiosamente, no acaba él de entender — cifrará su destino poético en ese puñado de imágenes aún puras que descansan en lo más hondo de la memoria. Hacia la mirada del niño que fue, camina el poeta. Hacia el origen, hacia 'estos días azules y este sol de la infancia'.

V

Con eso podría concluir. Sería un final más o menos redondo, pero en realidad sería también engañoso y literario, demasiado literario. Lo queramos o no, es imposible olvidar otros jardines y fuentes, más convencionales, no teñidos de esta temporalidad plástica, pero en cualquier caso anteriores a los de Machado, a ese origen poemático citado y datable ... aunque no sean anteriores al jardín y la fuente realmente vividos por Machado niño.

Buena parte de los significados vistos dependen de ese repertorio simbólico de época. En el imaginario simbolista, el parque o el jardín cerrado va asociado a la fuente, muchas veces con una estatua alegórica. Todo ello se sitúa en una determinación temporal de signo marcadamente melancólico, crepuscular: sea el final de la tarde o sea el final del verano o el pleno otoño. En Antonio Machado, aunque la tarde siga siendo el momento favorito, el mes será abril, en plena primavera, para realzar el contraste entre voz melancólica y naturaleza exaltada. El jardín es espacio subjetivo e interiorizado para el simbolista, como puedan serlo las habitaciones y las ventanas, desde donde se escruta lo externo y hostil. Así, decir el jardín es como decir la topografía de la propia alma, cerrada sobre sí misma. El agua de la fuente, en el centro de ese espacio interior, podrá reunir diferentes significados, según corra alegre y cantarina — como el tiempo o como la vida — o bien monótona y repetida — con esa abulia tan querida por el decadentismo. En coherencia con lo anterior, el agua puede también expresar la muerte, si está estancada, si no fluye. El agua, por insistir en este símbolo, puede contrastar también con la piedra o mármol de la fuente, que puede sostener una estatua.²⁰

Ese acoso del tópico generacional explica el rechazo posterior de algo aparentemente tan unido a su biografía sentimental. Hay aquí una paradoja que bien podría aplicarse a otros escritores, sea cual sea su época, si dispusiésemos de una futura Estética de la Producción, tan necesaria hoy, aunque aún no exista. Lo que nos parece tan personal, tan teñido de sustancia biográfica en Antonio Machado — el patio, el limonero, la fuente — se construye en su obra a partir de un buen número de elementos tópicos del imaginario modernista, nada personales, por así decirlo. De este modo, el patio sevillano viene a ser la apropiación — o legitimación sentimental y lírica — de un tópico de época: el jardín con su fuente melancólica.²¹

20 Son muy numerosas, como es lógico, las referencias bibliográficas sobre estos y otros símbolos de época. Para nuestro caso, puede ser de utilidad el estudio de José María Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista* (1973) (Madrid: Taurus, [2ª ed. aum. y corregida] 1982).

21 Cf. Rafael Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles* (Madrid: Gredos, 1974), donde se enmarca bien la recepción del poeta que casi siempre

El tránsito es visible en su propia obra, como sucede con el poema VI de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, inmediato al que acabamos de ver y también de 1903, pero mucho más amanerado, y donde la idea se expresa de modo mucho menos sutil:

[...] La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?

Fue una tarde lenta del lento verano.

Respondí a la fuente:

No recuerdo, hermana,
mas sé que tu copla presente es lejana.

Fue esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy [...]

(*Poesía y prosa*, 431)

No es éste, a pesar de la comunidad de ideas, el mismo patio sevillano que hemos ido viendo, e incluso el sujeto del poema podría ser otro poeta, acaso Verlaine, cuyo influjo es decisivo para la cristalización del parque melancólico en tópico modernista.²² Todavía se ve más clara esa raíz puramente

se asocia a este tópico literario. En lo que afecta al caso concreto de Antonio Machado, véanse, de Geoffrey Ribbans, *Niebla y Soledad: aspectos de Unamuno y Machado* (Madrid: Gredos, 1971) y su artículo 'Antonio Machado's Attitude to Symbolism', en *Waiting for Pegasus: Studies on the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, ed. R. Grass y W. R. Risley, (Macomb, Il.: Western Illinois U. P., 1979), 39-56.

22 Este poema VI sufre una honda transformación en su paso de uno a otro libro. El profesor Ribbans, a quien quiero agradecer desde aquí sus comentarios, me señala que esa primera versión reforzaría el contraste que he señalado antes con el poema VII. A este propósito, vienen muy a cuento las sugerencias de Aurora de Albornoz (*op. cit.*, 283-84): '¿Qué significan, entonces, esos paseos por los solitarios parques, por los jardines, más que una búsqueda intencionada, pensada, querida, del yo de ayer? Es muy cierto. Y ya en un poema de principios de siglo — el núm. VI de *Poesías completas*, el conocido "Fue una tarde clara, triste y soñolienta" ... — la búsqueda de su yo de ayer se convierte en el problema central'. Albornoz alude aquí a la 'clara influencia verleniana' y cómo 'a través del jardín — verleniano y modernista — el problema de la identidad personal está claramente planteado' (284, y *vid.*, sobre Verlaine, mi nota anterior). Aunque me parezcan de una gran finura crítica las opiniones de Albornoz, creo no obstante que la idea no ha madurado en el poeta lo suficiente como para justificar ese sentido nítido, casi definitivo que ella le da. Ése es el planteamiento de mi trabajo. Por ello, prefiero quedarme con la parte más dubitativa del análisis de Albornoz, donde

literaria de la imagen si consideramos otro poema, 'La fuente', cuya primera versión apareció en *Electra*, en 1901, y que sería eliminado de la segunda versión de *Soledades*. Ahí tenemos una convencional fuente modernista 'y cerca de ella — dicen dos de sus versos — el amarillo esplende / del limonero entre el ramaje obscuro' (*Poesía y prosa*, 742). La referencia es engañosa, porque no es éste, pese a las apariencias, el patio familiar, y no lo es, sencillamente, porque aún no lo ha inventado Machado. La prueba está algunos versos más abajo, cuando añade:

[...] En las horas más áridas y tristes
y luminosas de
la estúpida ciudad, y el parque viejo
de opulento ramaje
me brinda sus veredas solitarias [...]

(*Poesía y prosa*, 981)

Es fácil recordar a poetas cercanos a Machado, como el Juan Ramón Jiménez de *Arias tristes*, coetáneo de *Soledades* (1903). De ahí son estos versos, que el propio Machado llegará a citar en algún poema suyo:

[...] Mi jardín tiene una fuente
y la fuente una quimera
y la quimera un amante
que se muere de tristeza [...]²³

O bien, casi más cerca, los de su hermano Manuel en *Alma* (1902):

[...] ¡Jardín sin jardinero!
Viejo jardín,

se pregunta: '¿No era su yo de ayer lo que buscaba el poeta [...]?' Buscaba muchas cosas el joven poeta que se creía viejo y quería revivir el pasado. Buscaba el mismo jardín y la misma fuente, a una hora determinada—la tarde—de un verano lento; buscaba recobrar un instante perdido, al intentar vivirlo de nuevo. ¿Para qué? Acaso no lo sabía aún el joven autor de *Soledades*; o ¿sabía ya que era a sí mismo de unos años atrás a quien buscaba, sin poder hallarlo, sin poder hallarse?' (284). Esta última interrogación de Albornoz resume el desenlace de mi trabajo.

23 Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes* (1903), ed. Aurora de Albornoz (Madrid: Taurus, 1981), 122.

viejo jardín sin alma,
 jardín muerto. Tus árboles
 no agita el viento. En el estanque, el agua
 yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro
 no se posa en tus ramas [...] ²⁴

Como es lógico, ese repertorio finisecular de símbolos, a fuerza de repetidos, se hacen cada vez más obvios y menos simbólicos. Están, por así decirlo, lexicalizados. Todo esto es válido para el primer Antonio Machado, el de 1903, aunque esos símbolos no llegan a agotar el sistema global de su libro, donde actúan otros interrelacionados, como son el sueño, el espejo, el camino, la galería o la noria, que lo enriquecen. Sin embargo, habría que marcar la inflexión que se produce en *Soledades. Galerías. Otros poemas*, de 1907, donde esos símbolos se revisten de nuevas formas, más complejas e individualizadas, y de este modo llegan a adquirir un valor propio en el sistema lírico del poeta. ²⁵

Hay, no obstante, poemas del primer momento — del *Soledades* de 1903 — que expresan con indudable calidad una misma conciencia melancólica del tiempo, aunque no sean tan personales. Me gustaría citar el XXXII del mismo libro, un poema de tono parnasiano que no es momento de comentar, aunque nos permitiría profundizar en las raíces de la imagen:

Las ascuas de un crepúsculo morado
 detrás del negro cipresal humean ...
 En la glorieta en sombra está la fuente
 con su alado y desnudo Amor de piedra,
 que sueña mudo. En la mármorea taza
 reposa el agua muerta. (*Poesía y prosa*, 449)

Aquí aparece completamente traspasada la raíz vivencial de la imagen, ya puro objeto literario y extremo opuesto del verso de 1939. De este poema XXXII — y de su extraordinaria concentración de significados — se podría hablar largo y

24 'El jardín gris', en *Alma*, ed. Pablo del Barco (Madrid, Cátedra, 1988), 92.

25 Véase para esto, entre muchos posibles trabajos — como el ya citado de Aguirre — las magníficas aproximaciones de Cesare Segre, 'Sistema y estructura en las *Soledades* de Antonio Machado' y 'Las variantes de las *Soledades*', en su *Crítica bajo control* (Barcelona: Planeta, 1970), 103-50.

tendido, o mejor dicho, se ha hablado largo y tendido, como lo demuestra la abundante polémica crítica que ha merecido.²⁶ Pero subsiste en él, pese a todo su valor, un hálito de convencionalidad, de imaginería añeja, que en cambio ha conseguido vencer su retoño poético, el patio sevillano.

Cuando Antonio Machado publica *La Guerra* (1937), última recopilación de sus poemas y artículos — ahora tocados por la urgencia del momento — el contrapunto al acento cívico de su voz lo pondrán las ilustraciones de su hermano José, quien prende de esas páginas la huella del ambiente andaluz perdido, de aquellos patios con fuentes y limones añorados, de todo aquel sol de la infancia ganado por fin como legítimo recuerdo tras larga lucha con la palabra.²⁷ El reflejo de los limones sí vence al tiempo, o mejor, se instala sobre el tiempo y consigue vivir fuera del que era su tiempo original, lejos de su retórica desgastada, como un pez que viviese después de pescado, o por seguir con la imagen, fuera del agua estancada y muerta del simbolismo tardío ...

La imagen no es mía, claro está, ni siquiera de Machado, sino del viejo maestro Mairena. Él sí tiene la última palabra, un final nada engolado, que va, además, de algo tan poco lírico como son los pescados:

La poesía es — decía Mairena — el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados.

(*Poesía y prosa*, 1946)

26 Deben destacarse las interpretaciones contrapuestas de Carlos Bousoño y Rafael Ferreres. Cfr. Carlos Bousoño, *op. cit.*, I, 209-21; Rafael Ferreres, 'Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado (XXXII)' (1954), en *Los límites del Modernismo* (Madrid: Taurus, 1964), 111-28. Vid. también José María Aguirre, *op. cit.*, 337 ss.

27 Debo agradecer a Gonzalo Santonja la referencia a *La Guerra* y a los dibujos de José Machado. Fue el profesor Santonja quien, después de oír un resumen de este trabajo, me llamó la atención sobre este dato plástico, que reforzaría el acento hondamente autobiográfico — y ya no predominantemente literario — de los últimos versos.