ANTONIO MACHADO EN BAEZA

Hacia la segunda edición de *Campos de Castilla*

La primera edición de *Campos de Castilla*, (Madrid, Renacimiento, junio de 1912), con su éxito inmediato, había consagrado a Antonio Machado entre los poetas más representativos de su ilustre *generación* poética. Pero casi en los mismos días, el primero de agosto, había muerto Leonor, y la vida del poeta quedó radicalmente transtornada por el luctuoso acontecimiento. Cuando Antonio Machado volvió a publicar *Campos de Castilla*, en la primera edición de sus *Poesías Completas* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 1917), este precioso poemario resultó enriquecido considerablemente. El poeta había pasado ya cinco años en la amarga soledad de Baeza, reajustando no sin penas su equilibrio existencial, y si se considera la íntima substancia autobiográfica de su experiencia creativa, no puede extrañar un cambio de rumbo poético en ese momento tan crítico.

Sin embargo, cuando se examinan detenidamente los textos poéticos añadidos en la segunda edición de *Campos de Castilla*, que corresponden a dicho periodo, no se evidencia una orientación unívoca, ni tampoco un resultado homogéneo de las tentativas poéticas emprendidas; más bien parece que Antonio Machado proceda por tanteos, por ensayos bastante divergentes, eliminando en primer lugar los escombros de las ruínas más recientes, y cortando gradualmente muchos enlaces con las meditaciones del pasado.

Perdida ya para siempre Leonor, Machado quiso buscar amparo en su Andalucía, en el paisaje míticamente evocado en tantos poemas de las *Soledades*; pero una vez trasladado a Baeza, en calidad de profesor de lengua francesa en el Instituto General y Técnico, quedó casi aplastado por el ritmo monótono de aquel rincón provinciano, donde no logró encontrar el sosiego deseado. «Cuando se vive en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada suave», confiaba en una famosa carta de mediados de 1913 a Miguel de Unamuno[1].

Aislándose, ensimismándose, a ratos hundiéndose en los recuerdos, el poeta aspiraba a un nuevo equilibrio, una nueva mesura, no sólo en el ámbito de la existencia cotidiana. Pronto los estudios filosóficos, intensamente cultivados ya durante la reciente estancia en Paris, le ofrecerían la ocasión de profundizar la dimensión teórica de un sistema de representación poética de la realidad que debía transformarse y corresponder a sus nuevas exigencias espirituales.

Un reflejo del drama humano de Antonio Machado se recupera en sus confidencias epistolares, siempre tan veladas y esquivas; y de gran interés se revelan a este propósito las cartas a Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset[2]. Pero será siempre muy problematico reconstruir el conflicto interior de un poeta que ve derrumbarse las construcciones míticas erigidas a lo largo de tantos años.

Lo cierto es que Antonio Machado no perdió confianza en el valor trascendente de su creación y logró salir de aquel trance peligroso con un gran esfuerzo de reacción espiritual[3]:

> Cuando perdí a mi mujer, pensé pegarme un tiro. El éxito de mi libro me salvó, y no por vanidad ¡bien lo sabe Dios!, sino porque pensé que si había en mí una fuerza útil no tenía derecho a aniquilarla. Hoy quiero trabajar, humildemente, es cierto, pero con eficacia, con verdad.

1. A. Machado, *Poesías Completas*, ed. de Oreste Macrì, Madrid, Espasa Calpe- Fundación Antonio Machado, 1989, t.II *Prosas Completas*, p. 1534. Los dos tomos de esta edición fundamental se citarán desde ahora con las siglas *PC* I y *PC* II. Para una perspectiva sobre el desarrollo de la expresión poética machadiana, véase el ensayo de B. Gicovate, «La evolución poética de Antonio Machado», en *La Torre*, 45-46 (1964), pp.321-28, ahora en *Antonio Machado*, ed. de R.Gullón y A.W.Phillips, Madrid, Taurus, 1973, pp.243-250. Véase además B. Sesé, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*, Madrid, Gredos, 1980, pp.175-193.
2. Tan sutilmente examinadas por A. de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1968, y R. Gullón, *Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*, Università di Pisa, 1964.
3. Carta a Juan Ramón Jiménez de 1912, en *PC* II, p.1519.

A pesar de algunas vacilaciones, Antonio Machado recobró pronto su férvida vocación creativa; no había pasado un año, cuando empezó a manifestar de manera explícita su desasimiento de la reflexión poética anterior[4]:

> Yo empiezo a trabajar con algún provecho. Desde hace poco empiezo a reponerme de mi honda crisis que me hubiera llevado al aniquilamiento espiritual. La muerte de mi mujer me dejó desgarrado y tan abatido que toda mi obra, apenas esbozada en *Campos de Castilla*, quedó truncada.

La verdadera crisis, la que implicó agotamiento de la vena lírica y esterilidad interior, estalló algo más tarde, contrariamente a lo que muchos opinan, es decir hacia 1915, produciendo una pausa sensible en la realización de varios proyectos, como se percibe ya en otra carta a José Ortega y Gasset, del 7 de junio de 1915, desde Baeza[5]:

> Con mi mayor deseo de complacerle coincide una época para mí de sequedad, en la cual el silencio me parece lo más práctico. Dos meses ha que ando a vueltas [...] sin poder terminar nada, después de haber comenzado varios trabajos.

Un conjunto apreciable de poemas, compuestos entre 1912 y 1915 e incluídos en la segunda edición de *Campos de Castilla*, refleja las lineas de desarrollo del sistema poético machadiano en ese momento tan particular. Su sucesión cronológica queda definida casi siempre por las mismas fechas que aparecen en los originales o se recuperan sobre todo gracias a la investigación filológica magistral de Oreste Macrí[6]. Será oportuno, desde luego, subrayar algunos aspectos de la cuestión cronológica.

No cabe duda sobre la extraordinaria fecundidad creativa de Antonio Machado durante el primer año transcurrido en Baeza; cuando

4. Carta a José Ortega y Gasset, del 2 de mayo de 1913, en *PC*II, pp.1530-31.
5. *PC* II, p.1581.
6. Especialmente en el § 6 del cap.II (*Historia externa de los textos poéticos*) de la introducción a su edición crítica. Cfr. *PC* I, pp.59 ss. y notas correspondientes. De gran utilidad es también el estudio introductivo de R. Ferreres a A. Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Taurus, 1970.

se examina de cerca la cronología de los nuevos poemas aparecidos en la segunda edición de *Campos de Castilla,* se echa de ver que una parte considerable de ellos se remonta a 1913, incluso varios *Elogios,* una sección bastante homogénea, que no se examinará sin embargo aquí por presentar una problemática propia.

La sección de *Campos de Castilla* añadida en la edición de 1917 empieza con *Recuerdos* (CXVI), que en *Poesías Completas* de aquel año llevaba la fecha de 1912, totalmente incongruente con el tema de la «desesperanza» y la antítesis entre los páramos de Soria y los campos de Andalucía; debe corregirse por la de 1913, como lo había establecido hace tiempo Oreste Macrí[7], y repitieron otros después, sin declarar la deuda.

El poema CXVII («Al maestro Azorín por su libro *Castilla*») anticipa en algunos meses uno de los *Elogios* más importantes, CXLIII («Desde mi rincón»), que lleva la fecha de 1913.

Un conjunto de poemas, en los que se impone la evocación nostálgica de Leonor, pertenece también a 1913, desde CXVIII («Caminos») hasta CXXIV, y se publicó parcialmente ese mismo año en «La Lectura»; en su mayoría constituyen lo que Manuel Alvar llamó acertadamente «un *Cancionero* in morte»[8].

El poema CXXV («En estos campos de la tierra mía...») está fechado en Lora del Río a 4 de abril de 1913.

El poema CXXVI («A José María Palacio») tiene la fecha del 29 de abril de 1913, en Baeza. Pertenece al mismo año también el largo «Poema de un día» (n° CXXVIII).

El poema CXXIX (*Noviembre 1913*) fue publicado ya en 1914. Al año 1913 pertenecen además el CXXXV («El mañana efímero») y seguramente una parte consistente del CXXXVI («Proverbios y Cantares»), publicados en «La Lectura» bajo el título *Cantares y Proverbios.*

Concretamente Antonio Machado estaba planeando, a comienzos de 1913, tres distintas recolecciones, o tres *libros,* como el mismo los definía en una carta a Juan Ramón Jiménez de los primeros meses de aquel mismo año[9]:

7. A. Machado, *Poesie*, ed. di Oreste Macrì, Milano, Lerici, 1969, 3ª, p. 1191, citando A. E. Sloman, «La fecha de un poema de Antonio Machado», en *Clavileño*, V, 27, 1954.
8. *Prólogo* de A. Machado, *Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 40.
9. *PC* II, p.1521.

> Tengo bastantes composiciones desperdigadas por revistas y periódicos y no coleccionadas. Preparo tres libros que pueden responder a los títulos siguientes: *Hombres de España, Apuntes de paisaje, Canciones y proverbios.*

Esta misma carta incluye unas cuantas notas autobiográficas que suelen definirse como «pequeña biografía», en relación a otros apuntes, algo posteriores pero casi coetáneos, la *Biografía*, donde vuelve a presentarse el triple proyecto, con mínimas variantes de intitulación[10]:

> Tengo casi terminados tres volúmenes: *Hombres de España, Apuntes de paisaje, Cantares y proverbios*, que irán saliendo sucesivamente.

El primer título, *Hombres de España,* no debía conservarse, pero se refería a la sección ya definida con mayor precisión, también desde el punto de vista estilístico.

Parece obvio que el «libro» o el «volumen» al cual Machado se refería con el título *Hombres de España* no puede reducirse, a pesar de la coincidencia, tan sólo al poema *Hombres de España (Del pasado superfluo),* publicado en el periódico soriano *El Porvenir Castellano* el día 6 de marzo de 1913 (Antonio Machado envió poco después el recorte del periódico a Miguel de Unamuno, con otros textos, en la famosa carta del mismo año ya citada arriba)[11].

Hombres de España debía corresponder, sin duda, a la actual sección de los *Elogios*; Antonio Machado quedó indeciso durante algunos meses entre las dos intitulaciones, como se desprende de otra carta a Juan Ramón Jiménez, un poco anterior a la que acabamos de mencionar, pues puede fecharse ante del otoño de 1912. Pidiendo la restitución de algunos versos inéditos que había dedicado al amigo, y acompañando el envío de una «composición al libro *Castilla* de Azorín» (se trata del poema CXLIII), Antonio Machado indica en estos términos sus nuevos programas editoriales[12]:

10. *PC* II, pp.1525-26.
11. *PC* II, p.1534. Las variantes de este poema, respecto al CXXXI «Del pasado efímero», fueron publicadas por Manuel García Blanco, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus 1965, pp. 234 y ss, (antes «Cartas inéditas de Antonio Machado a Unamuno», en *Papeles de Son Armadans*, XXII [1956], pp. 106 y ss.)
12. *PC* II, p. 1518.

> Remíteme [...] los versos inéditos míos que dediqué a tu libro. Pienso hacer una composición sobre tu obra para la sección *Elogios* de mi próximo libro y acaso aprovecho algo de lo que escribí entonces.
> Te mando esa composición al libro *Castilla* de Azorín, para que veas la orientación que pienso dar a esa sección.

En su análisis sugestivo del poema CXLIII («Desde mi rincón»), Alonso Zamora Vicente[13] considera con acierto que «casi se podría interpretar la agrupación del nuevo apartado *Elogios* como una especie de diario de lecturas, de fe de vida mantenida y hecha pública...», porque en efecto se encuentran reunidos en aquella sección de los *Elogios* que se estaba constituyendo «algunos poemas de diferente alcance y de muy diversa fecha, si bien todos tienen de común el estar dirigidos a algo o a alguien que supone mucho en la personal aventura humana del escritor».

Que su sentido global debe trascender el límite circunstancial de las diversas composiciones, lo ha especificado ya con feliz intuición crítica Gaetano Chiappini en su ensayo sobre «Los *Elogios* como hipótesis experimental»[14]: «Más allá de la valencia propia, que lleva el poeta hacia la celebración de libros o amigos [...], los *Elogios* consienten, al parecer, una amplificación de significado...»

Y en realidad en aquella misma carta es donde Antonio Machado intenta precisar la nueva dirección hacia la cual se estaba enderezando su meditación poética, en la búsqueda de una «otredad» esencial para rebasar los límites solipsísticos que le parecían condicionar su inspiración; el poeta aclara allí de manera explícita lo que debía representar la sección de los *Elogios*:

> Intento en ella de colocarme en el punto inicial de unas cuantas almas selectas y continuar en mi mismo esos varios impulsos en un cauce común, hacia una mira ideal y lejana. Creo que la conquista del porvenir sólo puede conseguirse por una suma de calidades. De otro modo, el número nos ahogará. Si no formamos una sola corriente vital e impetuosa, la inercia española triunfará.

13. «Apostilas a un poema de Antonio Machado», en *Homenaje a Antonio Machado*, Universidad de Salamanca, 1975, pp. 315 y ss.
14. *Ínsula*, 506-7 (1989), pp. 21 y ss.

Quizá el poeta no se consideraba totalmente satisfecho de aquel elogio a *Castilla* de Azorín, como se notará enseguida, y lo presentaba al amigo con alguna cautela: «No tengo interés en que esa composición se publique; pero si quieres puedes dársela al amigo Acebal para *La Lectura*». Pero lo que importa recordar ahora son los pormenores que el poeta alega sobre ese libro inminente, y también sobre otro libro más lejano en sus intenciones:

> De todos modos formará parte de un libro que saldrá en otoño. Llevará otra sección de romances populares, algunos poemitas como el de *Alvargonzález*, apuntes de paisaje andaluz, cantares y proverbios [...] Aparte de este libro, tengo otro íntimo elegíaco que saldrá más tarde, no sé cuando...

Si se comparan estas dos fuentes epistolares, se puede arguir que en 1912 los *Elogios* constituían, en las intenciones de Antonio Machado, una de las secciones de un libro, mientras un año después *Hombres de España* debían representar un libro autónomo, como parece confirmarlo otro parrafo de la carta a Juan Ramón Jiménez de los primeros meses de 1913, ya citada por contener la así llamada *pequeña biografía*[15]:

> La composición que te envié sobre el libro de Azorín ha sido completamente remaniée. He suprimido en ella algunas notas de mal gusto, trozos más declamados que sentidos, y cuando se publique – en mi próximo libro *Hombres de España* – no la conoceré yo mismo [...] Yo aquí trabajo bastante. Tres libros tengo casi terminados. Veremos cuándo salen. Mi cabeza, sin embargo, no anda muy fuerte. He sufrido mucho y los sufrimientos no sólo atacan al corazón, como se dice, sino también y sobre todo al cerebro.

Pero casi enseguida el programa del poeta volvió al primitivo propósito, reduciéndose quizá por razones realistas. Cuando Machado, en una carta del 4 de enero de 1915, escribe a Juan Ramón Jiménez[16]: «Tengo ya un nuevo, voluminoso libro; pero ¿dónde publicarlo?», se refiere otra vez, probablemente, al libro dividido en secciones, sobre el cual ya había

15. *PC* II, p.1522.
16. *PC* II, p.1560.

dado noticias confidenciales al amigo; y si la obra no lograba conquistar su autonomía, la causa podía consistir en el aislamiento que sufría el poeta más bien que en la parálisis de las actividades editoriales atribuída por él a la guerra[17]: «Parece que la guerra ha venido a paralizarlo todo, como no sea la estupidez y la barbarie, que siguen avanzando...»

Sin embargo Juan Ramón Jiménez debió intervenir con eficaces gestiones y Antonio Machado, pocos meses más tarde, acogía con entusiasmo la oportunidad de publicar en la Editorial Renacimiento de Madrid, de donde había salido ya la primera edición de *Campos de Castilla,* una «compilación» de sus versos que parece anticipar el plan de *Poesías completas,* como aclara otra carta al amigo, fechable[18] entre 1915 y 1916:

> Queridísimo Juan Ramón:
> Acabo de recibir tu amable carta. Mil gracias por tus gestiones. Estoy dispuesto a publicar esa compilación de mis versos en la casa Renacimiento. El libro constará, calculo yo, de unas 350 a 400 páginas (34 versos por p.) Incluiríamos lo contenido en *Soledades, Galerías*, etc., *Campos de Castilla* y además las composiciones que pudieran publicarse en esos dos libros (muchos inéditas), unas 100 páginas más y que intercalaríamos según su índole, unas en la primera parte del libro, otras en la segunda. El libro se dividiría en secciones siguiendo un orden de fechas (de 903 al 7, del 7 al 12, del 12 al 15).
> Para la confección del libro, acepto con toda gratitud tu ayuda, es más, sin ella no me decidiría a hacerlo. Mi única condición inmodificable es que nos dejen corregir las pruebas hasta que no salga errata alguna, cosa más difícil de lo que parece.
> Te ruego que me envíes los versos míos que tengas inéditos. Veremos los que pueden aprovecharse. Yo tengo bastantes composiciones nuevas y de ellas irán en el libro la mayor parte. Reservaré únicamente aquellas que puedan formar un libro completamente nuevo que publicaré después.
> Con este plan, tú puedes, desde luego, tratar con Renacimiento las condiciones de tal publicación. Doy por bueno cuanto hagas y de mi gratitud no dudes.

17. *Ibidem.*
18. *PC* II, p.1582.

Solamente en 1917 saldrán, con la mediación activa de Juan Ramón Jiménez, además de las *Páginas escogidas* de Calleja, las *Poesías Completas* de la colección de la Residencia de Estudiantes; pero el proyecto resultaba ya esbozado en sus pormenores bastante antes; y quizá ya en 1915 Antonio Machado, con las palabras: «un libro completamente nuevo que publicaré después», anticipaba la creación de las *Nuevas Canciones.*

Una rápida descripción tipológica podría favorecer la caracterización de los diferentes rumbos expresivos intentados por el poeta en este momento, y el análisis de algunas estructuras formales podría evidenciar los cambios profundos sobrevenidos rápidamente al interior de aquellos mismos motivos temáticos que parecen ser más duraderos.

Entre «monólogos», «meditaciones» y otros itinerarios mentales

Un primer aspecto innovador consiste en la variación de significado del paisaje mítico de *Campos de Castilla*, porque durante la estancia en Baeza lo que Machado definía la «emoción del paisaje» ya no corresponde a los latidos de los ideales noventayochistas ni a las expresiones simbólicas de sus paradigmas, sino que resulta condicionado principalmente por una experiencia dolorida. Todo el paisaje soriano, los *Campos de Soria,* se va concentrando ahora en el lugar del camposanto sobre el Espino, donde está enterrada la mujer amada. El crepúsculo de la mitología soriana queda documentado por un conjunto bastante homogéneo de poemas que van desde el poema CXVI («Recuerdos») hasta el CXXVI («A José María Palacio»); en ellos la oposición entre la «tierra del alma» (CXVI, v.39) y los paisajes que «no son alma» (CXXV, v.31) ofrece la clave interpretativa de una disonancia interior no resuelta, de una mágica correspondencia intimísta no repetible. Los *Campos de Castilla* pertenecen ya irremediablemente al pasado, y cuando vuelven a emerger de la memoria representan sobre todo un telón de fondo para la evocación de la «figurilla plácida y risueña» perdida para siempre.

Ejemplar en este sentido resulta ser el poema CXVI («Recuerdos»). El adiós definitivo a la «tierra de Soria», al «alto llano / cercado de colinas» surge cuando el rechazo de la realidad andaluza, con su «frescos naranjales / cargados de perfume y el campo enverdecido», permite a la memoria recobrar por contraste otras imágenes, al mismo

tiempo ásperas y dulces, el «campo empedernido», las «sierras agrias», las «grises peñas» y los «altos prados». El impresionismo lírico de la visión machadiana cobra vigor dentro de una estructura sintáctica en la cual los distintos pormenores contemplados o recordados se acumulan en una larga secuencia pintoresca y el sucederse de las consideraciones indica una tensión del esfuerzo especulativo («cuando miro... yo sé...y sueño...y pienso...»):

¡Oh, Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfume, y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, maduros los trigales,
azules las montañas y el olivar florido;
Guadalquivir corriendo al mar entre vergeles,
y al sol de abril los huertos colmados de azucenas,
y los enjambres de oro, para libar sus mieles,
dispersos en los campos, huir de sus colmenas;
yo sé la encina roja crujendo en tus hogares,
barriendo el cierzo helado tu campo empedernido;
y en sierras agrias sueño – ¡Urbión, sobre pinares!
¡Moncayo blanco, al cielo aragonés erguido! –
Y pienso: Primavera, como un escalofrío,
irá a cruzar el alto solar del romancero,
ya verdearán de chopos las márgenes del río.

Es la contemplación inicial, pues, la que favorece el recuerdo o el sueño de una realidad diferente, y al mismo tiempo determina la clara conciencia de lo inevitable: la nueva realidad andaluza, con su fragancia exuberante, no logra reconfortar al exilado de su patria ideal, ni aliviar su pena.

En otras ocasiones el poeta vuelve a considerar los paisajes de Andalucia, la alta y la baja, que podrían despertar otra vez los antiguos espejismos de las *Soledades*; sin embargo, lo que visiblemente falta ahora es el necesario enlace espiritual. La clave lírica de ese contraste de emociones se encuentra quizá en el poema CXXV:

En estos campos de la tierra mía,
y estranjero en los campos de mi tierra...

allí se encuentra una concentración de elementos temáticos de las *Soledades*, como subrayó Cesare Segre en un ensayo importante[19]; en efecto, a partir del verso 11:

> Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
> imágenes de luz y de palmeras,
> y en una gloria de oro,
> de lueñes campanarios con cigüeñas...

Se suceden en rápido desfile enteros sintagmas sacados de aquella recolección preciosa; sin embargo el momento mágico no se repite y la añoranza de esa edad mítica no vuelve a crear una atmósfera propicia a la poesía, porque falta algo fundamental, como declara Machado mismo (vv.29-34):

> 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.

El poema CXXV expresa, pues, claramente la disonancia interior, la correspondencia ya imposible entre el pasado y el presente; el conflicto entre el sueño y la realidad se proyecta allí en la antítesis entre dos categorias paisajísticas, la Castilla ideal y la Andalucía natal, y no puede resolverse por ser la primera inasequible, lejana ya en el tiempo, por ser la otra mera repetición de un contorno coreográfico, carente ya de su antigua carga anímica, y no logra ahora suscitar la resonancia emotiva que hizo brotar la primera poesía machadiana.

Por otra parte, en el prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* (1917) esa disonancia quedaba teorizada en forma de una atracción contradictoria hacia «un doble espejismo» engañador[20]:

19. «Sistema e struttura nelle *Soledades* di Antonio Machado», en *Strumenti Critici*, II, 7 (1968) p. 273, luego en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, pp.103 y ss.; pero cfr. también O.Macri, en *PC*, I, pp. 174 y ss.
20. *PC* II, pp. 1593-94.

> Somos víctimas –pensaba yo –de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece.

No faltaba mucho, pues, para la tentativa machadiana de lanzar un frágil puente entre ambos «espejismos» mediante la construcción de una «metafisica poetica», que empezará a plantearse con cierto rigor crítico a partir de los apuntes sobre «Problemas de la lírica» en *Los Complementarios*, fechados a 1° de mayo de 1917. Sin embargo, en los primeros meses de su estancia en Baeza Antonio Machado no logra resolver, a lo que parece, una contradicción que le impedía la vuelta a los caminos ya recorridos.

En un libro de hace más de treinta años había intentado notar a este propósito cómo la evocación de los recuerdos sorianos y andaluces se realiza, en la sección que estamos considerando, por selección del material autobiográfico, originando grupos cíclicos de imágenes repetidas[21]. Pero Antonio Machado abandona pronto esta re-visión del pasado, y con el desarrollo de los nuevos intereses metafísicos se impone una reflexión crítica que deja trazas, entre otras obras, en los primeros 36 folios de *Los Complementarios,* pertenecientes al período de Baeza, donde se nota ya algún intento de definir una poética de la «desubjetivación».

Los primeros logros en la tortuosa ruta, que debía llevar al poeta hacia la arribada ilusoria de una metafísica poética, hacían hincapié sobre la exaltación cordial de sentimientos *«corales»,* en la que se recuperan los ritmos mélicos de la tradición popular y las síntesis aforísticas de la sabiduria colectiva. Planeando sucesivamente, en sus proyectos editoriales, una sección de *Canciones y Proverbios, Cantares y Proverbios, Proverbios y Cantares*[22], Antonio Machado procuraba conferir cierta cohesión unitaria a una serie de fragmentos líricos, que en su seca concisión epigramática expresaban la innminencia de un nuevo ideal estético.

21. G. Caravaggi, *I paesaggi «emotivi» di Antonio Machado*, Bologna, Patron, 1969.
22. Véanse sobre todo la carta a Juan Ramón Jiménez de primeros de 1913 en *PC*, II, p. 1521 y la *Biografía* casi contemporánea en *PC*, II, p.1526 (ya citadas arriba, respectivamente notas 9 y 10).

En aquella primera serie de *Proverbios y Cantares* (CXXXVI), se proyecta sobre todo, en un esfuerzo de abstracción metafísica, el atormentado sentimiento del tiempo, que Machado intenta definir mediante imágenes simbólicas, privilegiadas en la densidad de las estructuras líricas. Ejemplar, en este sentido, es la imagen del *camino,* que manifiesta en todas sus dialécticas representaciones (CXXXVI: II, XXIX, XLIV) el afán de conocer el porvenir humano, y el miedo de encontrar tan sólo borrosas trazas de un azar impenetrable. Y en la cumbre de la inquietud espiritual del poeta, cuando ya se propaga la duda en la facultad del conocimiento y en la posibilidad de la comunicación (*ibidem*: IV, VIII, XII, XV, XXXV, XXXVI, LI especialmente), aparece el sueño de un Dios que invita a velar (*ibidem*: XXI, XXVIII, XXXIII, XXXIV, XLVI), lanzando órdenes perentorias de «¡Alerta!», para desaparecer en la hora misma del despertar.

Antonio Machado se encuentra, pues, acorralado otra vez en el círculo inseguro del solipsismo. Pero muy pronto los estudios filosóficos, reanudados mientras tanto con intensa pasión, le ofrecen algún sosiego, y al mismo tiempo, como Bernard Sesé subraya en sus acertadas observaciones[23]:

> Lo incitan, probablemente, a interrogarse con más aspereza, a la luz de su propio destino, sobre las grandes cuestiones que se plantean a los hombres: el sentido de la vida, el destino, la muerte, el más allá, la existencia de Dios. Un tono más grave marca en adelante sus escritos. En su recuerdo y en sus poesías, Soria y Castilla se envuelven en un halo de irrealidad y de espiritualidad.

Aquellas lecturas favorecen sin duda el estreno de una nueva reflexión metafísica, dominada por los primeros intentos de definición de 'la esencia/ heterogeneidad del ser', a través de las imágenes, simbólicas o analógicas, de la otredad.

En los textos creativos que corresponden a dicho itinerario hacia la «desubjetivación» poética, el proceso de decantación del recuerdo pasa por una fase de autoironía que caracteriza algunas reflexiones melancólicas sobre experiencias de lo cotidiano. La realidad circunstante

23. Cfr. B. Sesé, *Antonio Machado*...cit., p. 179.

ha perdido ya todo su brillo, y ahora los objetos, contemplados con ademán de resignado desasimiento, constituyen un pretexto para las divagaciones mentales; el soliloquio se acompasa pues al ritmo de la insignificancia de los acaecimientos: algunos viajes en tren (sobre todo CXXVII «Otro viaje»), los episodios monótonos de un día como tantos (CXXVIII «Poema de un día»).

El «Poema de un día»

El «Poema de un día» es una pequeña obra maestra, en la cual Antonio Machado consigue establecer una relación diferente con la realidad, registrando los momentos sin historia de una tarde de hastío a través de un desapego humorista y una ostentada indiferencia.

Sobre este texto se escribieron ya una media docena de ensayos interesantes, desde puntos de vista y según métodos de lectura muy diversos; en ellos dominan las investigaciones de las fuentes filosóficas explotadas por el poeta, empezando naturalmente por los autores que él mismo evoca, como Unamuno, Bergson y Kant.

A la influencia de Bergson, y sobre todo de su concepción del tiempo, dedican observaciones de considerable interés Eugenio Frutos y Carolyn Morrow, en sendos ensayos aparecidos casi contemporáneamente[24], mientras Nigel Glendinning examina más detenidamente los prestamos desde la filosofía bergsoniana que se encuentran en el sistema poético machadiano, con referencia directa a *Les données immédiates de la conscience*, obra tan estrechamente relacionada con la parte final del «Poema de un día»; sin embargo especifica, entre otras cosas, lo que sigue[25]:

> But Bergsonian views do not in any sense dominate the whole poem. They are brought into it because the central topic is the passage of time, but they do not pre-determine the poet's views on that subject. Both the independent movement of the stanzas and the general movement of the

24. Cfr. E. Frutos, «El primer Bergson en Antonio Machado», en *Revista de Filosofía*, XIX, 73-74 (1960), pp. 121- 125; C. Morrow, «An Analysis of '*Poema de un día*'. The Philosophy of Bergson in Machado's concept of time», en *Romance Notes*, II (1961) pp. 64-68.
25. Cfr. N. Glendinning, «The Philosophy of Bergson in the Poetry of Machado», en *Revue de Littérature Comparée*, XXXVI (1962), pp. 50- 70; la cita en la p. 66.

whole reflect the poet's preoccupation with time passing. The narration moves through a cycle of time from afternoon through evening to night, and the poet watches the hours go by and sees objects around him in relation to time. Initially, the poet places himself in time («heme aquí ya» etc.). contemplating the rain falling on the fields which have been sown with crops; then he listens to the ticking of the clock, returns to the fields and watches the lights come on as it grows dark; later, he overhears a conversation in a tertulia, where talk is of the past and the present. However, Machado is not in this poem considering things in the flux of time in a Bergsonian manner. Rather he is contrasting two possible views of time in relation to man: on the one hand, time bringing decay (the rain sweeping the seed away with the topsoil, the clock reminding him of Leonor's death); and on the other, time bringing fruitfultess and fulfilment (the harvesting of crops in the future which is discussed periodically throughout the poem).

Para Gustavo Correa un «primer arranque» en la formulación poética de la oposición antinómica entre las dos vias del conocimiento preconizadas por Machado (veanse los «dos modos de conciencia» de CXXXVI, XXXV) se halla en este «Poema de un día», «meditaciones rurales» dominadas por «la angustia del pasar del tiempo en un pueblo andaluz donde precisamente no pasa nada». En un día aburrido, el sonido del reloj en la habitación y el golpear de la lluvia en los vidrios de la ventana «funcionan como signos externos de un tiempo mecánico que desemboca en el vacío», y aquella misma «abrumadora vaciedad del ambiente exterior intensifica hasta la angustia el pasar del tiempo interior del poeta, el cual transcurre también en un vacío emocional»[26].

Sobre la vigencia de las lecciones bergsonianas se concentra también la atención de Robert S. Piccioto, que se preocupa sin embargo por evidenciar una dimensión más castiza de la inspiración machadiana[27]:

26. Cfr. G. Correa, «Mágica y poética de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CII, 304-307 (1975-76), pp. 462-492; las citas a p. 465.
27. Cfr. R. S. Piccioto, «Meditaciones rurales de una mentalidad urbana; el tiempo, Bergson y Manrique en un poema de Antonio Machado», en *La Torre*, XII, 45-46 (1964), pp. 141-150; la cita en la p. 142. Para investigaciones más profundas, véanse especialmente M. Socrate, *Il linguaggio filosofico della poesía di Antonio Machado*, Padova, Marsilio, 1972, y H. J. Laitenberger, *Antonio Machado. Sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen apokryphen Dichterphilosophen*, Wiesbaden, Steiner, 1972.

> [Machado] hace una observación acerca de la naturaleza del tiempo y de su relación con el hombre que deriva en gran medida de la corriente general del pensamiento español, de manera notable, de Jorge Manrique, pero su punto de vista no es enteramente español; tampoco lo son sus conclusiones. El resultado es una poesía de sorprendente complejidad que no sólo requiere lectura detenida, sino conocimiento extenso de la familiaridad de Machado con la literalura - popular y culterana - y el pensamiento de su tierra; igual tipo de conocimiento se hace necesario respecto a la identificación del poeta con determinadas filosofías extranjeras, ya que, aunque el material con que trabaja es esencialmente español, no lo son ni su manera de examinarlo ni su método de ordenarlo.

José Ortega, por su parte, se compromete en enriquecer las parciales exégesis anteriores «con una nueva reflexión que tenga en cuenta la totalidad del poema»[28], en un esfuerzo apreciable de decodificación de las estructuras textuales y las imágenes simbólicas, que merecerá una atenta valoración.

El interés de casi todos los comentaristas parece apuntado, pues, hacia los tres filósofos que el «Poema de un día» celebra, y sobre todo hacia Bergson, mientras una atención bien escasa ha merecido Ortega y Gasset. Sin embargo, en la elección del subtítulo no se puede excluir una referencia orteguiana, aunque parcial. El esbozo del poema, conservado en uno de los cuadernos de apuntes que se consideraban perdidos, atestigua un término diferente, «monólogos», bastante cercano de los «soliloquios» de Unamuno; pero casi enseguida Antonio Machado cambia los «monólogos» en las «meditaciones», locución muy demostrativa; en efecto cabe subrayar una coincidencia quizá no tan fortuita. En una carta a José Ortega y Gasset del 2 de mayo de 1913, desde Baeza, el poeta declara: «Leo con sumo interes sus *Meditaciones del Escorial*»; y de inmediato menciona otras lecturas («He vuelto a mis lecturas filosóficas...»), que privilegian evidentemente a Unamuno, Bergson y Kant[29]. Habrá pues que añadir a la serie de referencias registradas también esa probable fuente orteguiana.

28. Cfr. J. Ortega, «Nueva reflexión sobre *Poema de un día. Meditaciones rurales*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., pp. 972-985; la cita en la p. 972. Una puntual análisis descriptivo se encontraba también en A. Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen, 1967, pp. 271-280.
29. Cfr. *PC*, II, p. 1530. Con carta posterior, del 14 de setiembre de 1914 (v. *PC*, II, p. 1556), el poeta agradecerá a J. Ortega el envío de sus *Meditaciones del Quijote*.

Merece que se destaque aquí sobre todo la extraordinaria coherencia de su sistema referencial, a pesar de una sucesión temática arreglada con engañosa casualidad[30].En efecto, desde su exordio, el «Poema de un día» evidencia una estructuración formal esmerada.

El exordio, tan directamente autobiográfico, parece prometer un nuevo *retrato,* según el encabezamiento de *Campos de Castilla* (cfr. el n° XCVII), pero enseguida se perciben las diferentes intenciones. Con el riguroso paralelismo de su construcción, estos primeros versos:

> Heme aquí ya, profesor
> de lenguas vivas (ayer
> maestro de gay-saber,
> aprendiz de ruiseñor)...

indican el tipo de gradación que rige la escala de los valores dominantes íntimamente en el presente y en el pasado. Las tres autodefiniciones («profesor», «maestro», «aprendiz») se disponen, pues, según un orden decreciente, en el sentido calificativo (de la profesionalidad al aprendizaje), mientras las tres ocupaciones especificadas se disponen según el orden opuesto, en un *crescendo calificador de tres distintos intereses, la enseñanza* de idiomas extranjeros («lenguas vivas»), el estudio literario o la técnica poética («gay-saber»), y la poesía (por metáfora, «ruiseñor»).

La imagen «aprendiz de ruiseñor» fue utilizada por Antonio Machado tres veces, en contextos bastante cercanos y homogéneos[31]. Pero en lo que concierne a la fórmula del exordio, no me parecen acertadas las consideraciones de R. S. Piccioto[32]:

> La imagen del profesor, frente a la del joven poeta, gana significación a través del lenguaje en que se expresa: los terminos provenzales de ' ruiseñor' y 'gay-saber' exponen la calidad juvenil, primaveral, emotiva, meridional, del poeta; su polo opuesto, el profesor, es menos impulsivo, más otoñal.

30. Cfr. «Entre *monólogos* y *meditaciones*. Antonio Machado en Baeza», en Th. Berchem y H.Laitenberger (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, Münster, Ascendorff (1992), pp. 10-21.
31. Cfr. B. Sesé, *Antonio Machado...*, cit., p. 741.
32. Cfr. R. S. Piccioto, «Meditaciones...» cit., p. 142.

Tampoco creo evidente el enlace allí establecido entre el paisaje y el poeta[33], ni los paralelismos que se presuponen en la misma ocasión:

> Paralela a este contraste encontramos la referencia al pueblo ('entre andaluz y manchego'): la soleada, alegre Andalucía contrapuesta a la sombría Castilla. La sintaxis de la frase ofrece suficiente elasticidad para permitir que se interprete como alegato de que el monologuista es 'entre andaluz y manchego'. Aunque esta posición resultaría difícil de defender, la sugestión de una conexión está, sin embargo, presente e implica paralelos entre 'gay-saber' y Andalucía y entre 'profesor de lenguas vivas' y 'manchego '.

Algo más pertinentes resultan, por contra, las acotaciones de José Ortega, aunque no parezcan tan probantes las alusiones al modernismo de la metáfora en cuestión[34]:

> «Poema de un día» se abre con una muy literaria expresión demostrativa 'Heme' que irónicamente enlaza con el nuevo destino de Machado en su caminar poético. La inmediata situación espacio-temporal 'aquí, ya' se relaciona con ese lugar concreto de la vida individual unido en síntesis vivificadora con la intuición o emoción de la vida personal de Machado. La preterización histórico-literaria nos recuerda el pasado modernista ('maestro de gay-saber / aprendiz de miseñor'), contra el que irónicamente abomina el poeta, aunque el entusiasmo modernista por la belleza, el aspecto formal y el 'sensacionismo' estuviese siempre presente en su poesía. Con 'aprendiz de ruiseñor' parece aludir al hecho de que, a pesar de su reiterada admiración por Rubén Darío, censura a los ciegos seguidores del paladín del modernismo. Como modernista, Machado recoge igualmente la esencialidad simbolista del modernismo, la melodía interior o la naturaleza como estado del alma, pero sin desdeñar la lógica ni el clima filosófico-espiritual de la época y lugar donde el poema surge.

Establecido ya un concreto enlace temporal y espacial, enseguida la realidad exterior se impone a la atención del poeta, ofreciéndole la

33. *Ibidem*, p. 143.
34. Cfr. J. Ortega, «Nueva reflexión...», cit., pp. 972- 73.

ocasión de esas «meditaciones rurales» tan afablemente irónicas y confidenciales que el subtítulo menciona.

Se trata cada vez de un objeto o un acontecimiento o un sonido sin importancia particular, que se percibe en la oscuridad que está bajando lentamente: la lluvia que repiquetea en las ventanas, el reloj arrinconado, un lejano clamoreo de campanas, las gafas perdidas y por fin halladas, los libros sobre la mesa, las charlas al fondo de una botica, otra vez los libros preferidos. En cada ocasión el pormenor despierta la imaginación del poeta, que lo transfigura, hasta que «el mundo de las cosas» parece cobrar una dimensión nueva, un espesor metafísico. Se determina en efecto, cada vez, un rápido tránsito del plan de la observación realista al de la reflexión imaginativa, como lo expresa claramente, en forma de endíadis, el sintagma fundamental del «soñar y meditar», que se encaja en la parte inicial (vv. 34-38), recuperado en el acervo de reminiscencias líricas bastante cercanas[35]:

> En mi estancia, iluminada
> por esta luz invernal
> - la tarde gris tamizada
> por la lluvia y el cristal - ,
> sueño y medito.

Esta actitud dicotómica define los procesos complementarios del conocimiento poético de la realidad, y naturalmente en una relación dialéctica semejante el sueño no indica una pausa onírica, sino la «visión vigilante», la propensión imaginativa, como observa oportunamente José Ortega[36]:

> El poeta intenta ahondar en la verdad a través de la evanescente frontera que separa el sueño y la razón. Una vez establecida la correlación entre mundo exterior e interior, el estado de abstracción, tristeza y duda del poeta se trasciende al exterior. La actividad pensante (destemporaliza-

35. Véase, en las «*Sueltas*» de *Soledades*, CLXXXII («La fuente»), copla final: «En ti soñar y meditar querría, / libre ya del rencor y la tristeza...». Pocos años más tarde el poeta volverá a utilizar el mismo sintagma en el retrato del padre (fechado a 13 de marzo de 1916) de CCXI («En el tiempo / 1882 - 1890 -1892 / Mi padre»), vv. 12-13: «Mi padre escribe (letra diminuta), / medita, sueña, sufre, habla alto...». Cfr. también LXXXV, vv. 13-16.
36. J. Ortega, «Nueva reflexión...», cit., p. 975.

dora) se liga (no identifica) al inevitable acontecer temporal del mundo fenoménico. La verdad, confusamente entrevista, es ensoñadora en tanto en cuanto se apoya en el sueño, o sea en el sentido de aspiración metafísica del ser. La problemática machadiana se debate entre el hombre que sueña y vive, pero fundamentalmente se concreta en el ser que, despierto en su sueño, intenta descifrar con su inteligencia el misterio de la existencia. Este soñar vigilante o despierto es el que permite sorprender al mundo, a las cosas, en su transformación real o fluidez.

Conviene subrayar enseguida que la atención del autor queda polarizada alternativamente por dos puntos de convergencia, que se colocan respectivamente al exterior y al interior de su habitación, determinando en esta manera un vaivén especulativo incesante y sin duda emblemático, hacia afuera y hacia adentro. Las horas de la tarde y la noche fluyen así según un ritmo medido sobre todo por la fantasía.

La rápida definición autobiográfica del comienzo tenía la función de establecer inmediatamente (ya se ha dicho) las circunstancias espaciales y temporales que limitan el poema (vv.1-8):

Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay-saber,
aprendiz de ruiseñor),
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego.
Invierno. Cerca del fuego.

Este último verso, con su estructura sintáctica síncopada, tiene un efectivo papel de marco, y además establece con el verso sucesivo («Fuera llueve un agua fina...») un contraste de perspectivas y sensaciones determinante. En efecto, lo que atrae hacia afuera, al comienzo, es la lluvia (vv. 9-11):

Fuera llueve un agua fina,
que ora se trueca en neblina,
ora se torna aguanieve.

Empieza así la primera de las «meditaciones rurales», en la cual la mirada del poeta parece perderse en una lejana extensión de cultivos, mientras se evocan los benéficos efectos del agua que riega los sembrados con providencial constancia (vv. 12-18):

Fantástico labrador,
pienso en los campos. ¡Señor,
que bien haces! Llueve, llueve
tu agua constante y menuda
sobre alcaceles y habares,
tu agua muda,
en viñedos y olivares...

Mediante las divagaciones de un «pensar» que es esencialmente «fantástico» (variante casi perfecta del «soñar y meditar»), la sensación inmediata del fenómeno atmosférico se intensifica hasta producir una participación emotiva y cordial del poeta, que llega a identificarse con el destino de los campesinos, y comparte sus expectativas, sus preocupaciones, su fe espontánea en la vida (vv. 19-29):

Te bendecirán conmigo
los sembradores del trigo,
los que viven de coger
la aceituna,
los que esperan la fortuna
de comer,
los que hogaño, como antaño,
tienen toda su moneda
en la rueda,
traidora rueda del año.

Pero, suspendida momentáneamente esta primera *meditación* en su momento más conmovedor, lo que atrae al poeta hacia el interior de la «estancia», ya casi hundida en la oscuridad, es un objeto que en un rincón refleja la escasa luz de la «tarde gris» (vv. 38-46):

Clarea
el reloj arrinconado,

y su tic-tac, olvidado
por repetido, golpea.
Tic-tic, tic.tic... Ya te he oído.
Tic-tic, tic-tic...Siempre igual,
monótono y aburrido.
Tic-tic, tic-tic, el latido
de un corazón de metal.

Empieza así la segunda *meditación,* muy bergsoniana, sobre el transcurrir del tiempo y su diferente percepción por parte de la gente del pueblo y del poeta mismo. El latido mecánico del reloj mide instantes de la existencia que se alejan inexorablemente; otra vez la percepción de un sonido monótono (como había ocurrido con la lluvia) se enriquece mediante una honda participación emotiva, que lleva a la intuición de los límites temporales de la realidad humana. Y en el remate surge, por transición analógica obvia, el tema urgente de la soledad (vv. 55-58):

(Tic.tic, tic-tic)...Era un día
(tic.tic, tic.tic) que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.

Pero otra vez la realidad exterior vuelve a prevalecer: sonidos lejanos (las campanas) y más cercanos (otra vez la lluvia) llaman la atención hacia fuera (vv. 59-62):

Lejos suena un clamoreo
de campanas...
Arrecia el repiqueteo
de la lluvia en las ventanas.

El cambio de las perspectivas determina también un cambio en las actitudes; la lluvia opera una reanudación de los motivos de la primera *meditación,* que sigue en su desarrollo desde el punto en el cual había quedado interrumpida; versos enteros se repiten, con mínimas variantes, para subrayar esta continuidad lógica; por ejemplo los vv. 12-14:

Fantástico labrador,
pienso en los campos. ¡Señor,
que bien haces!...

se reflejan en los vv. 63-67:

Fantástico labrador,
vuelvo a mis campos. ¡Señor,
cuanto te bendecirán
los sembradores de pan!

que recuperan también los vv. 19-20:

Te bendecirán conmigo
los sembradores del trigo...

Sin embargo la segunda de las *meditaciones,* sobre el tiempo que huye, se enlaza con la primera por la intuición de la fluencia de las cosas, favoreciendo así una orientación metafísica; el agua que se desliza es otra imagen de la corriente temporal arrolladora[37]; su desembocadura inevitable, «la mar remota», adquiere pues una valencia simbólica con ecos manriqueños (vv. 70-75):

¡Oh, agua buena, deja vida
en tu huida!
¡Oh, tú que vas gota a gota,
fuente a fuente y río a río,
como este tiempo de hastío
corriendo a la mar remota...

No extraña entonces la conclusión desconfiada del reencuentro entre pulsiones tan conflictivas; en la angustia de la soledad y el aburrimiento, el escepticismo insinúa socarronamente sus raíces (vv. 84-87):

37. El agua posee pues un rico potencial alusivo; y desde luego «aparece como signo en la vivificadora síntesis de la antinomia 'razón y locura'. La inteligencia del hombre aparece como insuficiente para descifrar el misterio de la angustia (nada, mar), anhelo que indefectiblemente puede canalizarse por la vía cordial» (J. Ortega, «Nueva reflexión...», cit., p. 979).

[...] razón y locura
y amargura
de querer y no poder
creer, creer y creer.

Pero aquí también, en el momento álgido de la tensión emotiva, la reflexión se interrumpe. Una precisión cronológica tan lapidaria como la del v. 8 corta esta fase reflexiva (v. 88):

Anochece.

La mirada se concentra inmediatamente después sobre otros objetos al interior del cuarto: la bombilla floja, las gafas casi ocultadas entre «librotes, / revistas y papelotes». El poeta empieza a deshojar algunos libros, lo que inserta un nuevo tipo de divagación espiritual; las obras de Unamuno y Bergson ocasionan sendos comentarios desapegados, más o menos cordiales (vv. 100-103):

¡Oh, el dilecto,
predilecto
de esta España que se agita,
porque nace o resucita!

más o menos irónicos (vv. 126-127):

Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?

El poeta se adhiere a la filosofía del maestro salmantino con simpatía cordial, evidenciada por la familiaridad de las definiciones (vv. 108-111):

Esa tu filosofía
que llamas diletantesca,
voltaria y funambulesca,
gran don Miguel, es la mía.

El pensamiento unamuniano, en su equilibrio tan sugestivo entre razón e intuición, se ofrece a Machado como ejemplar lección poética (vv.112-121):

Agua del buen manantial,
siempre viva, fugitiva;
poesía, cosa cordial.
¿Constructora?
- No hay cimiento
ni en el alma ni en el viento -.
Bogadora,
marinera
hacia la mar sin ribera.

El simbolismo machadiano vuelve a escoger una imagen ya privilegiada por sus significados emblemáticos, y resuelve líricamente el contraste antinómico entre la subjetividad y la objetividad, implícito en la oposición entre «alma» y «viento». G. Correa observa oportunamente a este propósito[38]:

> Es de notar que la imagen de 'agua del manantial', con sus calificativos de 'viva' y 'fugitiva', se relaciona con una experiencia estética, a la vez concreta y dinámica en su perpetuo fluir. Además, implícitamente, el manantial debe brotar del centro cordial del hombre, esto es, de su corazón. Tenemos así una súbita incursión en el mundo de la mágica, a través de imágenes que se vinculan a la elementalidad honda de la naturaleza y que revelan, al mismo tiempo, ecos de la tradición mística española. San Juan de la Cruz, en efecto, construye uno de sus poemas principales, '¡Qué bien se yo la fonte que mana y corre!' a base de esta experiencia fundamental.

La obra de Bergson, introducida con un interrogante algo irónico, en realidad estaba presente ya, de manera ideal, desde mucho antes, es decir desde el comienzo de las reflexiones sobre la medida del tiempo real y del tiempo síquico[39]:

38. Cfr. G. Correa, «Mágica y poética...», cit., p. 466.
39. Cfr. J. Ortega, «Nueva reflexión...», cit., p. 981.

> El interés de Machado por Bergson está en relación con la preocupación del poeta sevillano por profundizar el estado interno (emotivo) de la creación poética. La teoría de la '*duración real*' del filósofo francés es fundamental en la poética machadiana. El problema central consiste en la contradicción que surge al tratar de adecuar la función emotiva y conceptual de la poesía. Los estados instantáneos del tiempo duracional del poema se permean, sin yuxtaponerse, en virtud de su heterogénea espacialidad. Ya 'duración pura' se traduce en acto libre en tanto en cuanto espacio y tiempo son inidentificables.

En su coloquio imaginario con el «maestro Unamuno», Machado coloca frente a frente, siempre con las fórmulas de un discurso familiar, dos diferentes perspectivas filosóficas vv. 128-133):

> Bergson no da como aquel
> Immanuel
> el volatín inmortal;
> este endiablado judío
> ha hallado el libre albedrío
> dentro de su mechinal.

En aquellos meses sombríos de su primera estancia en Baeza, las lecturas de Kant y de Bergson influyen de manera decisiva en la formación de la poética machadiana[40]:

> Por una parte, se encuentra Kant, quien dio 'el volatín inmortal', esto es, el filósofo que estableció que la realidad nunca nos es conocida tal como es, puesto que 'las cosas en si mismas', a pesar de su existencia indudable, sólo llegan hasta nosotros después de haberse conformado a la manera de ser de nuestra conciencia. Esta última forja ideas que trascienden el mundo de la realidad, para cuyo conocimiento son indispensables, entre otras, las categorías apriorísticas de espacio y tiempo. Bergson, por el contrario, a fines del siglo XIX, pretendió mostrar la posibilidad de aprehender el dinámico fluir de nuestra conciencia, que es el mismo de

40. Cfr. G. Correa, «Mágica y poética...», cit., pp. 466-67. Curiosamente J. Ortega confunde aquí los dos filósofos, atribuyendo a Kant (pp. 981-982) lo que Machado, en los vv. 131-32, refiere a Bergson.

la vida, en el fondo último del yo fundamental, donde residen también los resortes de la libre acción.

Pero gradualmente el hastío se insinúa en la complacida confrontación dialéctica, arrastrando al poeta de su abstracción mediante sucesivas transiciones; con una fórmula paremiológica se cortan las ulteriores posibilidades del debate incipiente (vv. 134-136):

No está mal;
cada sabio, su problema,
y cada loco, su tema...

Con la antítesis entre dos postulados contradictorios se anula la discusión sobre la importancia de la libertad, recuperando el tema manriqueño ya tan insistente (vv. 137-143):

Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;
mas, si vamos
a la mar
lo mismo nos ha de dar...

con un bostezo resignado, que ni siquiera el eco de la sabiduría bíblica logra reconfortar, se interrumpe el *otium* literario y el gozo de la lectura (vv. 144-151):

¡Oh, estos pueblos! Reflexiones,
lecturas y acotaciones
pronto dan en lo que son:
bostezos de Salomón.
¿Todo es
soledad de soledades,
vanidad de vanidades,
que dijo el Eclesiastés?

En este momento tan crítico, se produce otro tránsito, más radical, del interior al exterior, ya que implica un desplazamiento físico del protagonista; en efecto, para escapar al hastío, el poeta deja su habitación y sus fantasías intimistas, decidiendo lanzarse a la calle (vv.152-154):

> Mi paraguas, mi sombrero,
> mi gabán...El aguacero
> amaina... Vámonos, pues.

Otra determinación espacial y temporal, tan rápida y seca como las antecedentes, marca el cambio de la *meditación* y limita el ámbito del nuevo intento (vv. 155-156):

> Es de noche. Se platica
> al fondo de una botica.

Ya se anticipa con estos pormenores mínimos la dimensión casera y la simpleza bonachona de las charlas que se suceden en esa trastienda, donde un don José y un don Juan intercambian pretenciosos comentarios políticos y más realistas opiniones sobre la producción agrícola. Todos los principales motivos que habían angustiado o preocupado al poeta vuelven a aflorar ahora en los discursos banales de los contertulios: el fluir de las sazones («Tras estos tiempos vendrán / otros tiempos y otros y otros...»), la espera de una buena cosecha («La cebada está crecida...»), la dura existencia de los campesinos («Las fatigas, los sudores / que pasan los labradores...»). Todo se reduce a puras habladurías con las que la tertulia de la rebotica mata el tiempo, dándose cuenta apenas de su ley inexorable (vv. 166-170):

> Todo llega y todo pasa.
> Nada eterno:
> ni gobierno
> que perdure,
> ni mal que cien años dure.

Pesimismo, resignación, fatalismo son las actitudes que dominan en aquellas pláticas trilladas; es decir, otro «bostezo de Salomón».

Una fórmula de despedida, con su preciso marco temporal, indica la vuelta definitiva al interior del cuarto (v. 189):

- Hasta mañana, señores.

Allí parece no haber acontecido nada. Pero el ciclo se cierra con la conciencia desencantada de lo transitorio. En la soledad de su habitación, la atención del poeta se detiene sobre los mismos objetos, el hilo interrumpido de sus consideraciones parece reanudarse; el reloj sigue escandiendo su ritmo implacable; lo único incontrovertible es que otro día ha desaparecido (vv.190-193):

Tic-tic, tic-tic... Ya pasó
un día como otro día,
dice la monotonía
del reló.

Sobre la mesa todavía está la obra de Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, que cobra un sentido emblemático, a pesar del comentario algo irónico con el cual se concluye el poema (vv.. 196-204):

No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original;
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.

Machado descubre así en la obra de Bergson una clave interpretativa para su aspiración al conocimiento intuitivo y poético del mundo real[41]:

El yo de Bergson se ha encerrado en si mismo, según Machado, para tener la intuición directa de la fuerza creativa, escapándose en cierta manera de la compleja red de las categorías trascendentales de Kant, y

41. Cfr. G.Correa, « Mágica y poética...», cit., p. 467.

en tanto que ha encontrado en este reducirse a sí mismo la experiencia del tiempo como duración.

La percepción bergsoniana del tiempo, íntimamente experimentado en su fluencia, se opone a la idea kantiana del mismo, que es apriorística, pero no impide un ansia metafísica hacia límites menos estrechos de los que acorralan la conciencia. En el *Poema de un día*, abierto y cerrado por la comprobación amarga de la soledad existencial, las horas de la tarde fluyen según un ritmo medido sobre todo por la fantasía del poeta, que mediante un sistema hábilmente modulado de llamadas analógicas y repeticiones temáticas logra conferir una apreciable coherencia a una serie de observaciones surgidas, probablemente, en forma algo más fragmentaria, como prueban las variantes aún inéditas de los cuadernos de apuntes recuperados en fechas recientes.

El «Poema de un día» y sus variantes redaccionales

También en el caso del «Poema de un día», el análisis de las variantes introducidas por el autor, en gran parte inéditas, puede ofrecer ocasiones provechosas de reflexión sobre el constituirse del arreglo definitivo de la obra, y como ya se notó en otras ocasiones, al recorrer las etapas de ese desarrollo gradual, permite una percepción dinámica del realizarse de la lección textual.

Machado compuso ese largo poema de más de doscientos versos en una redacción ya casi definitiva entre diciembre de 1912 y enero de 1913, y lo publicó en 1914 en *La Lectura* de Madrid (*L 1914*); más tarde, en 1917, lo incorporó en la nueva sección de *Campos de Castilla* incluida en la primera edición madrileña de sus *Poesías Completas (PC I)*; y así hizo en las sucesivas ediciones.

En lo que concierne a las variantes entre *L 1914, PC I* y las otras ediciones de *PC*, se remite a la edición crítica, ya mencionada, de las obras completas machadianas por Oreste Macrí y Gaetano Chiappini[42].

Por otra parte, su redacción inicial queda también documentada en las páginas aún inéditas de uno de los cuadernos de apuntes recuperados desde hace pocos años. En realidad, se conocía ya antes la existencia de

42. Madrid, Espasa Calpe, 1989, t. I, pp. 909 y ss.

ciertos autógrafos del poeta que quedaron en casa de su hermano Manuel al finalizar la guerra civil; los dos hermanos habían sido separados definitivamente por el frente, como bien se sabe, y a la muerte de Manuel Machado su viuda confió los cuadernos, ya horriblemente mutilados de algunas páginas (quizás por el mismo poeta), a un sacerdote y poeta burgalés, don Bonifacio Zamora Usable, amigo de la familia, en cuyo poder quedaron de 1948 a 1977, cuando pasaron a ser propiedad de la *Institución Fernán González* de la Diputación Provincial de Burgos[43].

En cuanto concierne al «Poema de un día», allí se prueba especialmente la labor literaria de Antonio Machado en los primeros meses de su estancia en Baeza, durante el invierno de 1912 y la primavera del año siguiente, momentos tan decisivos, como ya se ha observado, en la evolución de su sistema de representación poética de la experiencia existencial. Las variantes de la primera redacción se atestiguan en las páginas 17 a 31 del tercero de dichos cuadernos (t. I, pp 202-216 de la edición facsímil), y resultan de considerable interés también desde el punto de vista estructural, ofreciendo indicios importantes para definir la orientación del poeta, como se evidencia ya desde los preliminares, donde el subtítulo pasa por sucesivas definiciones: *Meditaciones en un pueblo rural, Monólogos rurales, Meditaciones rurales.* Además Machado colocaba en el margen derecho de la página 31 una cita bíblica cargada de significados alusivos: «El provecho de la tierra es / para todos: el rey mismo / está sujeto a los campos. / Ecclesiastés». La cita fue eliminada muy pronto, pero otra mención del mismo libro sapiencial aparecerá en los vv. 148 a 151, casi confirmando la referencia inicial.

Una de las primeras variantes permite aclarar los momentos de la composición del texto, que consta de cinco núcleos distintos, cinco diferentes *meditaciones*, separadas (y también numeradas) en el borrador de Burgos y en *L 1914,* y amalgamadas en un conjunto más unitario en

43. El proyecto de edición, a cargo de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, quedó interrumpido a la muerte del ilustre maestro de la Universidad de Florencia. Los preciosos autógrafos resultan accesibles ahora a una esmerada reproducción facsímil, a cargo de la Institución Fernán González: *El fondo machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado*, introducción y coordinación de A. C. Ibáñez Pérez, Burgos, 2004, 2 volúmenes. De muchas páginas arrancadas sólo se conservan estrechos filetes, con muestra de escritura. Citamos el texto del poema según la numeración actual de las páginas. Otros cuadernos de apuntes de A. Machado, que habían quedado en manos de su hermano menor, Francisco, fueron adquiridos por Unicaja en noviembre de 2003. Acaba de aparecer una valiosa reproducción facsímil, acompañada de transcripción y comentario: *Machado. Colección Unicaja. Manuscritos de los Hermanos Machado*, ed. de R. Alarcón Sierra, P. del Barco, y A. Rodríguez Almodóvar, Málaga, Fundación Unicaja, 2005, 10 volúmenes.

la redacción definitiva. En el v. 8, «Diciembre. Cerca del fuego», la primera palabra, que representaba la referencia cronológica más explícita de toda la redacción manuscrita, fue tachada y sustituida por «Invierno»; se introduce así una extesión temporal significativa. En *L 1914* el texto está fechado a «12 Enero 1912»; debe tratarse de una probable falta del impresor; los impresos sucesivos llevan una indicación más genérica: «Baeza 1913». En una estructura ya casi definitiva, el «Poema de un día» se compuso, pues, en Baeza entre diciembre de 1912 y enero de 1913; se quiso indicar para su redacción definitiva una fecha posterior a la del poema CXXVI «A José María Palacio», que resulta ser: «Baeza, 29 de Abril 1913»[44]; una posible referencia a cambios políticos ocurridos en la primavera de 1913 se quiso encontrar en los vv.161 y ss:

- ¡Oh, tranquilícese Usté!
Pasados los carnavales,
vendrán los conservadores...

Pero la historia misma de las variantes parece quitar importancia a ese aspecto cronológico; en efecto, la palabra «carnavales» parece tener un papel definitivo sobre todo en función de la consonancia, como se nota en el cotejo con la primera redacción manuscrita, que ofrecía un diferente desarrollo del diálogo a partir de los vv.155-156:

Es de noche. Se platica
al fondo de una botica.
- Pasados los carnavales,
volverán los liberales.
Nada hay bajo el sol eterno,
Todo pasa, no hay gobierno
que perdure,
ni mal que cien años dure. -

44. *Ibidem*, p.910, con referencia a M. García Blanco, «Cartas inéditas de Antonio Machado a Unamuno», en *Revista Hispánica Moderna*, XXII (1956), 2, pp.102 ss., y luego *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, pp.225 ss. Más impresionistas las observaciones de A. Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado*, cit., pp. 270 y ss.:» Por el tono, por referirse al hastío más que a su dolor, y por una posible alusión a *Del sentimiento...* de Unamuno, pensaríamos que es de época algo posterior. Tal vez lo que ocurriera fue que lo corrigió más tarde - a fines de 1913 o en 1914».

- Tras estos tiempos vendrán
otros tiempos, y otros y otros,
y lo mismo que nosostros,
otros hombres vivirán. -
- Así es la vida, don Juan...

Más tarde, quizá al darse cuenta de haberse equivocado en sus previsiones, sin tachar la primera parte del diálogo, sino aislándola con dos rayas separativas, Machado la reemplazó en el margen derecho con los actuales vv.157-170, precisando los nombres de ambos interlocutores, ese don Juan y ese don José que probablemente no fueron personajes tan imaginarios[45]; se acentuó además la virulencia de la polémica aldeana, que por ejemplo resultaba bastante agresiva en el v.160: «tan puercos, tan inmorales», y se quedó así en la misma edición de *L 1914*. Más que la coherencia histórica, merecería subrayarse el enriquecimiento expresivo introducido por los cambios, en conformidad con un tipo de intervención dominante en esta primera fase autocrítica.

En efecto, una peculiaridad estilística que parece afirmarse claramente en las variantes del «Poema de un día» consiste en la sustitución de expresiones eruditas con otras de empleo más corriente; esa tendencia determina un decrecimiento del nivel literario del léxico, como prueban los cambios siguientes:

vv.13 y 63 «platónico labrador» > «fantástico labrador»
v. 35 «por una luz espectral» > «por esta luz invernal»
v. 49 «en estos villorrios lucha» > «en estos pueblos se lucha»
v.50 «el hombre con su reló»> «sin tregua con el reló»

Esta última variante permite contestar más directamente a la pregunta anterior: «En estos pueblos ¿ se escucha...?». En el v. 91 se tacharon las primeras palabras de «La luz eléctrica brilla», iterativas con respecto al v. 89: «El hilo de la bombilla»; fueron corregidas en la interlínea con «luego brilla, / resplandece».

45. Sobre la tertulia que se reunía en la rebotica de don Adolfo de Almazán, cfr. O. Macrì, «Amistades de Antonio Machado», en *Ínsula*, nº158 (1960), y R.Laínez Alcalá, «Recuerdo de Antonio Machado en Baeza», en *Strenae*, Salamanca 1962; en esa perspectiva, véase también H.Carpintero, «Historia y poesía de Antonio Machado», en *Celtiberia*, 2 (1951), pp. 307-355.

Bastante interesante también la sustitución de «lentes» (v.95) por «gafas» (a partir de *L 1914)*, o el cambio de una expresión neutra como «otros hombres vivirán» (v.174) con otra más pintoresca: «otros se jorobarán».

Aspectos no menos significativos de esta elaboración estilística conciernen a las supresiones de partes sobrantes. Después del v.58, que en el manuscrito presentaba una mínima variante: «la muerte se me llevó», seguían otros dos versos, eliminados más tarde en las ediciones impresas:

Tic-tic, tic-tic. Ya se fue
¿y nunca más la veré?.

Análogamente al v.66 seguía otro verso, enseguida tachado por lo banal de su contenido: «por tu lluvia».

Después del v.107 debían colocarse cinco versos, añadidos en el margen derecho, pero pronto tachados:

Yo amo como tú el tormento
de querer
creer, creer y creer,
y aplaudo el salto violento
del hombre de Koenisberg.

Una parte de ellos se recuperó sin embargo al final de un largo trozo (actuales versos 76 a 87), que fue añadido después del v.75 (compárense los vv.86 y 87); allí fue corregido también el v.84, donde se tacharon las palabras «conciencia, amargura», y se añadieron bajo la línea: «razón y locura». Además «el salto violento» volvió a ser evocado en la conclusión del poema.

Los vv. 183 y 184 ofrecían en el manuscrito una variante considerable: «necesitan que los cielos / llueven cántaros. / -Y mares»; seguían inmediatamente cuatro versos bastante enfáticos:

Lo llovido no es bastante.
¡Oh el aguante,
el aguante y los sudores
de los pobres labradores!

fueron tachados completamente y reemplazados en el margen derecho con los actuales vv.185 y 186.

Por otra parte, también las vacilaciones y los titubeos pueden propiciarnos motivos de reflexión, porque a menudo permiten comprobar la realización del acto creativo en las fases sucesivas y a veces contradictorias de su propio desarrollo. El poeta, por ejemplo, empezó a formular así el v. 42:

de puro oído, golpea

sucesivamente tachó las primeras palabras, corrigiéndolas sobre la línea con «en el silencio»; no satisfecho todavía, volvió a rayarlas, introduciendo la variante definitiva: «por repetido».

El v. 52, inicialmente igual al actual: «que mide un tiempo vacío», fue corregido entre las líneas con «que machaca en el vacío»; sin embargo la variante no debió satisfacer al autor, que en las ediciones impresas volvió a preferir la primera versión. En realidad, la imagen expresiva sugerida por «machacar» debía recuperarse en versos sucesivos, como veremos.

Más compleja e incluso enmarañada la historia redaccional de los vv. 127 a 144, que por sus arreglos y refundiciones merecerían un examen bastante largo; nos limitaremos, de momento, a notar que el v.134: «No está mal», tan desnudo y esquelético, fue tachado y cambiado muchas veces, pasando por sucesivas fases: «Y eso no estaría mal», «No está mal», «Eso no estaría mal», etc.

Concretamente, se puede comprobar la mutua dependencia y adhesión de las enmiendas, que se eslabonan de manera coherente y a veces se justifican recíprocamente. Un ejemplo lo ofrece la segunda de esas *Meditaciones rurales*, suscitada, como ya se ha notado, por el latido monótono de un reloj, que mide los instantes fugitivos de una existencia ya vacía e induce a una reflexión sobre el inexorable transcurrir del tiempo (vv. 34-58):

En mi estancia, iluminada
por esta luz invernal, 35
- la tarde gris tamizada
por la lluvia y el cristal -,

sueño y medito.
Clarea
el reloj arrinconado,
y su tic-tac, olvidado 40
por repetido, golpea.
Tic-tic, tic-tic...Ya te he oído.
Tic-tic, tic-tic...Siempre igual,
monótono y aburrido.
Tic-tic, tic-tic, el latido 45
de un corazón de metal.
En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló, 50
con esa monotonía,
que mide un tiempo vacío.
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic)...era un día 55
(tic-tic, tic-tic) que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.

El mismo motivo volvía a imponerse en la última de las *Meditaciones rurales*, cuando el poeta deja la vacua conversación de la tertulia reunida en la rebotica de la farmacia, para regresar a su casa, a su cuarto desierto y a la lectura de sus amados filósofos (vv.190-203):

Tic-tic, tic-tic...Ya pasó 190
un día como otro día,
dice la monotonía
del reló.
Sobre mi mesa *Los datos*
de la conciencia, inmediatos. 195
No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,

creativo, original;
este yo que vive y siente 200
dentro la carne mortal
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.

Son precisamente estos motivos, reanudados con insistencia, los que ofrecen una ulterior ocasión de reflexión sobre el constituirse del proyecto definitivo del *Poema de un día* a través de un complejo sistema de integraciones y exclusiones.

En la página 18 del tercer cuaderno de Burgos se conserva una dúplice redacción de la parte final del «Poema»: la primera muy atormentada y completamente tachada, la segunda no exenta, por su parte, de correcciones.

En la primera redacción se pueden recuperar algunas enmiendas significativas, casi siempre añadidas entre las líneas (pero por razones prácticas se indicarán a continuación, en itálica):

Vuelvo otra vez a «Los datos	> *Sobre mi mesa*
de la conciencia, inmediatos».	
¡Oh este yo fundamental	> *No está mal*
contingente y libre, a ratos.	
No está mal!	> *creativo, original*
Y este mío	*No está mal*
hecho de carne mortal	
corazón que vive y siente	> *este yo*
dentro la carne mortal	
y es por saltar impaciente	> *¡ay!*
las bardas de su corral.	

La segunda redacción, colocada bajo la primera, es ya casi definitiva (en el v. 202: «ya por saltar impaciente» puede haberse introducido sencillamente un error de transcripción); sin embargo después del v.199 seguían cuatro versos tachados:

y mejor
este yo que vive y siente

impaciente...
¿porqué impaciente, Señor?

Determinante parece haber sido aquí la sustitución de «este mío / hecho de carne mortal / corazón...» con «este yo...» y además la eliminación del contraste introducido por «y mejor» .

En la página 17 del mismo cuaderno[46] aparece un fragmento que en una primera mirada parece tener valor accesorio. Consiste en 13 versos, que aparecen concluidos por dos renglones en prosa. Después del v.7 comparece un verso completamente tachado; por lo que se logra comprender, podría corresponder al v.5, que en efecto resulta añadido entre los renglones; si las cosas están así, se trataría concretamente de una transposición, pero no todas la palabras tachadas se pueden interpretar claramente («en su carne mortal» , corregido después en «hecho de carne mortal»):

I ¡Oh corazón de metal
II siempre igual
III machacando en el presente!
IV Y este mío
V hecho de carne mortal
VI corazón que vive y siente
VII impaciente
VIII ¿palpitará en el vacío?
IX ¿Reloj, tu tiempo es el mío?
- - -
X Tic-tic, tic-tic, ya pasó
XI un día como otro día
XII dice la monotonía
XIII del reló.

46. Según la numeración actual de la edición facsímil burgalesa, el poema ocupa las páginas 31, 29, 27, 26, 25, 23, 21, 19, 18 y 17 del cuaderno tercero; esa numeración invertida se debe a la costumbre del poeta de dar la vuelta a los cuadernos y escribir en el reverso de las hojas cuando quedaban libres. Ha sido posible examinar, estando ya en prensa este estudio, un antecedente de considerable interés: en efecto, en el *Cuaderno I* de la *Colección Unicaja*, cit, ff. 19r-25r, se encuentra un conjunto de borradores en los que gradualmente va constituyéndose el texto del poema a partir de una serie de apuntes líricos.

Y este corazón que guarda la historia de la vida, memoria / de lo pasado y esperanza del mañana, se parará un día.

El latido incesante del reloj, pulsación del tiempo, queda asociado por analogía al latido del corazón, y ambas imágenes llegan a expresar, con variantes semánticas matizadas, la misma sensación, muy quevediana, de lo transitorio. Así, de manera casi inevitable, se perfila el motivo consecuente de la muerte, que representa el punto final, la anulación de cualquier «memoria de lo pasado», de cualquier «esperanza del mañana».

La colocación de este fragmento inédito en el cuaderno de Burgos, al cabo de la primera redacción del «Poema de un día», podría inducirnos a atribuirle además un valor compendiario, como si las *Meditaciones rurales* del poeta culminaran amargamente con una intuición desesperada. Pero el hecho más notable es que este fragmento, aunque destinado a quedar excluido de las redacciones impresas del poema, resulta estrechamente enlazado con el sistema (ya examinado) de las variantes de la página 18 y además permite establecer con el texto definitivo el siguiente esquema de relaciones:

vv.I-III > vv.43-46
vv.IV-VIII > vv.200-203
v. IX > vv.53-54
vv.X-XIII> vv.190-193

Y por fin, el tema de la muerte, que se asoma en el fragmento en prosa, encuentra una correspondencia en los vv. 57-58 del «Poema de un día», que se refieren a la desaparición de Leonor.

Se puede comprobar, en conclusión, cómo Antonio Machado vuelve a utilizar sendas partes de su proyecto de escritura poética casi como distintos materiales de una construcción que va edificándose según una perspectiva unitaria. Por todas estas consideraciones, el cotejo de las variantes parece producir consecuencias positivas también desde un punto de vista hermenéutico.

En aquellos años de soledad y amargura, Antonio Machado se estaba adelantando gradualmente en los nuevos recorridos estilísticos, que se manifiestan ya en la segunda edición de *Campos de Castilla*. Y

el autor, bien consciente de los resultados que estaba logrando, en el *Prólogo* de esa misma edición definía, con términos desasidos y casi desafectos, el sentido de su búsqueda incesante[47]:

> Por último, algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas - alguien dirá: perdidas - en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo.

47. *PC* II, p.1594.