*BERNARDO GICOVATE*

# LA EVOLUCION POETICA DE ANTONIO MACHADO

Por la misma índole de su personalidad, por una parte, y porque su poesía despierta lealtades que rayan en la adoración, por otra, no se ha podido reducir la obra de Antonio Machado a una u otra clasificación. Para la mayoría de los escritores coetáneos, en cambio, se ha encontrado ya, mal o bien, un sobriquete, un encasillamiento crítico que, aunque no satisface, engaña al menos a la pasión erudita. Habrá que felicitarse de que se haya salvado de las academias blasfemas la poesía de Machado, aunque no será, por supuesto, sin preguntarse si no corre a manos de sus admiradores un riesgo parecido al que podría correr a manos del frío historiador.

Un resultado inmediato de la admiración reciente por la poesía de Machado ha sido el mantenerla, por medio de la exégesis constante, en una contemporaneidad falsa. Entendámonos, toda la poesía vigente de una lengua tiene la contemporaneidad de su existencia simultánea dentro de la mente pensante del momento. Pero no es esto lo que sucede con la obra de Machado, la que, además de existir de otra manera, digamos casi en su trono de permanencia, sigue suscitando la clase de comentario que acompaña por lo general al poema recién publicado. La vida que se le ha infundido en los últimos años a su poesía es uno de los rasgos más acusados del ambiente intelectual de hoy y es muy diferente de la atención crítico-histórica que han recibido otros poetas de su misma promoción. El beneficio que se deriva de esta actualidad se puede comprobar repetidamente en la profundidad y seriedad del pensamiento

poético joven. Sin embargo, en lo que se refiere a la obra de Antonio Machado no parece que todo haya sido benéfico y que, si bien no ha sufrido su poesía en absoluto del olvido respetuoso que rodea a las grandes figuras poco leídas, es posible que nuestra actitud adolezca hoy del defecto de la simplificación que acompaña a menudo a lo que se cree comprender por completo a través de una familiaridad excesiva.

Por ejemplo, es casi axiomático en la crítica de hoy afirmar que no ha habido cambios, ni una mínima evolución en la trayectoria poética de Antonio Machado. Como resultado de una vaga teoría del arte, se cree que la virtud mayor de un poeta consiste en presentar en todos sus versos, desde la juventud a la vejez, un mismo carácter de autenticidad que pruebe la unidad de la obra. Y de aquí las dos virtudes más buscadas: autenticiad y unidad. Ambas son difíciles de definir, lo que no obsta para que el crítico afirme que se da una o la otra, como sucede en la conclusión de un estudio detallado y valioso de los temas de Machado: «Nos parece, pues, que, tras el estudio de esos tres grandes temas machadianos —tiempo, sueño, amor—, así como de los subtemas que de ellos se derivan, vistos en su relación a una raíz común: la preocupación por lo temporal, la unidad de la poesía de Machado queda de manifiesto, presentada, como aspirábamos, de una manera más orgánica» [1].

Quizá estas palabras ayuden a encontrar uno de los significados del concepto de unidad. Lo que se afirma en esta cita de Ramón de Zubiría es que hay un tema central que enlaza toda la obra de Machado. Se dirá entonces que la obra de un poeta tiene unidad cuando nos es dado encontrar en su centro un tema que irradie sus poderosas preocupaciones hacia todos los subtemas de la obra, algo como una obsesión intelectual del poeta. Si es así, no podemos considerar este concepto de valor para un estudio del arte, puesto que no nos indica de ninguna manera la excelencia mayor o menor de la forma poética. Se refiere en realidad este concepto a la psicología del creador, y la admiración del crítico se dirige hacia un tipo de personalidad solamente. Estamos de lleno en un campo no artístico, lejos del concepto de unidad de la *Poética* que se refería a la relación

[1] Ramón de Zubiría, *La poesía de Antonio Machado* (Madrid, 1959), página 208.

entre el todo y las partes de una obra —épica, drama o poema lírico— y nunca a la labor de un escritor a través de los años.

Es que se ha tomado un concepto aristotélico y se le ha injertado al menos un siglo y medio de crítica romántica. La autenticidad o sinceridad del artista [2], que parece referirse a la relación de la obra presentada y lo vivido por él, se ha tomado como punto de referencia y se le ha reconocido unidad al poeta sólo cuando su sinceridad es tal que no puede evadirse de un tema vital que lo ha aprisionado. Pero aun si se quisiera aceptar esta relación de la sinceridad y la unidad, habría que considerarse también la posibilidad de que la persona cambie sinceramente y, por consiguiente, la posibilidad de autenticidad sin unidad. Y, además, no sería difícil conjeturar la existencia de sinceridad, autenticidad y unidad sin gran valor artístico, ya que no parece imposible que un escritor dé auténticamente la misma nota monocorde de sincero sentimiento sin escribir bien.

Lo que no quiere decir todavía que se pueda hablar de evolución en la obra de Machado. Pero sí que si la hubiera, no le quitaría ello validez a su poesía. Todavía podría aceptarse que su obra empieza «relativamente tarde, pero con pasmosa seguridad de medios y madurez de pensamiento», que «desde los primeros versos, en *Soledades* (1903) alcanza plenitud de expresión y de significación» [3], y admitir por esta razón que no hay evolución en la obra de Antonio Machado. Sin embargo, se desprende de estudios recientes la conclusión de que ha habido una cierta preparación literaria antes de las *Soledades* y un interés por corregir y mejorar los poemas de este libro [4]. Al menos, diríamos, ha habido evolución en el pensamiento del poeta durante los primeros años del siglo. Pero, si descontamos este movimiento de aprendizaje inicial, afirma la mayoría de los críticos, la plenitud de 1903 impide la evolución posterior.

---

[2] Se ha estudiado el concepto de sinceridad artística en un libro reciente de Henri Peyre, *Literature and Sincerity* (New York, 1962).

[3] Ricardo Gullón, *Las secretas galerías de Antonio Machado* (Madrid, 1958), p. 7.

[4] Dámaso Alonso, en «Poesías olvidadas de Antonio Machado», *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, 1952), pp. 103-159, estudia la edición de 1903 de las *Soledades*. Véanse también interesantes detalles acerca de la actividad literaria del joven Machado en Aurora de Albornoz, *La prehistoria de Antonio Machado* (San Juan, Puerto Rico, 1961).

Quizá fuera más exacto decir, creo yo, que esta maestría juvenil le impide al crítico ver una evolución posterior porque, si bien es posible que un poeta de menos de veintiocho años haya encontrado su madurez, no parece que se pueda concebir que este mismo escritor siga su labor a través de más de treinta años sin progreso o retroceso alguno. Puede muy bien que nos haya cegado en la crítica de Antonio Machado la diversidad y excelencia de sus distintos libros. Nos son tan queridos de modos distintos los distintos momentos de su obra que no podemos decidirnos a establecer la superioridad de uno sobre otro. Pero el término evolución no tiene por qué indicar la inferioridad del comienzo frente a la plenitud del momento culminante. Se puede muy bien afirmar que en la evolución de Antonio Machado se logra una síntesis más completa con el pasar de los años y que de la perfección parcial de sus primeros momentos pasamos a una perfección que abarca la primigenia seguridad de la expresión, la certeza del pensamiento y la síntesis de todos los éxitos anteriores en un sistema poético más vasto y seguro. Por desgracia no creo que nos sea posible hoy leer las *Soledades* sin injertar en nuestra emoción el recuerdo del *Cancionero apócrifo*, lo que dificulta enormemente la aclaración de los cambios que se suceden en la evolución de Antonio Machado y explica nuestra precipitada aceptación de una madurez absoluta desde el comienzo mismo de su obra.

Será difícil, quizá imposible, encarar la obra de Machado con completa ingenuidad, como si no se conociera ya su gigantesca personalidad. Pero no sería justo intentar la lectura del Machado juvenil sin, al menos, una aproximación a esta actitud, para establecer no sólo el valor histórico de sus *Soledades*, sino más aún, el ingente valor de lo que llegó a ser el poeta a partir de entonces. Para ayudarnos en este propósito, recordemos un poema de sencillez quizá un poco engañadora:

> La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
> el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
>
> ¿No ves, en el encanto del mirador florido,
> el óvalo rosado de un rostro conocido?
>
> La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
> surge o se apaga como daguerrotipo viejo.

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

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

La forma métrica es decididamente modernista por sus alejandrinos pareados, los encabalgamientos y las débiles cesuras. Aún más, los «ecos de luz» tienen el sabor sinestésico del fin de siglo, y se hace hincapié en las imágenes de deleite sensorio con el «equívoco reflejo» y los «ecos del ocaso» que ahora pasan a ser ecos de la luz que se extingue o sonidos misteriosos de la tarde. La vaguedad de un estado de alma, meta del poeta simbolista, se transmite a través de la imagen de un «daguerrotipo viejo». Sólo el último dístico se distingue y, a primera vista, parece pertenecer menos al ambiente finisecular que el resto del poema. Si nos detenemos un instante, sin embargo, tendremos que aceptar que «En el azul, la estrella» proviene de Darío y el «¿Es ella?», que parece referirse a la cita imaginaria de la filosofía del autor de Abel Martín, proviene directamente de Gustavo Adolfo Bécquer, quien en sus «Pensamientos» ya decía «¿Dónde me ha dado esta cita misteriosa? No lo sé...» [5].

Sin pretender de ninguna manera haber exprimido todo el significado del poema y sin detenernos en el grito «¡Oh, angustia!» que adquiere extraordinaria intensidad al irrumpir sin preparación aparente, pasemos a comparar este poema con un momento de los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» del *Cancionero apócrifo* [6]:

---

[5] Gustavo Adolfo Bécquer, «Pensamientos», *Obras completas*, 8ª ed. (Madrid, 1954), p. 693. Esta cita prueba, además, que en la prosa filosófica de Machado todavía se continúa el pensamiento de Bécquer. Se ha estudiado en detalle la permanencia de Bécquer en la obra de Machado, pero no he visto señalado este detalle, ni tampoco la semejanza del poema XXXV:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita,

con uno de estos «Pensamientos»: «Sentado al borde del camino... siempre esperando» (*Obras completas*, p. 694).

[6] Este poema poco comentado se cuenta entre lo más valioso de Antonio Machado. Para un análisis de su estructura y de su valor,

—Es ella... Triste y severa.
Di, más bien, indiferente
como figura de cera.

—Es ella... Mira y no mira.
—Pon el oído en su pecho
y, luego, dile: respira.

Estamos, por supuesto, ante la misma presencia. Pero lo que era el centro del poema, casi todo el poema en las *Soledades*, es aquí un fragmento de una estructura larga y compleja. Y he aquí la primera distinción entre lo juvenil y lo maduro de Antonio Machado. En las *Soledades* no tiene el poeta todavía la ambición o la fuerza necesaria para construir un poema largo que refleje o abarque la experiencia de una vida o, quizá, no ha vivido lo necesario para intentarlo. Lo que se ve en fragmento en las *Soledades*, encuentra en el *Cancionero* un lugar dentro de una amplia estructura. De la misma manera, se puede comparar un fragmento posterior, de *Campos de Castilla*, escrito después de la muerte de Leonor, y otro fragmento del mismo poema del *Cancionero apócrifo:*

La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

En este poema se ha logrado ya algo que no se había intentado siquiera en las *Soledades*. Una experiencia vivida por el poeta se ha trasladado a una definición que tiene un significado total para él. Se trata todavía de un fragmento de experiencia, pero se lo ve ya como algo permanente que necesita identificarse en el pensamiento y comprenderse, no como algo momentáneo que se describe a través de las sensaciones y que sirve para transmitir de autor a lector una emoción, la angustia de la soledad de amor, de la cita fallida. Pero compárese el poema CXIII con los versos que siguen a la cita anterior de los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela»:

---

véase Luis Rosales, «Muerte y resurrección de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (septiembre-diciembre 1949), 435-479, y mi artículo «El testamento poético de Antonio Machado», en *PMLA*, Nueva York, LXXI (1956), pp. 42-50.

—No alcanzo hasta el mirador.
—Háblale.
—Si tú quisieras...
—Más alto.
—Darme esa flor.
¿No me respondes, bien mío?
¡Nada, nada!
Cuajadita con el frío
se quedó en la madrugada.

## XII

¡Oh, claro, claro, claro!
Amor siempre se hiela.

La experiencia ahora no es ni la falta de la amada en la cita adolescente, ni la pérdida de la amada en la madurez del dolor, también, claro está, sólo fragmento. Se habla aquí en unos versos de la amada deseada, encontrada, y perdida, y se da, inmediatamente, una síntesis de lo que significa el amor que se hiela siempre de la misma manera que se hiela la amada al morir. De aquí la profundidad ambigua del verso «Amor siempre se hiela» que resume a través de los dos significados del sustantivo una larga experiencia vital.

Quizá haya logrado establecer el análisis anterior un hecho que es, a mi parecer, fundamental en la poesía de Machado: el cambio paulatino de una concepción del arte que urgía la presentación de lo fragmentario en su emoción y por medio de la sensación a una concepción de la poesía que exige la visión total de la experiencia humana lejos de lo personal o momentáneo. En cierto sentido esta evolución es contraria al pasar histórico del simbolismo francés y el modernismo hispánico a la poesía de vanguardia, que realmente intensificó la fragmentación del pensamiento poético insistiendo en darle valor único y excluyente a la metáfora. La aceptación de esta teoría provisoria de la evolución de Antonio Machado explicaría a la vez la poca simpatía del poeta para con los escritores de vanguardia y su vigencia posterior cuando se ha tratado de volver al poema de envergadura y complejidad para escapar de la prisión de la metáfora.

—Es ella... Triste y severa.
Di, más bien, indiferente
como figura de cera.

—Es ella... Mira y no mira.
—Pon el oído en su pecho
y, luego, dile: respira.

Estamos, por supuesto, ante la misma presencia. Pero lo que era el centro del poema, casi todo el poema en las *Soledades,* es aquí un fragmento de una estructura larga y compleja. Y he aquí la primera distinción entre lo juvenil y lo maduro de Antonio Machado. En las *Soledades* no tiene el poeta todavía la ambición o la fuerza necesaria para construir un poema largo que refleje o abarque la experiencia de una vida o, quizá, no ha vivido lo necesario para intentarlo. Lo que se ve en fragmento en las *Soledades,* encuentra en el *Cancionero* un lugar dentro de una amplia estructura. De la misma manera, se puede comparar un fragmento posterior, de *Campos de Castilla,* escrito después de la muerte de Leonor, y otro fragmento del mismo poema del *Cancionero apócrifo:*

La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

En este poema se ha logrado ya algo que no se había intentado siquiera en las *Soledades.* Una experiencia vivida por el poeta se ha trasladado a una definición que tiene un significado total para él. Se trata todavía de un fragmento de experiencia, pero se lo ve ya como algo permanente que necesita identificarse en el pensamiento y comprenderse, no como algo momentáneo que se describe a través de las sensaciones y que sirve para transmitir de autor a lector una emoción, la angustia de la soledad de amor, de la cita fallida. Pero compárese el poema CXIII con los versos que siguen a la cita anterior de los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela»:

---

véase Luis Rosales, «Muerte y resurrección de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid (septiembre-diciembre 1949), 435-479, y mi artículo «El testamento poético de Antonio Machado», en *PMLA,* Nueva York, LXXI (1956), pp. 42-50.

—No alcanzo hasta el mirador.
—Háblale.
—Si tú quisieras...
—Más alto.
—Darme esa flor.
¿No me respondes, bien mío?
¡Nada, nada!
Cuajadita con el frío
se quedó en la madrugada.

XII

¡Oh, claro, claro, claro!
Amor siempre se hiela.

La experiencia ahora no es ni la falta de la amada en la cita adolescente, ni la pérdida de la amada en la madurez del dolor, también, claro está, sólo fragmento. Se habla aquí en unos versos de la amada deseada, encontrada, y perdida, y se da, inmediatamente, una síntesis de lo que significa el amor que se hiela siempre de la misma manera que se hiela la amada al morir. De aquí la profundidad ambigua del verso «Amor siempre se hiela» que resume a través de los dos significados del sustantivo una larga experiencia vital.

Quizá haya logrado establecer el análisis anterior un hecho que es, a mi parecer, fundamental en la poesía de Machado: el cambio paulatino de una concepción del arte que urgía la presentación de lo fragmentario en su emoción y por medio de la sensación a una concepción de la poesía que exige la visión total de la experiencia humana lejos de lo personal o momentáneo. En cierto sentido esta evolución es contraria al pasar histórico del simbolismo francés y el modernismo hispánico a la poesía de vanguardia, que realmente intensificó la fragmentación del pensamiento poético insistiendo en darle valor único y excluyente a la metáfora. La aceptación de esta teoría provisoria de la evolución de Antonio Machado explicaría a la vez la poca simpatía del poeta para con los escritores de vanguardia y su vigencia posterior cuando se ha tratado de volver al poema de envergadura y complejidad para escapar de la prisión de la metáfora.

Sería entonces necesario volver a estudiar la poesía de Machado partiendo de la premisa de que su obra última abarca en su superioridad y madurez las intuiciones juveniles y llega a culminar en los poemas largos del *Cancionero apócrifo,* al contrario de lo que se cree comúnmente de que ha habido una pérdida de valor poético [7] por la intromisión de la filosofía u otras razones. Se verá entonces probablemente que la prosa filosófica de Abel Martín y Juan de Mairena no es más que un andamiaje que ha utilizado el poeta para construir poemas como las «Canciones a Guiomar», la «Muerte de Abel Martín» y «Otro clima» y el ya mencionado «Recuerdos de fiebre, sueño y duermivela», los que deberán ser analizados minuciosamente para adquirir un conocimiento claro de la plenitud artística de Antonio Machado.

*La Torre,* núms. 45-46, San Juan de Puerto Rico, enero-junio 1964.

[7] Allison Peers, *Antonio Machado* (Oxford, 1940), pp. 23-28.