

Machado, en «Retrato», el poema con que se abre *Campos de Castilla*, rechaza «los afeites de la actual cosmética» y, nos dice, como hemos visto, «A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una». Que es, por supuesto, su voz esencial. Pero también la voz esencial de todo poeta. Entre ellos Rubén Darío, al que elogió repetidas veces, precisamente porque si bien Rubén Darío es modernista, el modernismo no siempre es Rubén Darío: es su eco, su decadente degeneración o su tergiversación.

La presencia modernista es visible en su primer libro, *Soledades*, sobre todo en la segunda sección, «Del camino». Es decir que, paradójicamente (y si repito esta palabra es porque lo que quiero mostrar es que sólo a través de la paradoja podremos acercarnos a la fundamental paradoja machadiana, tan estrechamente relacionada con la ironía señalada por Valente), es decir que paradójicamente, decía, en la primera sección aparece asimilado lo que luego parece algo puramente mimético. Menciono poemas de clara filiación modernista como, entre otros, el XXVI (¡Oh, figuras del atrio, más humildes...), el XXVII (La tarde todavía), el XXVIII (Crear fiestas de amores), el XXIX (Arde en tus ojos un misterio virgen), el XXX (Algunos lienzos del recuerdo tienen...), el XXXI (Es una forma juvenil que un día...), el XXXII (Las ascuas de un crepúsculo morado) y, sobre todo, el XX («Preludio»):

Mientras la sombra pasa de un santo amor yo quiero  
Poner un dulce salmo sobre mi viejo atril.  
Acordaré las notas del órgano severo  
Al suspirar fragante del pífano de abril.  
Madurarán su aroma las pomas otoñales,  
La mirra y el incienso salmodiarán su olor;  
Exhalarán su fresco perfume los rosales,  
Bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor.

Es fácil observar como «sombra», «santo amor», «abril», «aroma», «rosales», o «tibio huerto» son tan inconfundiblemente modernistas como inconfundiblemente machadianos, por lo que, sin negar la distancia que los separan, tampoco podemos negar su estrecha relación.

*Soledades*, para los amantes del Machado íntimo y esencial, entre ellos Cernuda, está lleno de elementos tópicos: «mendigos harapientos», «marmóreas gradas», «la negra túnica», en el poema XXVI y en la curiosa variación del mismo poema, el XXXI, de nuevo en torno a la figura del mendigo. Pero también podrían considerarse como tópicos «las marchitas frondas», «el agua de la fuente», las «amarillentas hojas» o «el viento de la

tarde» del poema XC, si no tuviesen resonancias tan sugeridoras del mejor Machado. Hay poemas de escaso interés, y muchos otros de escaso interés pero con elementos claves, como el XIII (Hacia un ocaso radiante) o el LIX (Añoche cuando dormía), que nos acercan a los mejores. Pero son muchas las composiciones en las que ya hay elementos del Machado más maduro, notablemente en la primera sección, donde destaca el XI, «Yo voy soñando caminos / de la tarde...». De la segunda sección es especialmente interesante el XXXVI, «Es una forma juvenil que un día...», poema poco citado en el que nada hay de arbitrario en la espiritualización y esencialización del paisaje, con imágenes audaces («las hojas de sus copas / son humo verde que a lo lejos sueña») y en el que, como en otros poemas de Machado, vemos la realidad a través de una ventana que nos revela un paisaje que aparece al mismo tiempo con la plasticidad de un cuadro y, como un sueño, en la lejanía. Por otro lado, un poema de la primera sección como el V, «Recuerdo infantil», ofrece simultáneamente una visión crítica de la educación española, dentro del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, una visión implícita de un tema dominante en *Campos de Castilla*, el de las dos Españas, a través de un cartel que representa a Caín fugitivo y a Abel muerto junto a una mancha carmín, y asimismo una transformación de la realidad exterior, no sólo a través de la ventana sino de la lluvia, para establecer una relación «irreal» entre la realidad exterior y la interior: «Los colegiales / estudian. Monotonía / de lluvia tras los cristales».

En *Campos de Castilla* no hay huella evidente del modernismo y, por lo tanto, desaparece la transición visible. Desaparecen asimismo, pese a la clara incorporación del prosaísmo, los poemas convencionales o exteriores. Lo que ha ocurrido, pues, es que Machado ha adaptado las exigencias de la estética de Rubén Darío (sinestesia, vaguedad, esencialidad) a sus exigencias de integrar la poesía en el tiempo. Junto a la eternidad modernista, en la que, puesto que la eternidad está fuera de nuestro alcance, sólo puede concebirse como atemporalidad, está la necesidad, precisamente porque es poesía de la temporalidad, de inscribirla en una dimensión exclusivamente humana, de espaldas a la divinización modernista. Sin embargo, dentro del libro advertimos también un desarrollo y la aparición de elementos nuevos que acabarán por formar parte de la esencia poética machadiana. Así, en CXI («Noche de verano») aparece el poeta «en este viejo pueblo paseando / solo, como un fantasma», que nos acerca a la figura más tarde familiar del poeta meditando, identificando camino con meditación y con sueño o ensueño, que aquí aparece todavía como el más exterior «como un fantasma» y el «Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería» del poema CXIX nos remite a «mi historia, algunos casos que

recordar no quiero», de «Retrato» (XCVII) o a «Era un día / (Tic-tic, tic-tic...) que pasó / y lo que yo más quería / la muerte se lo llevó» de «Poema de un día» (CXXVIII) y que desarrollará plenamente en la serie de poemas dedicados a Leonor.

Creo que a estas alturas ya ha quedado claro que la desaparición del modernismo como presencia no se debe a que en *Campos de Castilla* haya rechazado la estética a favor del compromiso. En ningún momento se puede hablar de esteticismo en su poesía. Lo que ocurre, repito, es que ha desplazado el énfasis de una voz a otra. En todo caso, la realidad exterior es aquí visible, aunque no en detrimento de la esencialidad final. De otro modo, ¿cómo se explican los poemas de *Nuevas canciones*? Aquí, por un lado ha desaparecido la voz visiblemente modernista, por el otro la visiblemente social, y, sin embargo, asistimos a una depuración muy cercana a la de *Soledades*, lo cual no excluye la presencia de elementos costumbristas, como en CLV («Hacia tierra baja») o, más incomprensibles, por inoportunas, las referencias mitológicas. Tal vez inoportunas, pero significativas, puesto que ahora no proceden del modernismo sino que parecen tanteos en busca de una nueva puerta simultáneamente de salida y de entrada.

Hay algo que sería realmente curioso si no confirmase lo que estoy tratando de mostrar aquí. Podríamos muy bien alterar el orden de la lectura y empezar por el final, es decir, por las *Nuevas canciones*, y en nada se alteraría la impresión del conjunto. Lo cual prueba que no puede hablarse de evolución, a no ser que hablemos también de involución. ¿Significaría esto que Machado repudia todo lo obtenido en *Campos de Castilla*? Muy improbable. Significa, en todo caso, que ha recurrido a experiencias anteriores para abrir un nuevo camino o, mejor dicho, para desarrollar una nueva voz para dejar las otras en el silencio. La clave está pues en la voz, la palabra y el silencio. En *Soledades* domina la voz lírica, aunque siempre esencial, en *Campos de Castilla* la histórica, aunque desde luego no es ni mucho menos exclusiva, en todo caso es la más visible, y en *Nuevas canciones* la filosófica o reflexiva sin rechazar el lirismo. Escribe Abel Martín en su libro de estética *Lo universal cualitativo* que «la palabra, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significación de lo humano», es decir, no abandona esta cordialidad que era el principio visible de *Campos de Castilla*. Pero añade algo más importante: «a las cuales ha de dar el poeta nueva significación». Por supuesto, «significación» equivale aquí a voz, a carga significativa (lírica, crítica, reflexiva), puesto que la palabra es siempre la misma, en una poesía donde, además, la frontera entre la denotación y la connota-

ción se ha borrado: todo es al mismo tiempo denotativo y connotativo. Por lo que se refiere al silencio, que tenemos que identificar con la esencia, con la nada y con el olvido, es en Machado un silencio paradójico o cargado de significación que podríamos identificar fácilmente con el Verbo, aunque también con «la voz amiga», es decir, la voz que escuchamos en el recuerdo y que puede ser, algo que parece haber pasado desapercibido a muchos, la de su madre.

Vale la pena una digresión para mostrar cómo se revelan, pero también cómo se ocultan algunas de las claves machadianas, puesto que la madre apenas si aparece en su poesía, como no sea la madre de nuestra lírica tradicional. En el poema LXXXVII, «Renacimiento» de *Soledades* nos dice, a propósito de la galería del alma:

¡Ah, volver a nacer, y andar camino,  
ya recobrada la perdida senda!  
Y volver a sentir en nuestra mano  
Aquel latido de la mano buena  
De nuestra madre... Y caminar en sueños  
Por amor de la mano que nos lleva.

Lo que ha de entenderse, en una poesía relacionante como la de Machado, como una respuesta al misterioso «palpitar suave de a mano amiga» que llama al poeta «desde el umbral de un sueño» en el poema LXIV.

Cierro la digresión y regreso al silencio. En «Daba el reloj las doce» (XXI), de «Del camino», es el silencio el que responde al poeta para revelar la serenidad de la muerte:

El silencio  
Me respondió: –No temas;  
Tu no verás caer la última gota  
Que en la clepsidra tiembla.  
Dormirás muchas horas todavía  
Sobre la orilla vieja  
Y encontrarás una mañana pura  
Amarrada tu barca a otra ribera.

La presencia del silencio se intensifica en *Nuevas canciones*, precisamente porque es aquí donde el poeta ha ido adelgazando la palabra para expresar una nueva delicadeza a través de la música, de la canción que ahora no necesariamente cuenta. «¡Volar sin alas donde todo es cielo!», se inicia el poema en un ansia de plenitud que no excluye el humor o, mejor dicho, el desenfadado buen humor. Y termina: