

TIEMPO Y ESPACIO EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

*Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado.*

*Sin placer y sin fortuna,
pasó como una químera
mi juventud, la primera...
la sola, no hay más que una;
la de dentro es la de fuera.*

*Pasó como un torbellino,
bohemia y aborrascada,
harta de coplas y vino.
mi juventud bienamada.*

*Y hoy miro a las galerías
del recuerdo, para hacer
aleluyas de elegías
desconsoladas de ayer.*

*¡Adiós, lágrimas cantoras,
lágrimas que alegremente
brotábais, como en la fuente
las limpias aguas sonoras!*

*¡Buenas lágrimas vertidas
por un amor juvenil,
cual frescas lluvias caídas
sobre los campos de abril!*

*No canta ya el ruiseñor
de cierta noche serena;
sanamos del mal de amor
que sabe llorar sin pena.*

*Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado*

Consiste este poema —XCV (1)— en una visión de la vida del poeta, que tiende su mirada atrás y recapacita; nos presenta una larga perspectiva temporal, que tiene el tono fantasmal e inexistente del pasado irremediablemente ido («galerías del recuerdo»). El paisaje, que sugiere indirectamente por asociación, es simbólico («el ruiseñor» cantor en «cierta noche serena», «la fuente» de «limpias aguas sonoras», las «frescas lluvias» «sobre los campos de abril»); símiles e imágenes son símbolos intelectuales; expresan no una percepción sensorial, ya que nada sensorial une la esfera de la realidad con la de la evocación, sino la intensidad en el sentimiento de la juventud malograda. Las imágenes que evoca comunican una intensa vibración emotiva por su carga de asociación inconsciente, que el contraste antitético entre el ayer y el hoy subraya. En el ayer hay dos tiempos; el de la primera parte de esa juventud única, plácida y confiada, donde cantaba el ruiseñor en la noche serena y existía el amor, y el de un tiempo posterior dentro de la misma juventud ya «bohemia y aborrascada», que pasa en «torbellino». El hoy es el tiempo del saldo final, y la bancarrota del «poeta», trocado ahora por la sabiduría del desengaño implícito en el poema en «triste y pobre filósofo trasnochado», que ve convertido el oro mágico de antaño en monedas de cobre, otro definitivo símbolo intelectual.

Machado nos presenta en este poema que estudiamos un contenido de conciencia; el acento lo pone en la imagen caleidoscópica y en constante metamorfosis de un mundo en desintegración. El dualismo ambiguo de pasado y presente quiebra el concepto de tiempo y espacio de la experiencia corriente al romper las leyes propias de contigüidad y sucesión; pasado y presente escinden la realidad en dos esferas, en una fisura insalvable, de donde brota desgarradora melancolía. La continuidad de la realidad parece interrumpida y su sentido de contigüidad diluido; los dos planos temporales del poema corresponden a uno sensible, inmediato, representable naturalísticamente, y el otro visionario, intangible, fantasmal, aludible indirectamente con

(1) El título de este poema es «Coplas mundanas», aunque apareció en la primera edición como «Pesadilla». Nos referiremos en nuestro estudio a la edición decimoquinta de «Poesías completas» (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), la numeración romana corresponde por tanto a la de la edición referida.

imágenes sensoriales simbólicas («oro de ayer», «quimera», «coplas», «vino», etc.).

No puede comprenderse la poesía de Machado sin subrayar la importancia del dualismo al que aludimos, y que corresponde a la dualidad de la realidad donde tienen lugar las distintas partes de la representación poética, como aparece también en uno de sus más bellos y conocidos poemas:

*El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...*

*Es una tarde clara,
casi de primavera,
tibia tarde de marzo,
que el hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.
En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia
que dice al alma luminosa: nunca
y al corazón: espera.
Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas.
Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...
Sí, te conozco tarde alegre y clara,
casi de primavera.*

La visión tan hondamente lírica que nos evoca el poeta corresponde aquí, en el poema VII, como en el XCV, a un añorante estado de alma. Los frutos de oro en el fondo del agua limpia de la fuente, «frutos encantados», pertenecen a la ilusión infantil. Se establece sutilmente el contraste entre pasado y presente: «mis manos puras», «agua sere-

na», «frutos encantados» y «rama polvorienta», «fuente dormida», «aroma de ausencia», «fragancias vírgenes y muertas». Nos encara con dos planos de realidad: el de ayer, niño ilusionado que hundía las manos infantiles para alcanzar el reflejo de los frutos dorados en el jardín familiar; el de hoy, ya hombre, «solo» y entristecido, que vuelve al hogar desierto. Ambos planos están separados inexorablemente por la fisura irreparable de muchos años, aunque no se especifican con precisión cuántos son.

En ambos poemas prevalece el sentimiento y representación del tiempo perdido irremediablemente, característico de la poesía de Machado; pero este sentimiento y representación difieren de como aparecen en la literatura clásica; no se halla entroncada tampoco con la melancolía desgarradora del *ubi sunt* medioeval (2); se aproxima a la literatura contemporánea y *A la recherche du temps perdu*. Es decir, Machado busca la vivencia temporal en su integridad. Así nos dice en el poema XCV: «hoy miro a las galerías del recuerdo», y más concretamente en el VII: «estoy solo, en el patio silencioso, buscando una ilusión cándida y vieja: alguna sombra sobre el blanco muro, algún recuerdo». No busca, pues, constatar el tiempo ido *per se*, sino la reviviscencia del recuerdo; apela a la memoria para rescatar el tesoro de la vivencia enterrada bajo el espeso polvo del tiempo; en lugar de una sucesión progresiva de vivencias describe Machado un recuerdo fragmentado, aislado temporalmente, y que surge de la memoria merced a ese aroma que flota en el ambiente, a las fragancias asociadas en su reminiscencia del tiempo infantil lejano; decisiva es, pues, en la poesía que estudiamos la vivencia de una segunda realidad, vinculada a la experiencia normal corriente, y que brota en las lagunas y vacíos de la realidad inmediata; se borran los límites entre espacio y tiempo ante formas de apercepción en las que el espacio reviste un carácter temporal. Se suprime así el concepto del espacio como medio estacionario, fijo, como un elemento vital sin dirección ni fin; se suprime también el tiempo en el sentido de la literatura tradicional, donde trazaba un desarrollo del orden de los acontecimientos lineales. El espacio pierde su pasividad y finalidad, adquiere una dinámica propia e impulsiva en estudios que no son semejantes ni equiparables porque los estudios pueden representar una fase anterior o posterior en el despliegue de la vivencia espacial. (En el primer poema, que aquí estudiamos, el espacio, que se presenta en función del tiempo, aparece en aparente desorden: primero poeta en el ayer, triste y pobre filó-

(2) Ello a pesar de que Machado en varios poemas se refiere a Jorge Manrique y aparece repetidamente en su poesía la imagen arquetipo de la vida como camino.

sofo trasnochado en el hoy; joven sin placer y sin fortuna y, sin embargo, su torbellino y bohemia aborascada en un ayer distante, aun en un tiempo anterior, feliz y serena, etc.) La yuxtaposición de espacio y tiempo se presenta en un flujo continuo y no ordenado del hoy, ayer, hoy, diferentes estadios del ayer, hoy que en su flujo constante nos indica el mañana inextricable del hoy. Asimismo Machado no evoca los objetos en un ambiente inmediato. Su espacio es el espacio universal anímico —que corresponde en las artes visuales al concepto espacial de Kandinsky y Klee (3)—, no como una representación racional y directa, sino como propiedad de la mente humana, que ha estado sumergida durante años en profundidades insondables: el espacio de Machado convoca por tanto una sensación exaraña de libertad y reposo, los objetos parecen flotar ingravidos. Su espacio es una esfera sin límites precisos, no un espacio que contiene cosas; no es espacio encerrado, sino fluyente y sin foco, donde las cosas no se hallan inmóviles, en un espacio físico contra un fondo; rebasa todo obstáculo; el horizonte se extiende ilimitado, trascendiendo el marco preciso del marco visual pictórico; es también espacio acústico, lleno de sonidos,

(3) Una concepción espacial es un registro físico automático en el reino del medio ambiente visible. Se desarrolla instintivamente, permaneciendo por lo general desconocido por sus autores. Es precisamente debido a su manifestación inconsciente, y por decirlo así obligatoria, por lo que la concepción espacial nos hace penetrar la actitud de un determinado periodo con respecto al cosmos, al hombre y los valores trascendentales. La actitud respecto al espacio cambia continuamente, a veces en pequeño grado, otras de forma radical, aunque ha habido pocas concepciones espaciales en la historia de la civilización, y cada una de ellas ha comprendido largos periodos; pero dentro de uno de los largos periodos temporales pueden estudiarse variaciones y transiciones porque la relación del hombre con el espacio está siempre en estado de suspensión y transición. Así vemos que la concepción espacial renacentista está dominada por el ojo del espectador y es una concepción que gráficamente se configura por la proyección en perspectiva de una visión larga y de nivel sobre una superficie plana; difiere ostensiblemente este concepto espacial renacentista, del que somos herederos, del egipcio, que representa en el arte aspectos diversos diferentes del mismo objeto en planos horizontales y verticales, sin modificar y en su tamaño natural, o el arte neolítico en el cual se dejan flotando en el espacio las abstracciones geométricas. En la base de las dos concepciones espaciales primeras hay un sentimiento de orden, que ha estado enraizado en nuestra naturaleza más de cinco mil años; tal sentido de orden supone —al menos desde las antiguas civilizaciones sumerias y egipcias— la relación del campo visual con la vertical y la horizontal; son los artistas prehistóricos los que nos descubren una concepción espacial que rompe las líneas verticales y horizontales. La ambigüedad, la contradicción aparente, en entrelazamiento de acontecimientos indiferente a nuestro sentido temporal (antes y después), responden al concepto espacial del hombre prehistórico, tal como lo hallamos expresado en su arte. Kandinsky y Klee en la estructura de algunas de sus obras se ciñen a los cánones del concepto espacial prehistórico. El arte contemporáneo ha reaccionado y subraya la ambigüedad y la sugerencia, en el lenguaje se ha luchado por recuperar la imaginación auditiva con la conciencia de la vida total de las palabras, desterrando la tiranía de las formas visuales e impresas del lenguaje, intolerante respecto a los modos complejos en su obsesión con «un significado verdaderamente claro» [véase el sugestivo estudio de Marshall McLuhan, «La influencia del libro impreso sobre el lenguaje en el siglo XVI» (Edmund Carpenter, Marshall McLuhan, «El aula sin muros» [Barcelona: Editorial Laia, 1974], pp. 119-130). También es de gran interés respecto a las diferentes concepciones espaciales del hombre el estudio de G. Giedon, «Concepto del espacio en el arte prehistórico, *ibid.*, pp. 45-64.

que le dan la profundidad del espacio acústico de donde brota el manantial de soledad machadiana (4).

Machado, como observamos anteriormente, presenta la simultaneidad en la actualización del recuerdo; los recuerdos corresponden a diversos estadios temporales; funde a la vez la barrera entre espacio y tiempo fusionándolos en tal forma, que es difícil determinar a cuál de estos medios se refiere; presenta el tiempo pasado y presente inextricablemente fundidos (5); la amplitud y significación de los diferentes períodos temporales vividos son relativos y no susceptibles de medirse uniformemente, porque el tiempo surge en función del espacio; lugares y momentos se hallan tan íntimamente unidos en el recuerdo con los diversos instantes, que no podemos separarlos; determinado lugar en la reminiscencia del poeta tiene significado sólo en relación con su vida particular como el huerto del limonero; este huerto, que el poeta recuerda, significa un momento de su vida, y fuera de ella no tiene sentido; el recuerdo de un período de la vida del poeta puede hallarse tan íntimamente vinculado a un lugar concreto que reviste un carácter temporal más hondo que la fecha en la que se ubicó la vivencia o la duración de la vivencia en cuestión.

El relativismo de tiempo y espacio en la poesía de Machado es una faceta del relacionismo general dentro de la concepción del mundo de Machado. Las distintas fases temporales adquieren recíprocamente su medida y significación, las circunstancias temporales y espaciales de los acontecimientos al fusionarse inextricablemente constituyen plurales dimensiones del mismo medio; asociándose lo

(4) Ejemplariza lo que decimos el poema XLIII, que transcribimos más adelante en nuestro ensayo. Efectivamente la mirada sin obstáculos que la detengan se extiende en todas direcciones; sigue la trayectoria de la nube «que apenas enturbia una estrella» y rebasa así el marco preciso del campo visual; el «canto de alondras», la «risa de fuente», las «campanas» transforman el espacio visual en la profundidad del espacio acústico. Vale la pena de añadir aquí que el espacio visual puro es plano de 180 grados, mientras que el espacio acústico puro es esférico. La perspectiva tradicional a la que nos referimos ampliamente en la nota anterior, tradujo en visual la profundidad del espacio acústico. Véase *Ibid.*, pp. 87-93.

(5) Los poemas que ilustran lo aquí expuesto pertenecen sobre todo a «Soledades». Tengamos en cuenta el XXV:

¡Tene rumor de tónicas que pasan
sobre la infértil tierra!...
¡Y lágrimas sonoras
de las campanas viejas!
Las ascuas mortecinas
del horizonte humean...
Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas.
—Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
la tarde se ha dormido,
y las campanas sueñan

que impresionó nuestra sensibilidad con cosas baladíes, que por la asociación cobran un tono emocional en el recuerdo. Es decir, la objetivación del sentimiento se halla condicionada y limitada subjetivamente. En Machado como en Proust las vivencias cobran en el recuerdo una intensidad más honda que en la realidad donde acaecieron; la vivencia se diluye en la multiplicidad del tiempo presente; adquiere todo su significado al revivirla retrospectivamente, rescatada del tiempo perdido. El tiempo ya no es, pues, el principio de disolución y exterminio; se transforma, por el contrario, en el elemento maravilloso por el que el artista toma posesión consciente de su vida espiritual, de su esencial naturaleza, porque lo que íntimamente se es, se viene a ser a través del tiempo. El artista es la suma de los distintos momentos de su vida, y el resultado de la forma que esos momentos tiene en cada uno nuevo. Es a final de cuentas el tiempo el que llena la vida de contenido. La existencia adquiere vida actual, dinamismo y sentido espiritual desde la perspectiva de un presente, resultado de nuestro pasado. El nuevo concepto moderno del tiempo hace que la contemplación y el recuerdo sean acaso la única manera de recobrar la vida, de revivirla, de poseerla perennemente.

La irrepetibilidad del momento único fue la experiencia fundamental del siglo XIX, que concibió el tiempo como el principio desintegrador de ideales y esperanzas (6). La nueva concepción del tiempo, y consecuentemente el de la experiencia literaria de la realidad, la debemos a Bergson. La simultaneidad de los contenidos de conciencia, *la simultanéité des états d'âme* de Bergson (7) es esencial en la

(6) La literatura del siglo XIX presentó al tiempo como el elemento destructor; el tiempo consume al hombre lenta e inexorablemente, y la silenciosa ruina de sus ideales tiene un carácter trágico-cómico al no presentar estremecedoras catástrofes; es el tiempo el que descubre el conflicto entre el ensueño y la existencia cotidiana, y fuerza a la resignación como única alternativa. El hombre vive su destino como una serie de esperanzas y promesas frustradas, de energías malogradas; nada se salva de su poder desintegrador. Véase mi ensayo «Pío Baroja: una interpretación» («Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 291, septiembre, 1974, pp. 614-630).

(7) Tomemos en cuenta su largo poema CXXVIII, «Poema de un día», y que lleva el subtítulo de «Meditaciones rurales»; en este poema, como observa Sánchez Barbudo (Los poemas de Antonio Machado [Barcelona: Editorial Lumen, 1967], p. 273) hay probablemente un eco de Bergson al referirse al tiempo vacío del pueblo en contraste con su tiempo íntimo personal:

En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reloj,
con esa monotonía
que mide un tiempo vacío
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?

Véase también del mismo autor, Sánchez Barbudo, «Bersognismo y nostalgia de la razón» («Estudios sobre Unamuno y Machado» [Madrid: editorial Guadarrama, 1959], pp. 256-271). Es

dirección del arte moderno (8) que enfatiza la fusión inextricable en la *psiquis* de motivos simultáneos e inseparables como una composición musical con cada tono relacionado indivisiblemente con todos los demás, anteriores y posteriores, y algunos sincronizados entre sí, disuelta la contigüedad ficticia de verticales y horizontales.

Machado es el primer poeta español moderno si consideramos que la poesía es arte, y el arte moderno se caracteriza por representar los elementos simultáneos de la experiencia en unicidad espacial y temporal; el arte moderno ignora la lógica y la relación causal de la motivación en su empeño de exponer la naturaleza multiforme de la realidad, el carácter alógico del ser y la contradicción inherente a la existencia humana. Ya hemos explicado cómo en Machado hay entrecruzamiento e intersección temporal y espacial en la representación simultánea de diversos estadios, retrospecciones o superposiciones como constatamos en el poema XLIII que a continuación transcribimos:

*Era una mañana y abril sonreía,
Frente al horizonte dorado moría
la luna muy blanca y opaca; tras ella,*

sugestivo también el estudio de Eugenio Frutos, «El primer Bergson en Antonio Machado» («Revista de Filosofía», núms. 73-74, tomo XIX [Madrid, 1960], pp. 117-168). Sánchez Barbudo («Los poemas», nota 66) nos dice que Machado asistió en París en 1911 a las clases de Bergson, si bien no se sabe cuándo comenzó a leerlo, aunque probablemente antes de 1913; al decidir estudiar formalmente filosofía ya había leído sus obras más importantes; añade: «En una carta inédita, a F. de Onís, en 1932, escribió, sin embargo, que sus estudios filosóficos 'han sido muy tardíos' (1915-1917) y que los hizo [«oficialmente», quiere decir, en la Universidad de Madrid] por la necesidad de adquirir un título académico. Pero agrega que, en verdad, eso fue sólo el «pretexto» para consagrar unos años a una 'afición de toda mi vida'. El mismo Sánchez Barbudo señala las raíces bergsonianas anti-intelectuales, por tanto, de una versión anterior al poema «Al gran Cero». También López Morillas apunta en bergsonismo de Machado: «Discípulo declarado de Bergson, Machado no puede resistir la tentación de levantar una interpretación temporal de la poesía sobre los cimientos de la filosofía bergsoniana», en «Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía» en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, «Antonio Machado» (Madrid: Taurus, 1973), pp. 251-266.

(8) Fue muy difícil para el arte occidental salir de la norma de la visión de su cultura (léase la nota 3); el arte moderno ha comprendido ahora que la manera occidental tradicional de mirar las cosas no es la única; nuestros ojos han estado condicionados durante siglos por un planteamiento intelectual: el punto de vista único, el cual, aunque no es más intelectual que la aceptación del dominio de la vertical, se capta con facilidad mayor como característica adquirida, que es nuestra visión. El resultado óptico del único punto de vista fue el desarrollo de la perspectiva lineal: el punto de desaparición único y la penetración del espacio por un ojo único penetrante —mi ojo, mi ojo dominador—. Ello creó una conmoción en la manera de percibir el espacio y el paisaje y los objetos alrededor de nosotros. Así también nació el «panorama»: la penetración de la Infinitud por medio de una línea conducida. «Y la vista»; es decir, el remate del panorama organizado por un objeto de interés, a menudo la fachada simétrica de un gran edificio que sólo podía contemplarse adecuadamente desde un punto de vista central y a cierta distancia. Todas las demás «vistas» se consideraban conscientemente o inconscientemente como adversas. La cámara fotográfica con su ojo único fijo expresa a la perfección la perspectiva lineal. Véase Jacqueline Trywhitt «El ojo inmóvil» («El aula sin muros», pp. 69-85).

*cual tenue ligera químera, corría
la nube que apenas enturbia una estrella.*

*Como sonreía la rosa mañana
al sol del oriente abrí mi ventana;
y en mi triste alcoba penetró el oriente
en canto de alondras, en risa de fuente
y en suave perfume de flora temprana.*

*Fue una clara tarde de melancolía.
Abril sonreía. Yo abrí las ventanas
de mi casa al viento... El viento traía
perfumes de rosas, doblar de campanas...*

*Doblar de campanas lejanas, llorosas,
süave de rosas aromado aliento...
... ¿Dónde están los huertos floridos de rosas?
¿Qué dicen las dulces campanas al viento?*

*Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?
La tarde de abril sonrió: la alegría
pasó por tu puerta—y luego sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.*

El poema comienza con la descripción de una mañana espléndida de primavera; continúa en el verso doce refiriéndose al atardecer, pero no del mismo día; no se nos dice cuánto tiempo ha transcurrido desde el amanecer del primer verso y el ocaso del verso doce; en el intervalo de tiempo que sugiere una vida entera, ha pasado la felicidad ante el poeta desapercibido. Este poema ofrece un claro ejemplo de cómo tiempo y espacio se entrelazan. El paisaje es una definitiva alusión en las dos primeras estrofas a la juventud; en las últimas a su declinar, aunque se habla siempre del mes de abril. El espacio que sugiere sin foco preferente, y que nada contiene —espacio no pictórico y fluyente—, tiene claramente carácter temporal (9). El sueño intensifica esta cualidad como nos descubre el estudio atento del poema CLXIX, que lleva el título de «Últimas lamentaciones de Abel Martín», y sigue inmediatamente al «Cancionero apócrifo»:

*Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era*

(9) El mismo carácter temporal-espacial tienen los poemas, que transcribimos por ser los que mejor ejemplarizan el aspecto de la poesía de Machado que aquí desarrollamos, aunque éstos no son ni mucho menos los únicos poemas; por el contrario, podríamos presentar una gran selección de los mismos. Véase los que aquí a continuación aparecen.

*mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.*

*—Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario).*

—¿Tú conmigo, rapaz?

—Contigo, viejo.

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

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

*¡Oh Tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!,
tú me acompañas en la senda fría
tejedor de esperanzas e impacencias (10).*

(10) La expresión simbólica no está dirigida a los objetos mismos, sino a las intrincadas relaciones y a su naturaleza inconstante y caleidoscópica, que se expresa en lenguaje simbólico, como en los poemas a continuación:

*Como atento no más a mi quimera
no reparaba en torno mío, un día
me sorprendió la fértil primavera
que en todo el ancho campo sonreía*

*Brotaban verdes hojas
de las hinchadas yemas del ramaje
y flores amarillas, blancas, rojas.
alegraban la mancha del paisaje.*

*Y era una lluvia de saetas de oro,
el sol sobre las frondas juveniles;
del amplio río en el caudal sonoro
se miraban los álamos gentiles.*

*Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después, declamatoriamente:*

*—¡Cuán tarde ya para la dicha mía!—
Y luego, al caminar, como quien siente
alas de otra ilusión: —Y todavía
¡yo alcanzaré mi juventud un día! (L).*

Ya Sánchez Barbudo señala la analogía entre los poemas XLIII y L, aunque este excelente crítico no estudia el aspecto de nuestro ensayo. El entrecruzamiento e intersección temporal y espacial en la representación de diversos estadios, retrospectiones o superposiciones también lo vemos en el poema XXXVI:

*Es una forma juvenil que un día
a nuestra casa llega.*

Claudio Guillén (11) ya apuntó muy acertadamente la fusión de tiempo y espacio en la poesía de Machado y su entroncamiento con el pensamiento de Bergson (12), que es de donde arranca la distinción fundamental de la experiencia humana respecto al espacio y al tiempo:

No podemos experimentar aquel remoto paisaje castellano sino a través de la memoria; y el recuerdo se actualiza, se desprende del pasado y se refiere a un «aquí mismo», o representa un *desintérêt de la vie, une inattention à la vie*. Lo que el hombre hace, que es el presente, cierra el paso a la memoria pura, más pujante cuanto más nos desinteresamos de nuestras acciones actuales: desinterés que culmina en el sueño (13).

Este desinterés, al que alude el crítico, aparece claramente en el poema CLXIX, que hemos transcrito en parte. La subjetivización poética de espacio y tiempo se intensifica en el sueño donde tiene lugar el acaecer fantasmagórico: el fino cuerpo juvenil de antaño, que marcha en pos del viejo de hoy; pasado y presente coexisten al unísono en el espacio temporal onírico del sueño, que hace resurgir el tiempo pasado mágicamente. La «luz de acuario» ilumina el recuerdo soñado con resplandores de alucinación; la tímida esperanza ante el porvenir está excluida por la imagen de la «senda fría», y su desconfianza íntima —(«¿Yo, capitán...?») — que termina en la angustiosa conclusión («Más yo no voy contigo»). El sueño enfatiza la interiorización y desrealización de la visión poética, así por ejemplo el fino cuerpo es una sombra de un cuerpo inexistente ahora y que surge a través de la distancia espacio-temporal onírica (14).

Nosotros le decimos: ¿por qué tornas
a la morada vieja?
Ella abre la ventana, y todo el campo
en luz y aroma entra.
En el blanco sendero,
los troncos de los árboles negrean;
las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña.
Parece una laguna
el ancho río entre la blanca niebla
de la mañana. Por los montes cárdenos
camina otra quimera.

(11) «Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)», en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, «Antonio Machado», pp. 445-491.

(12) Guillén se refiere en su estudio específicamente al poema CXXVI y a «Campos de Castilla».

(13) Guillén, p. 461.

(14) Podríamos citar muchos poemas, que ejemplifican lo que decimos; transcribimos, sin embargo, solamente algunas estrofas del LXI

Leyendo un claro día
mis bien amados versos,

La crítica (15) ha señalado repetidamente el papel esencial del sueño en Machado. Es sabido que la ambigüedad del ser y la problemática de la realidad son conceptos de vieja ralgambre filosófica y literaria; el Barroco los expresó intensamente y no es fortuito que

he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo,
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto

En esas galerías
sin fondo del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo

el traje de una fiesta
apolillado y viejo
allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.

También es muy significativa la estrofa del poema LV:

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar

Del reloj arrinconado
que en la penumbra clarea,
el tic-tac acompasado
odiosamente golpea.

Este poema LV se repite con ligera variación en el poema XCIII.

Hastío. Cacofonía
del sempiterno plano
que yo de niño escuchaba
soñando... no sé con qué,
con algo que no llegaba,
todo lo que ya se fue.

El sueño llega a una disolución de las formas en su reiteración de imágenes, y que tiene por resultado el sentimiento de la fluencia y transición perpetuas, en la profunda inestabilidad del mundo objetivo físico, que se convierte en la esfera —insustitible espacio-temporal— de los sueños en algo intangible, etéreo. Pero —y esto lo da a entender el poeta oblicuamente— es sólo el poeta el que puede operar tal conversión, tal transformación; el poeta poseedor de dotes extraordinarias es una idea que procede de Rimbaud; se basa en lo esencial, en el sentimiento de que las actitudes espirituales normales son artísticamente estériles; de que el poeta debe superar al hombre moliente y corriente para descubrir el significado secreto de las cosas. Véase Arnold Hauser, «Historia social de la literatura y del arte», tomo 3. (Madrid: editorial Guadarrama, 1974), p. 235.

(15) R. Gutiérrez-Girardot, «Poesía y prosa en Antonio Machado» (Madrid: Editorial Guadarrama, 1969), pp. 47-51; Leopoldo de Luis, «Antonio Machado: Ejemplo y Lección» (Madrid: Editorial Sociedad General Española de Librería, 1975), pp. 163-179.

en nuestra época vuelvan a resurgir; los síntomas de la crisis del siglo XVII los hallamos hoy agudizados: la desintegración de las formas económicas y sociales, la mecanización de la vida, la cosificación de la cultura, la institucionalización de las relaciones humanas, la atomización de las funciones con el consiguiente sentimiento de inseguridad personal y alienación. El barroco vio en el sueño el símbolo de nuestra existencia y de la ignorancia esencial sobre la naturaleza verdadera de la realidad. Hoy el fenómeno del sueño domina no sólo el arte surrealista, sino la poesía y la novela moderna desde Proust y Kafka hasta Joyce y parte del moderno drama (16).

El sueño abre en la poesía de Machado una perspectiva de la existencia, que la muestra desconocida y enigmática en una irrealidad alucinante como señalamos en el poema CLXIX; la escisión de la psique en la vigilia y el sueño en el espacio-temporal es la proyección de la ambigüedad de la existencia y un intento de racionalizar lo irracional y organizar lo caótico y espontáneo. Debemos subrayar en Machado la ruptura de la unicidad del mundo con su fusión espacio-temporal, que pone en tela de juicio la homogeneidad de su visión del universo. Si hacemos esto y prescindimos a la vez de los caracteres secundarios del surrealismo, reconocemos en Machado un espíritu afín con el arte moderno y el surrealismo en su ruptura de los conceptos de espacio y tiempo.

MARIA EMBEITA

Sweet Briar College
SWEET BRIAR, Va. 24595
(USA)

(16) Véase Hauser, pp. 281-289.