OBSERVACIONES SOBRE ANTONIO MACHADO

POR
CARLO BO

La poesía de Antonio Machado se ha desarrollado exclusivamente alrededor de un solo punto, con una convicción ambiciosa de resultado. Una vida poética decidida en tan pocos elementos confiere hasta al último toda la responsabilidad y un carácter difícil. Si hay en ella una purificación es preciso saberla buscar, en la superficie no queda rastro, todo es evidente, pero con una evidencia justificada, es decir, fruto de un entero y cumplido proceso íntimo. Conviene, por tanto, suprimir toda idea de gratuidad a los resultados completos, a estos movimientos de una agilidad tan sorprendente.

Su obra, considerada según medidas simplistas, corre el peligro de aparecer como lo contrario de lo que verdaderamente es, acabaría por darnos un Machado víctima inmediata de su propia voz, clara, honesta, concreta. Si no fuera porque una tal belleza de movimientos, un desenvolvimiento vigilado y organizado según una medida de inteligencia, tienden a demostrar la memoria obtenida en una experiencia que se confunde con la vida misma, la palabra definitiva en vez de un razonamiento sentido y comprendido.

En otros textos parecidos, en los que a primera vista nos sentimos confiados a la riqueza natural de las voces, no es fácil discernir la parte justa que pone la voluntad, aquello que ha sido el ejercicio espiritual del poeta, a la vez que es preciso establecer en qué medida ha quedado reducido el sentido de la fuerza instintiva. Así hay siempre una diferencia entre lo que nos suena a recuerdo aceptado como ímpetu de la sensualidad y la defensa íntima de la memoria. En Machado, si somos llevados primero a abandonarnos a una ilustración espontánea de las sensaciones, se pasa enseguida a una evocación tratada como *leit-motiv*, a la preferencia por la frase cerrada, convencional, en fin, a una retórica de atmósfera. Impresión que se encuentra justificada tal vez por la pobreza de sus motivos, por la esencialidad de su atención poética, mientras que en realidad su palabra corriente, dotada de la mayor intensidad, expresa la fuerza de su vida y no sólo los límites naturales. Es la suya una riqueza vertical que, por otra parte, no se daña a sí misma con violencias o movimientos ilógicos, sino tiende a consagrarse en un patrimonio de memoria. En sus versos más evidentes, donde el juego de los colores parece el único, en sus momentos en apariencia más íntimos (en cuanto exigen un carácter de intimidad), hay, mirando con atención más allá de una transparencia tan milagrosa, una unión directa con aquello que constituye el retraso o tiempo lento de su poesía : y entonces las palabras no se dejan arrastrar por el giro confuso y sentimental de la frase, sino quedan situadas en su preciso sentido, y alcanzan el límite de su valor, en su función de paciencia y no sólo en un juego externo de placer. No aparece en él una tentativa parcial de emoción, el gusto por transportar al lector a un ficticio aislamiento de sí mismo, y en realidad al fácil engaño del tiempo, a una disminución de los intereses reales. Machado no sacrifica nada a una poesía de voluntad reducida y perdida en un modo demasiado fácil de exasperación, a una poesía basada sobre un compromiso natural de intención mínima. El nombre de Verlaine (reduciendo por otra parte el Verlaine válido al más fácil de recordar, a los ejemplos consagrados por el gusto invariable

de los antologistas), sirve muy poco hablando de Machado, o al menos sirve tan sólo indirectamente. En el peor Verlaine, es decir, en el más entregado a la moda del tiempo, no se va más allá de una extenuación de los movimientos en su voluntad de abandono, no hay nada más en él que la tentativa natural de reducirse al ámbito de la sensación, de no decidirse nunca en el juego de las incitaciones inmediatas, de aceptar por *nonchalance*. Si hay evocación será solamente un modo externo de elegancia, una figura retórica siempre sin encono, ligera, o todo lo más una música sin posibilidad de interpretación, de secreto exclusivo. En Machado, en cambio, donde a pesar de todo existen también tantas modalidades semejantes y engañadoras, no se trata nunca de decadencia, de una frase que pueda poseer en última instancia una virtud propia y particular, no hay una libertad absoluta de movimientos, sino apenas una disposición de relaciones, una red de afinidades, y la evocación es aceptada en tanto que forma parte del desenvolvimiento de una dirección íntima, y siempre que el término alcanzado ofrezca una visión nueva, una cifra más alta que las del cálculo originario.

¡Oh tierras de Alvargonzález
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!

Donde se da una tal perfección de equilibrio en los movimientos utilizados, se aspira a la idea de una figura, en vez de disiparse en una falta de voluntad indefensa, expectativa por naturaleza. Para Machado existe el peligro contrario, es decir, se deja fácilmente arrastrar a una figura aritmética, a una ejecución natural del propio movimiento; y en sus *Proverbios* se halla ejemplificada esa manía de atenerse a una satisfacción absoluta y exclusivamente externa de la propia búsqueda. Este Machado menor y de una ambición demasiado simplistamente clásica no va más allá de un pasatiempo serio, y ni siquiera exige la medida de la satisfacción, el contacto con una verdad

superior; el poeta se confunde voluntariamente con el puntual y neto expositor de una especie de filosofía reducida a constataciones inmediatas, y aun a figuraciones insinceras e inútiles.

En preguntar lo que sabes
el tiempo no has de perder...
Y a preguntas sin respuesta
¿quién te podrá responder?

o bien

De lo que llaman los hombres
virtud, justicia y bondad,
una mitad es envidia
y la otra no es caridad.

o algo más conseguido, como

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

*

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Ejercicios muy bellos, de una absoluta proporción, pero donde, sin embargo, no podemos considerar más que la precisión de los desenvolvimientos y la correspondencia numérica entre ellos, mientras todo queda sacrificado a un prejuicio anterior, aunque sea a una verdad, pero con tal fuerza que resulta extraño y representativo todo motivo poético. Sólo que estos resultados negativos adquieren un gran significado si se limitan a su función resolutiva y se relacionan con la labor inicial o anterior de la poesía de Machado. En él, en efecto, raramente se encuentran movimientos libres, una iluminación válida por sí misma y en relación futura con su tarea de conocimiento; a menudo nos encontramos frente a unos ecos sofocados y transmutados en símbolos vitales, sorprendemos al poeta que labora para darle una solución al propio tiempo desvivido.

Alrededor de una violenta imagen de no-poesía, Machado debe obtener la poesía a base de un anulamiento de la realidad, digo anulamiento por negación de significado, esto es, dejando al objeto otra vez un valor de símbolo, el sentido concreto de memoria. Los detalles de la realidad deben perder toda voluntad de encono, abolir su presencia polémica para permanecer sólo como objetos ricos de una pureza inalterable : objetos poéticos. Por sí mismos y por su disposición obtienen por fin un valor de mitología natural y dominan al poeta en la medida justa de su piedad abierta, de su presencia absoluta y desencantada : son, en fin, palabras llanas, escogidas en el área reconquistada de la memoria : materia de un mundo inevitable para Machado, si bien su poesía no es como deseaba (véase la carta a Gerardo Diego en la *Antología poética* de este último), *palabra esencial en el tiempo.*

Machado, en definitiva, se ha engañado sobre el modo de alcanzar su poesía, pero ha visto claro aquello que constituía su materia, ha sabido decir de qué estaba hecha. Así no ha querido nunca alejarse de un paisaje transportado a la memoria y conservado en ella como voluntad poética, y en las redes de los propios objetos ha situado la solución del tiempo, ha alcanzado una íntima correspondencia entre el ejemplo y el sentimiento, entre la figura y la sensación en una exclamación toda hacia adentro, apenas pronunciada, de valores alusivos. El modo de interrogar consiste para él en el acto mismo e impuro de la enunciación, las palabras-objetos están cargadas con un peso de memoria y además de su historia nos dan el sentido de su naturaleza. A una tal violencia mantenida tan enteramente el poeta no ha podido oponer tampoco válidamente el ejercicio literario y la dosificación de las influencias. El lector, en él, ha quedado en definitiva sin importancia real, con una evidencia marginal y dueño de sus propios movimientos.

Por ejemplo, en estos versos suyos primeros :

Fué una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente sonaba.

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

es fácil separar lo que es debido a una reiteración del d'Annunzio más voluntariamente musical y abandonado del *Paradisíaco:* son, por así decirlo, apuntes que permanecen como imágenes sobrentendidas, en una complacencia indiferente al texto y a su primaria voluntad interior. Y, por otra parte, consigue detenerse apenas se da cuenta de que trabaja sobre un motivo, opone al encanto una fuerza (no es ahora el momento de ver en qué consiste la naturaleza de esa fuerza, su peculiaridad). Precisamente con la ayuda de esa fuerza Machado se acercó poco a poco a la realidad más absoluta de su poesía, se consagró al agotamiento de la voluntad lírica : su verdadera tarea consiste en esta tentativa de superar todos los valores de las imágenes con el encanto común y corriente de la realidad. Es menester fijarse en su intención de no ceder al acento, de obtener la verdad de la situación natural de la palabra : su frase debe ser consumada individualmente y poco a poco en todos sus aspectos posibles. El aliento tiene una medida rápida y una verdad suya, se acaba en el instante : esto es, no debe ser aquí la especulación del abandono de parte de la frase. Machado no intenta más que raramente el juego de la indecisión, la magia inherente al cálculo de las probabilidades reales. Prefiere más bien una obediencia lineal, un respeto a las formas simples, limitarse a una voluntad de movimientos cerrados. Pero, precisamente, todo su verso es una pregunta directa, dura : en una poesía que, en apariencia, podría fácilmente reducirse al movimiento del anhelo, Machado ha querido mostrar la sola vida del aliento, el sentido de una vida mantenida sin especulaciones de orden superior, libre de esas preguntas imposibles en las que coincidía tanta poesía europea.

La realidad más humildemente sentida con deseo de claridad proporcionaba a Machado un límite infranqueable, constituía un misterio aparente, aceptado naturalmente. De aquí se

deriva no sólo la entereza de sus sustantivos, sino también la neta decisión de los colores, una vida entera del adjetivo.

Cuando dice:

¡Viejos olivos sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del campo de Andalucía!

.....

¡Olivares coloridos
de una tarde anaranjada:
olivares rebruñidos
bajo la luna argentada!
Olivares centellados
en las tardes cenicientas,
bajo los cielos preñados
de tormentas...

no busca tanto la satisfacción que puede proceder de una exclamación llena de significado, desde un ángulo abierto y en suspenso sobre el tiempo común de nuestros días, en suma, desde un modo artificial de hacer coincidir una mayor verdad con la interpretación de un significado del mundo, sino que más bien se acerca a esos límites extremos de su mundo para escuchar la respuesta del propio espíritu, establece con decisión un contacto del cual puede brotar la palabra más probable: aquella que tal vez para él no ha sido nunca esencial.

No existen aquí, para él, prejuicios absolutos de color o de sonido: su naturalidad posee otro sentido y tal vez mayores pretensiones, no es esencial, gratuita, sino ofrecida a una voluntad superior. A Machado no le invaden preocupaciones por una belleza sensual, y no cree en una dialéctica del objeto enderezada hacia un placer externo, hacia una consecuencia hedonística. D'Annunzio nos sirve aún ese d'Annunzio todavía hoy tan insospechadamante rico de los años ochenta a noventa. Si nos fijamos en *La Chimera*, hay allí una aceptación del mundo que se aquieta en un orden de sensaciones, y la poesía es aún una imagen que puede resistir bajo una onda de invocaciones, bajo una exaltación que es medida anticipada de sí misma. En Machado no tenemos ninguna renuncia en favor de

una verdad por inducción, por transparencia milagrosa. La visión del mundo es un preguntar, soporta a la voluntad, si bien ésta no es a menudo más que una función de presencia, de atención de la inteligencia. El modo de sentir la realidad forma la naturaleza de su poesía; esto es, no supone más que un trabajo del espíritu. Hasta tal punto que, si tuviéramos alguna objeción que hacerle, sería ésta: el haber limitado así la búsqueda del propio espíritu a una realidad disminuída en sus límites, agotada en su acepción temporal más inmediata. Pero también su respuesta ha sido decidida dentro de la propia intimidad (de aquí proviene aún la aparente pobreza de las palabras, el estilo desnudo y simple, la intención natural de la frase), escandida por unas pocas voces, pero con una escansión del conjunto sentida *a rebours*, interiorizada, recogida en sí misma y vecina de buen grado de una gravedad y un comportamiento espiritual.

Y seguramente uno de sus méritos como poeta está en esta toma de posesión de sí mismo, en el control tan violentamente impuesto a los peligros de la sensibilidad. Trabajo, éste, llevado a cabo por nuestro poeta en todos sentidos: en su especulación visual, en el examen de una realidad separada e incompleta. De aquí la identidad entre mundo y campo, entre paisaje y campo, entre tierra y tierras: toda una serie de coincidencias resulta válida gracias a la total participación del autor. A una tal sanción de las intenciones, de la voluntad, ha respondido la realidad con una imagen recompuesta y movida por una especulación simbólica, en una solución didascálica sobrentendida, en una acción directa de elementos poéticos. En tal sentido, no podemos escoger nada mejor que los versos a José María Palacio. Especialmente cuando pregunta:

¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos?...
.....
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
.....

¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
.....
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?

el sentido del elemento poético, la situación alcanzada, encaminan el movimiento a una voluntad de catálogo, y entonces se duda de la pureza del cálculo de toda la frase que, ejemplo único en todo Machado, tiene aquí un desenvolvimiento persuasivo y directo, por medio de una escala matemáticamente musical. Tenemos aquí la sorpresa de un ritmo que se vuelve complacido hacia una cadencia íntima o, mejor dicho, hacía una pregunta que se perpetúa en la dulce evidencia de los elementos poéticos, hasta el momento de un ruego que es una resolución :

en una tarde azul sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Que es la manera precisa de hacer coincidir una realidad retenida por la memoria con una nueva y semejante realidad, objeto de idénticas búsquedas, instrumento de una igual vida. Hay aquí la noción construída de un mundo válido por sí que puede soportar la confrontación con el mejor y más secreto de dentro de nosotros mismos, que cede a una serie de noticias aceptadas sin demasiadas especulaciones. La poesía de Machado no rechaza la ayuda de un problema, más bien diríamos que lo provoca en la práctica, pero posee la defensa de una solución contemporánea del problema; es la probable situación de una respuesta anticipada. El poeta sugiere y después elimina, en una duda no enunciada, la confirmación. Puede suceder que en este frente único, en esta ecuación universal, apoyada sobre la interpretación del mundo, vivan los más graves límites de su poesía. Machado ha cedido al misterio los puntos más importantes, pero quitándoles todo valor; las cosas que no se pueden saber acaban por no existir para él. Nuestras reservas comprenden y alcanzan indirectamente

a las avanzadas por él sobre los poetas españoles más jóvenes, sobre las últimas tendencias de aquella poesía anterior a la guerra civil.

Antonio Machado sostenía que: «... al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada», y añadía: «Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva.» (Siempre en la carta citada a Gerardo Diego.)

Ahora bien: de esta fallida traducción de los valores temporales nace su gravedad, un modo inútil de razón sentida y no correspondida. Identificó el pensar en el tiempo propio con una emoción derivada de las imágenes construídas por un particular crepuscularismo, sin las últimas cadencias del sentimentalismo. Tal vez confunde una honestidad inútil con ciertos movimientos firmes, fijos, referidos a objetos sin profundidad. La vida remitida a un orden inferior de leyenda, y no importa de qué manera conducida o a través de qué modos de arte, se asemeja en definitiva demasiado a un espejo ideal de verdad aplicada. Aquello que los más jóvenes que él habían comprendido (tal vez por sugerencias recogidas en las escuelas poéticas europeas, y, por otra parte, no era necesario esperar al superrealismo, cuando Machado lo hubiera podido encontrar todo en la lectura de Baudelaire, en los intentos tan significativos de Mallarmé), lo que hacían un García Lorca o un Rafael Alberti era justamente no decidir la posible verdad en los límites mismos de la realidad evidente, de no posponerlos al hecho de una situación, a una conclusión que se identificase con el movimiento alcanzado por una imagen de paisaje. Al seguir a Machado nos constreñimos a un secreto, por otra parte bien dotado, total, exclusivo: la realidad, sentida tal cual es, aceptada en su dialéctica más inmediata, es el más severo respeto concedido a un misterio, del cual no es lícito ni siquiera suponer el sentido. Ahora

bien: los intentos de los poetas más jóvenes tenían al menos esto de válido: situar los orígenes de un camino nuevo sobre el cual vive la verdad. Recoger en su ansia (no me refiero a los resultados particulares) el sentido de otra respuesta, la presencia de todas las otras posibilidades. Si no, se cae sin remedio en la historia de su poesía, y los *Proverbios* quieren ser la suma de toda ella, el sentido de la experiencia, el fruto de la poesía: y el testimonio está en el *Cancionero apócrifo* de Abel Martín.

Por eso conviene releer al menos dos párrafos de la estética que atribuye a Abel Martín.

«Problema de la lírica: la materia en que las artes trabajan, sin excluir del todo a la música, pero excluyendo a la poesía, es algo no configurado por el espíritu: piedra, bronce, substancias colorantes, aire que vibra, materia bruta, en suma, de cuyas leyes que la ciencia investiga, el artista, como tal, nada entiende. También le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En él ha de ver, por de pronto, lo que aún no ha recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal. Pero mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad en este caso significa convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo. Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joyel de la moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. El aurífice puede deshacer la moneda y aun fundir el metal para darle después nueva for-

ma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.»

Y: «Todas las formas de la objetividad, o apariencias de lo objetivo, son, con excepción del arte, productos de desubjetivación, tienden a formas espaciales y temporales puras: figuras, números, conceptos. Su objetividad quiere decir, ante todo, homogeneidad, descualificación de lo esencialmente cualitativo. Por eso, espacio y tiempo, límites del trabajo descualificador de lo sensible, son condiciones *sine qua non* de ellas, lógicamente previas o, como dice Kant, *a priori*. Sólo a este precio se consigue en la ciencia la objetividad, la ilusión del objeto, del ser que no es. El impulso hacia lo otro inasequible, realiza un trabajo homogeneizador, crea la sombra del ser. Pensar es, ahora, descualificar, homogeneizar. La materia pensada se resuelve en átomos; el cambio substancial, en movimientos de partículas inmutables en el espacio... Necesita, pues, el pensar poético una nueva dialéctica, sin negaciones ni contrarios, que Abel Martín llama lírica y, otras veces, mágica, la lógica del cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiando o el cambio siendo.» Ahora bien: es preciso añadir inmediatamente a estas reglas (de las que a primera vista acierta uno a captar el peligroso sentido paradójico y el peso de la estructura) la última indicación de Machado sobre el *arte* poética de Juan de Mairena.

Machado insiste inmediatamente sobre *el poeta del tiempo*:

«Sostenía Mairena que la poesía era un arte temporal —lo que ya habían dicho muchos antes que él— y que la temporalidad propia de la lírica sólo podía encontrarse en sus versos, plenamente expresada.»

Y siempre, a través de la voz directa de Mairena, indirecta de Machado: «Todos los medios de que se vale el poeta:

cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales.» Continuando así hacia otras cuestiones particulares que en un examen más atento de Machado (donde tendríamos el deber, por otra parte, de probar los resultados y documentar las intenciones), quedarían en primer plano. Aquí ha sido suficiente alumbrar un camino, poner de relieve su importancia y hacer ver la continuidad de los intereses poéticos de Machado. En substancia, es sobre esta ambición de ser *el poeta del tiempo* sobre la que descansa la fuerza de su lírica y el origen de sus defectos. Hasta un cierto punto, la pureza del clima, la de los elementos poéticos, la esencialidad de su labor se han circunscrito a un círculo vicioso de la palabra. Para él no se trata de una especulación metafísica dentro de los límites de un lenguaje particular, donde ya la enunciación fuese el máximo posible de la imagen ultrasensible: más bien si ha habido un trabajo, ha sido en dirección contraria, a la palabra se le ha querido dejar todo su patrimonio de color, de una condición poética naturalmente resuelta. Palabra y medida, cantidad y ritmo, desarrollan solamente una intención que, a causa de una oscura piedad, podría recogerse sobre sí misma. La fuerza de Machado se ha gastado entera en sostener en una aparente fijeza, como una mínima verdad revelada, una sensación que en la historia de su alma ha adquirido el valor ficticio de idea, de pensamiento poético. Este juego posterior e ilusorio de imágenes consiguientes y repetibles (casi, diría, espontáneas y extrañas a su espíritu dispuesto en un tal sentido) ocupaba el puesto de la materia poética: descubría una obediente cantera de elementos de la cual sacar y desenvolver numéricamente su propio acento. En un cierto momento se trató para él casi exclusivamente de un inteligente ejercicio de equilibrio: había entre su texto claro y la anterior realidad reducida el respeto mantenido de las proporciones. Solamente en este sentido podemos reconocer que ha empleado a menudo las palabras esenciales, pero de una esencialidad que debe existir sin el escandallo del lector,

confiada a nuestra voluntad de crédito. Ha pensado que debía situar las conclusiones de su poesía fuera de una razón inclinada al examen del tiempo, se ha preocupado de obtener para ella una especial cualidad de eternidad decidida en absoluto por una idea exacta y cerrada del tiempo. Ahora bien: si algo se hubiera podido hacer con tal propósito, debería haber arrancado de la noción inicial, escogiendo con anterioridad sus propios movimientos, fijándolos y analizándolos en su origen. Así, Machado hubiera podido evitar los errores y un procedimiento poético basado sobre la reiteración de la realidad, sobre una realidad aceptada como si fuera la más alta verdad posible. De esta manera, en cambio, a la normal exclamación de cada uno de sus actos no le hubiera correspondido una postrera e inevitable interrogación.

¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento, que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!
responde a mi pregunta: ¿con quién hablo?

Es menester que le sonsaquemos al último Machado. Hay en él, por fin, una absoluta falta de fe en vez de una certeza que parecía tan antigua y provista de una fuerza natural. La pregunta que debiera haber sido inicial (esa pregunta que, a través de sus jóvenes colegas de España, echaba en cara a los más sinceros poetas del mundo y que había dejado a un lado como un mensaje inútil y peligroso), se convertía ahora en sustitución de la realidad, brotaba precisamente de esta segunda y dolorosa insistencia. Machado permanecía sorprendido en el milagro de identidad por él obtenido, de confrontación con el tiempo menor directamente soportada, de dependencia y aquiescencia a los límites de sus objetos poéticos. Una correspondencia natural tan perfecta ha dado lugar, sobre una fallida reacción a los colores, sobre la sujeción de esa música literalmente interpretada, a una ilógica mitología de sentimientos: las leyes de su poesía le han sido dictadas por sensaciones intactas y persistentes. Machado se deslizaba

en un empeño de filosofía o, para ser más precisos, de una ideología que fuera sólo la nomenclatura de sus propias horas, un calendario razonado de sus años, sobre las reservas espontáneas de las imágenes, sobre la quiebra de los hábitos más naturales. Abel Martín, Juan de Mairena han nacido entonces, aunque nosotros lo hayamos sabido más tarde, en su última época. Querían ser una imagen y son una historia, a menudo bajo el signo de la polémica.

Por eso, ¿hasta qué punto conviene aceptar la conclusión de Angel Valbuena Prat sobre Antonio Machado, la definición de su valor como «idealización de ambiente»? Yo creo que no hay que tomarla en sus límites estrictos. Algo ha habido aquí que ha ido más allá de las intenciones, la fuerza de una regla que en sustancia coincidía con su propia naturaleza. Este mejor Machado se eleva sobre la otra parte que podría parecer menor, la más fácil y ligera del poeta, y sólo una reducción hecha a su voz, la transparencia filtrada del razonamiento, cierto movimiento por encima del ritmo, nos dan un Machado bastante más preciso y cercano a la verdadera realidad. En este sentido procuramos sorprender una cadencia que no sea sólo la respuesta natural, la estructura superpuesta a un motivo tomado de una idea; sentimos una participación que permanece oscura y, por ende, palpitante de verdad y de vida. No es ya sólo el poeta que se extiende en la monumentalidad de los propios motivos («Tierra inmortal, Castilla de la muerte». «Cómo en el alto llano tu figura». «En estos campos de la tierra mía»), sino que se cierra a la mitad de la voz, que reconoce el misterio del propio razonar, el transparecer de otra verdad.

¡Oh soledad, mi sola compañía...!

en donde la segunda parte del verso retorna por debajo de la primera para caer en el centro mismo de la voz del poeta, en una interrogación satisfecha, de pura andadura espiritual. Un Machado así supera sus límites, los prejuicios de la voluntad; crea, en fin, la posibilidad de otro dominio, rico de aquellas

refutaciones necesarias a las primeras decisiones del texto inmediato.

Cuando se muestra más indeciso, aparentemente más distante de una solución, como :

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda
.....
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,

(donde, sin embargo, parece inevitable un compromiso a base de una frase arrastrada al *cantábile)* le presta una repetición de situación, que es ya por sí misma una manera cumplida de interpretar, para desarrollar la vida de sus, por otra parte, debilísimos argumentos en un puro movimiento de poesía.

Mientras, otras veces, cuando se entrega sólo a una ambición visual, allí donde encontramos ese Machado teórico, principalmente preocupado por la realidad, como :

¡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.

no se obtiene más que una falsa conclusión, anulada por la misma perentoriedad de una inútil noticia :

Yo sé la encina roja...

y, en definitiva, no se va más allá de una constatación que es la última violencia ejercida sobre una insatisfecha intención lírica :

En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva.

Mirándolo bien, y de modo distinto a cuanto pudiera deducirse de la evidencia del procedimiento, éste es el Machado

menos necesario y fácil de hallar precisamente en una restitución literaria de vicisitudes poéticas. Aquel otro, en cambio, que nos gusta llamar Machado menor y mayor, en su ofrecida y declarada literaturidad de los temas, si lo confrontamos con otras situaciones lírica de su tiempo (como acento mayor conviene pensar en Juan Ramón Jiménez, y más particularmente en el poeta tan indispensable y adherente de *Pastorales:* recordad

Tristeza dulce del campo.
La tarde viene cayendo.
De las praderas segadas
llega un suave olor a heno),

resulta iluminado por entero. De la vecindad, de la confrontación de los dos movimientos nace el verdadero conocimiento de Machado.

Este extraño poeta, de una fuerza, de una riqueza tan particular, ha expiado su continua sujeción a la realidad más vulgar, más humildemente aceptada en sus límites, sin historia, y válidos para el encaminamiento de una noción. Independientemente de la cuestión de sus resultados, ha sabido conquistar para el propio razonamiento secreto el movimiento natural de sus palabras y en este oponerse y abandonarse.

Antonio Machado consiguió sobre todo encontrar en tanta realidad sentida, en tanta ley de instrumentos, una ecuación, de la cual nos gusta calcular entre nosotros el peligro y que él secretamente quería cantar:

La tierra no revive, el campo sueña...

como una simple noticia, una noticia repetida.

Carlo Bo.
Univ. de Urbino (Italia).