

ENTRELÍNEAS PARA UNA INTROSPECCIÓN POÉTICA: RUBÉN DARÍO Y ANTONIO MACHADO EN 1903

Coronada Pichardo

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen

Este trabajo intenta mostrar una actitud poética común coincidente entre Antonio Machado y Rubén Darío. Dicha actitud, que consiste en defender la introspección como fórmula adecuada para la expresión poética, es perceptible en un momento determinado de la trayectoria poética individual de cada uno. Sin embargo, es interesante ver cómo se muestra en el diálogo estético que ambos establecen a través de su creación como ofrenda al otro: aquellos poemas en los que el paratexto se dedica al otro pero el texto no se adecua (no utilizan el ritmo, el tono y el léxico) a quien va dirigida la dedicatoria. Obras que son parte de uno mismo, canto a sí mismo, y, sin embargo, se ofrecen al otro. Esta ofrenda puede apreciarse, desde nuestra perspectiva, en dos poemas concretos: “El canto de los niños”, y “Caracol”. Dedicados del uno al otro, son analizados en coincidencia estética entre Darío y Machado en torno a la fecha de 1903.

Palabras clave: Rubén Darío; Antonio Machado; Poesía modernista; “El canto de los niños”; “Caracol”

This paper aims to show a poetical attitude shared by Antonio Machado and Rubén Darío. This attitude consists in defending introspection as the most adequate formula for poetical expression, and becomes perceptible in a precise moment along the poetical trajectory followed by each of them. However, it is interesting to notice how this is revealed through the aesthetical dialogue that both maintain by means of their work – presented as a gift to one another: those poems whose paratext is dedicated to the other poet, though the text doesn't correspond to such a dedication– neither the tone, nor the rhythm nor the lexicon do even remind us of the celebrated poetics. Works that are actually songs to oneself, a part of oneself, these poems are nevertheless offered to the other. This offer can be observed particularly in two concrete poems: «El canto de los niños» and «Caracol». Both poems, dedicated respectively to the other poet, are analyzed here as a representative example of that dialogue between the lines, which evidences the aesthetical coincidence between Darío and Machado about 1903.

Keywords: Rubén Darío; Antonio Machado; Modernist poetry; “The song of children”; “Snail”

Muchos de los trabajos existentes sobre Antonio Machado muestran las relaciones que mantuvo con sus contemporáneos. Algunos toman como eje la biografía del autor y otros se centran en las influencias, diferencias y concomitancias estéticas que pudieron darse entre aquellos escritores que coincidieron en una etapa de la vida



literaria española. De este modo, se ha hablado de las relaciones entre Unamuno y Machado, entre Ortega y Machado, entre Juan Ramón Jiménez y Machado, o entre Rubén Darío y Machado. Esta última relación señalada, y el diálogo estético que se mantuvo entre los dos poetas, configuran el centro de este estudio.

No es nuestra intención repetir lo ya documentado sobre el movimiento intelectual del escritor sevillano junto a aquellos poetas españoles pertenecientes a diferentes generaciones y con los que convivió a principios de siglo (1). Sin embargo, si queremos unir la figura de Machado y Darío es inevitable que aparezca como telón de fondo el contexto del modernismo y la polémica de la admisión o no de un Machado modernista, de la existencia o no de un Machado rubendariano. Sobre esto último ya sentó una premisa Juan Ramón Jiménez, al afirmar que “seguramente Antonio Machado es, de su generación, el poeta que ha tenido un eco más prolongado de Rubén Darío a través de toda su obra”(Confróntese Cano, 1974:98).

El mismo Antonio Machado señalaba que fue en su segundo viaje a París, en 1902, cuando conoció a Rubén Darío(2) . Darío, por aquella fecha, ya era un poeta hecho, famoso y conocido por *Azul y Prosas profanas*. Había tenido contacto con la España literaria de 1899, de la que dejó constancia en sus crónicas de España contemporánea (3); y también había comenzado su contacto con el grupo de poetas más jóvenes: Juan Ramón Jiménez y Pérez de Ayala, entre otros.

José Luis Cano habla de que en ese primer encuentro Machado leyó a Darío sus poemas elegidos para la edición de *Soledades* y que éstos “impresionaron favorablemente a Rubén” (Cano, 1974: 84). Fuera o no ése el primer acercamiento de Darío a la obra de Machado, de lo que sí han dejado constancia algunos escritos es de la amistad, el respeto y la admiración existente entre ambos desde entonces.

La dedicatoria y el canto al otro

La mayoría de estas menciones que hacen el uno del otro, así como los poemas laudatorios que se dedicaron, han servido de base para estructurar muchos de los estudios que versan sobre esta relación (4). Algunos de esos escritos se han immortalizado gracias al uso que de ellos ha hecho la crítica como manifestaciones explícitas de la línea divisoria, o convergente, entre el modernismo de Machado y el modernismo de Darío. Tal es el caso de las tan citadas líneas que Machado dedica a Rubén Darío en su prólogo a la edición de 1917 de *Soledades*, en las que afirma:

Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí... seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color ni la línea, ni un

complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto con el mundo (Machado, 1940:46-47).

Fragmento que suele unirse a esos famosos versos de su poema "Retrato" ("adoro la hermosura, y en la moderna estética/corté las viejas rosas del huerto de Ronsard", Machado, 1912) para corroborar la admiración de Machado por Darío al tiempo que su intención de apartarse de la expresión modernista rubendariana.

Junto a estas citas no faltan aquellos poemas laudatorios del uno al otro que marcan el afecto, y la admiración, existente entre ambos. Es el caso del poema que publicó Machado en 1907 en la Revista Renacimiento, aunque fechado en 1904, en el que se realiza una alabanza, de tono modernista, a Darío:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde, y los violines
del otoño en Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia, hoy, peregrino
de un ultramar de Sol, nos trae el Oro
de su verbo divino (...) (5)

O el retrato que publicara el nicaragüense en el Canto Errante ese mismo año titulado "Oración por Antonio Machado":

Misterioso y silencioso
Iba una y otra vez.
Su mirada era tan profunda
Que apenas se podía ver.
Cuando hablaba tenía un dejo
De timidez y altivez.
Y la luz de sus pensamientos
Casi siempre se veía arder.
Era luminoso y profundo
Como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
Y de corderos a la vez.
Conduciría tempestades
O traería un panal de miel.

Las maravillas de la vida

Y del amor y del placer,
Cantaba en versos profundos
Cuyo secreto era de él.
Montado en un raro pegaso,
Un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses,
Ellos le salven. Amén. (6)

En este poema Darío utiliza versos de entonación machadiana, al igual que en el anterior Machado hace uso del tono modernista rubendariano. El mismo tono que utilizaría en 1916, en un poema escrito en versos alejandrinos, con motivo del fallecimiento del poeta nicaragüense, titulado "A la muerte de Rubén Darío":

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
Jardinero de Hesperia, ruseñor de los mares,
corazón asombrado de la música astral,
¿te ha llevado Dionisos de su mano al infierno
y con las nuevas rosas triunfante volverás?
¿Te han herido buscando la soñada Florida,
la fuente de la eterna juventud, capitán?

Que en esta lengua madre la clara historia quede;
corazones de todas las Españas, llorad.
Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
esta nueva nos vino atravesando el mar.
Pongamos, españoles, en un severo mármol,
su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.(7)

Esos paratextos (8) (dedicatorias y títulos) arropan a los escritos de manera particular y en cada situación cumplen una función, de manera que nos permiten acceder al texto de una manera determinada: es evidente que no podemos interpretar ese poema-homenaje a la muerte de Darío de la misma forma que los anteriores. No

vamos a entrar en los aspectos cualitativos de tales poemas laudatorios, puesto que la finalidad de todos ellos es clara, pero sí nos interesa resaltar que en ellos se evidencia la adecuación del tono del poeta que escribe al tono del poeta homenajeado. La adaptación de una forma concreta (de un léxico) y de un ritmo, que denotan una ofrenda integral en la forma y en el contenido. La intención de todos estos versos parece ser muy explícita: son poemas que hablan del otro, que dicen del otro, que intentan mostrar al otro.

Frente a este tipo de homenaje y reconocimiento, queremos centrarnos en otro tipo de ofrenda: aquellas en las que el paratexto se dedica al otro pero el texto no se adecua a quien va dirigida la dedicatoria. Aquellos poemas que no reflejan explícitamente al otro en su anécdota, que no utilizan el ritmo, el tono y el léxico, del homenajeado, sino el de la voz poética que habla. Aquellas obras que pertenecen a un momento concreto dentro de una trayectoria poética y estética personal. Poemas que son parte de uno mismo, canto a sí mismo, y, sin embargo, se ofrecen al otro.

La dedicatoria y el canto a uno mismo

Nuestra reflexión parte de dos poemas y dos dedicatorias: uno de ellos es el poema Caracol (9) de Rubén Darío, dedicado a Antonio Machado y publicado en la Revista bonaerense Caras y Caretas en 1903:

A Antonio Machado

En la playa he encontrado un caracol de oro
macizo y recamado de las perlas más finas;
Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

He llevado a mis labios el caracol sonoro
y he suscitado el eco de las dianas marinas;
le acerqué a mis oídos, y las azules minas
me han contado en voz baja su secreto tesoro.

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón;

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón)

El segundo, que aparece el mismo año en las Soledades de Machado, se titula “Los cantos de los niños”:

A Rubén Darío

I
Yo escucho las coplas
de viejas cadencias
que los niños cantan,
en las tardes lentas
del lento verano,
cuando en coro juegan
y vierten en coro
sus almas que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra:
con monotonías
de risas eternas
que no son alegres,
con lágrimas viejas
que no son amargas
y dicen tristezas,
tristezas de amores
de antiguas leyendas.

II
En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;
como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores,

que nunca se cuentan.

III

A la paz en sombra
de una plaza vieja
los niños cantaban...

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega,
la historia confusa
y clara la pena.

Vertía la fuente
su eterna conseja:
borrada la historia
contaba la pena.

Machado dedica a Darío este poema en la primera edición de *Soledades*, sin embargo, en la de 1907 el poeta sevillano decide omitir la dedicatoria, y el título, además de ubicar el poema, con algunas variantes, en octavo lugar. (10)

El soneto "Caracol", aunque publicado en 1903, como ya hemos apuntado, posteriormente será uno de los que integre *Cantos de vida y esperanza* en 1905. Un libro representante de una etapa reflexiva, madura, llena de nostalgias y que atrapa y recupera la memoria, ya que, según el propio autor, "encierra las esencias y savias de [su] otoño" (Darío, 1950: 214). El Darío de esta obra se distancia artística y estéticamente de aquél que escribió *Azul* (1888) o *Los raros y Prosas Profanas* (1896). El conocedor de la poética rubeniana puede percibir en él la síntesis de su trayectoria vital y artística así como la expresión de una poética individual definida. (11)

"Caracol", soneto de versos alejandrinos, presenta una arquitectura equilibrada y armónica (12) muy del gusto de la corriente modernista (13). De hecho, su organización puede interpretarse de dos formas: o bien, como dos cuartetos de rima abrazada (ABBA ABBA) y un sexteto (CCDEED) integrado por dos tercetos; o bien como dos cuartetos (ABBA ABBA), un dístico (CC) y otro cuarteto de rima abrazada (DEED). La tipografía, no obstante, se encarga de señalarnos la independencia de los

dos cuartetos. Un elemento adverbial conjuntivo (“Así”) los conecta con el sexteto (o primer terceto) estableciendo un enlace discursivo.

Al llegar al verso decimotercero encontramos un elemento discordante provocado por esos tres puntos suspensivos que abren la estructura al campo de la sugerencia y dan autonomía al último verso. “(El caracol la forma tiene de un corazón)”, dentro del rigor del alejandrino, abre y cierra una idea en sí misma frente al resto, que permiten enlazar la anécdota que se nos cuenta mediante los encabalgamientos.

La discordancia, que también existe entre la sencillez formal y léxica del poema (muy distante de ese retoricismo típico del llamado primer modernismo) y el contenido del mismo, da lugar a una dialéctica entre fondo y forma que se convierte en la médula del poema a todos los niveles: la complejidad en lo sencillo, la sencillez en lo complejo, la asociación de ambas ideas en cada una de ellas.

El poeta descubre un caracol en la playa que describe exterior-mente como “de oro, macizo y recamado de las perlas más finas” y que sólo por su forma, sin haberlo tocado, le traslada al mito. El contacto con el objeto le permite llegar a su interior. Al acercarlo a sus labios, el poeta estimula el canto del caracol (que es “el eco de las dianas marinas”). Con sus oídos la narración de su historia, del misterio de la profundidad del mar (“las azules minas” susurran, en voz baja, “su secreto tesoro”). El diálogo establecido aviva el recuerdo del poeta. Un recuerdo representado en los tercetos de manera sinestésica mediante el gusto y el oído: el gusto “salado”, el sabor de lo pasado, de lo antiguo, y el regreso al mito. El último cuarteto sintetiza la idea que quiere transmitirnos Darío: se centra en la voz, en el canto oculto sólo perceptible por los oídos del poeta. El uso de la polisíndeton de “y” destaca cuatro elementos que quedan asociados por el paralelismo sintáctico de los dos primeros alejandrinos: así, ese “rumor de olas” proviene del “profundo oleaje”, y ese “incógnito acento” es “misterioso viento”.

La construcción metonímica, que consideramos tiene el soneto, permite que el Caracol encontrado motive en su diálogo con el poeta una experiencia directa y otra indirecta. Con ello se unifican lo material y lo espiritual. Por una parte, la cercanía del objeto introduce la realidad marina en el soneto, pero, por otra, ese caracol “de oro macizo” y “recamado por las perlas más finas”, permite una reelaboración de motivos míticos de forma explícita (como es el caso del rapto de Europa y el de la nave Argos en su larga búsqueda del Vello de oro) o implícita (como es el caso del canto de Orfeo o el de los tritones). Reminiscencias líricas, reflejos del poder persuasivo del canto y de la música, que se dan desde el inicio del poema y van aumentando a medida que avanzamos en la lectura. Desde que el poeta toma el caracol y provoca el canto de las sirenas (“dianas marinas”) hasta que el poeta oye “un rumor de olas”, “un incógnito

acento”, “un profundo oleaje”, “un misterioso viento” asistimos a un efecto continuo de sonidos y audiciones representativos de esa presencia órfica.

Sin embargo, es el último verso el que dota al soneto de sentido pleno. Podría decirse que Darío va construyendo, a lo largo de la estructura, una metamorfosis doble: la unión, mediante el diálogo, entre el caracol y el ser humano va transformando al individuo y al objeto. El contacto entre ambos provoca una desintegración paulatina del cuerpo del poeta y una humanización del molusco. Ambos pasan de lo físico a lo espiritual. El caracol, al entrar en contacto con los sentidos, con la percepción del poeta (manos, boca, oídos) adquiere poco a poco una voz, que es música, que contiene tiempo y memoria, y que llega a concretarse en ritmo vital. De ahí que se represente como un corazón, un latido constante, que se materializa en la propia sintaxis del soneto. El poeta, por su parte, también va perdiendo materialidad: del contacto directo mediante las manos, se pasa a los labios y al oído. Aparecen, entonces, las reminiscencias míticas y órficas que trasladan al poeta y que dan lugar a una sensación introspectiva plena.

Podría, incluso, hablarse de cierto desvanecimiento, marcado sintácticamente por los puntos suspensivos que enlazan con el último verso y que llevan a la identificación del misterio del poeta con el misterio del mar: asociación del canto de las olas con los poemas, de la historia del mar (de su pasado, de su presente) con el del poeta, de lo atemporal, de la nostalgia y de la propia esencia. El individuo se desvanece en puro canto. Lo humano y lo divino se superponen y se crea un equilibrio entre lo real y lo mitológico: una unidad atemporal, y original, representativa de la integridad universal y de una visión sincrética del mundo.

Esta visión, que unifica en un objeto natural el pasado y el presente, el espíritu y la materia, no puede extrañarnos, ya que es una constante en Darío (además de una de las características propias de la estética modernista, como se sabe). Pero, además, el caracol se presenta como espejo del alma del poeta, de su visión de mundo y de su concepción del arte. Darío, en su trayectoria poética, se encarga de señalarnos que en la conquista de lo humano y de lo divino, de lo espiritual y de lo material reside la perfección del individuo, también la del alma del poeta. La dificultad reside en superar la escisión del alma. Para expresar esa división (14) Darío tiene su propia cosmología. Como bien apunta Octavio Paz (1991: 31) “el sol y el mar rigen el movimiento de su imaginación; cada vez que busca un símbolo que defina las oscilaciones de su ser aparecen el espacio aéreo o el acuático”.

El molusco –en este caso– se toma para mostrar que en él (como en cualquier otro objeto natural) el poeta puede percibir el alma única del universo. Es el medio, el objeto, que revela la única verdad. El caracol es el mar. En muchos otros poemas

Darío atribuye al mar la paternidad, la divinidad y se identifica con él mediante el alma (15). Es el canto el que los une, el ritmo interno, la poesía. El poema XV de Cantos de vida y esperanza (Darío, 1997: 73) manifiesta esa lucha interior constante, como poeta y como individuo, aunque con un tono más hermético y contradictorio. Darío se introduce con un lamento (“¡Oh miseria de toda lucha por lo finito!”) para continuar, a lo largo del poema, expresando la dualidad de su alma. Así, diferencia entre el alma “que se advierte sencilla y mira claramente”, aquella que “es la que al fondo del infinito vuela”, y, por otra parte, el alma “que ha olvidado la admiración”, la que “es manca. Está tullida”. Esta dualidad interior existe también en la contemplación, en la mirada. En ella, según el poeta, el ritmo del corazón, en ocasiones, “es un ritmo de onda de mar”.

Darío (1950: 222), al referirse a este soneto dedicado a Machado, explicaba que “en caracol, junto al misterio natural, [ofrecía su] incógnito misterio”. Una contradicción latente que provoca un todo armónico: el caracol es silencioso, pero está lleno de rumores; es infinito, pero cabe en una mano. El molusco contiene el pulso del mar, y refleja el corazón de Darío. De esta forma se crean dos universos que llegan a unirse en un mismo latido, latido que sólo la poesía puede llegar a armonizar. La forma espiral del caracol permite que el poeta juegue con ella, porque el exterior señala el camino hacia el interior (hacia su misterio). De ahí que el objeto se desmaterialice para llegar a ser puro símbolo: el del corazón del poeta. Un corazón que es parte del mar, que integra el latido de la vida, el latido del mundo. Esta interacción constante entre forma y fondo refleja el equilibrio alcanzado en el poema: el objeto temático (lo anecdótico) se deconstruye, al tiempo que se crea un plano cada vez más intimista.

El caracol muestra su misterio, por tanto, este poema es emblema de una poética. Sin embargo, con este manifiesto personal, Darío hace una ofrenda a Antonio Machado. Posiblemente, la explicación de esa dedicatoria, se deba a que los dos coinciden en un momento de su trayectoria poética. Intenta, por tanto, establecer un vínculo, una asociación.

Desde nuestro punto de vista en el soneto que hemos analizado aparecen dos de los conceptos más utilizados por Machado en sus Soledades y que llegarán a constituirse como símbolos de su poesía (aunque a lo largo de su trayectoria sean polivalentes): la fuente y el camino.

Es inevitable no establecer una correspondencia entre el paisaje marítimo de Darío (que se enlaza con la imagen de Orfeo, con la lira y el canto), y la recurrencia constante de Machado al canto de la fuente, al sonido del agua, a esas “lágrimas cantoras”. La fuente (16) como significante material de donde brota el agua, de donde brota el canto, la fuente como receptor y emisor al mismo tiempo, elemento

indispensable para el diálogo con el poeta es casi el personaje principal de las Soledades de 1903. Machado abre su poemario con el famoso poema “Tarde” (17) , en el que el poeta oye el sonido de la fuente (“Lejana una fuente riente sonaba”). Es en la soledad del parque donde el poeta atraído por la “...sonora copla/ borbollante del agua cantora” llega a la fuente. El canto es el elemento que guía al poeta hacia el objeto. La fuente se humaniza al entrar en contacto con el poeta y entabla un diálogo con éste. Pregunta al poeta: “...¿Te recuerda, hermano,/ un sueño lejano mi copla presente?” El poeta no recuerda aquello que la fuente le cuestiona. No hay recuerdos en el poeta anteriores, pasados, que sean rientes, que sean alegres. La imposibilidad de remontarse a un recuerdo feliz hace que sólo pueda expresar lo que sabe: “Yo sé que es lejana la amargura mía... yo sé que tus bellos espejos cantores/ copiaron antiguos delirios de amores”... sin embargo, requiere, desea, que la fuente le cuente su “alegre leyenda olvidada”. La fuente, por su parte, no puede ayudar al poeta, de ahí que éste la rechace al diferenciar entre la monotonía y la armonía de su canto: aunque produzca un ritmo alegre, ese canto es más triste que la pena del poeta. El canto de la fuente se materializa en contradicción.

Si hemos descrito a grandes rasgos este poema es, precisamente, por su relación con el segundo “Los cantos de los niños”. El canto de los niños, aquí, es comparado al canto de las fuentes. Dividido en tres partes, este poema está entrelazado con el anterior. Machado nos dice en la primera parte que escucha las coplas “de viejas cadencias/ que los niños cantan/ en las tardes lentas/ del lento verano/ cuando en coro juegan/ y vierten en coro/ sus almas que sueñan...”. Esas almas que los niños vierten en coro las compara el poeta con la forma en que las fuentes de piedra vierten sus aguas: “Cual vierten sus aguas/ las fuentes de piedra:/ con monotonías/ de risas eternas/ que no son alegres,/ con lágrimas viejas/ que no son amargas/ y dicen tristezas,/ tristezas de amores/ de antiguas leyendas”. El canto de los niños, el canto de la fuente es monótono, pero a la vez, es contradictorio: su forma, su ritmo es alegre, pero su decir es triste. El poeta está estableciendo una clara distinción entre forma y fondo. Entre la forma bella, armoniosa, rítmica, como la poesía modernista y ese fondo doloroso, que es puro sentimiento, introspección. Los niños cantan, al igual que el agua de la fuente, tristezas de amores, de antiguas leyendas.

Al llegar a la segunda parte, la unión de los dos cantos es más explícita. Más breve que la anterior y formada por una única estrofa, en ella el poeta aclara que los labios de los niños, los labios de la ingenuidad, “Las canciones llevan/ confusa la historia/ y clara la pena”; de la misma forma que el agua lleva clara “...su conseja [su fábula, su cuento]/ de viejos amores, que nunca se cuentan”. En esta estrofa se evidencia la dialéctica establecida entre la claridad y la sombra, entre la claridad y el misterio: la

historia que los niños cantan es confusa, aunque la pena de lo que cuentan es clara (transparente); el agua transparente, por su parte, transporta su misterio (sus cuentos o historias “de viejos amores, que nunca se cuentan”); el agua de la fuente es puro sonido, sonido melancólico, asociado ya a la tristeza del poeta.

En la última estrofa se produce la unión. Machado ya no compara, ahora sitúa el lugar y crea un cuadro de realismo para describir los objetos y los sujetos:

A la paz en sombra
de una plaza vieja
los niños cantaban...
La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.
Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega,
la historia confusa
y clara la pena.
Vertía la fuente
su eterna conseja:
borrada la historia
contaba la pena.

La síntesis que se produce entre el canto de los niños y el agua de la fuente se reitera mediante esos versos que se repiten en esta estrofa tomados de las anteriores: nótese que Machado utiliza los mismo elementos para referirse a la Fuente : “La fuente de piedra vertía su eterno cristal de leyenda...” La misma idea que retoma al final aunque lo exprese de forma diferente: “Vertía la Fuente su eterna conseja”. Su eterna conseja, su eterno cuento, es su eterno cristal de leyenda, su eterno misterio: al igual que los niños, y dotada de la misma ingenuidad, “borrada la historia [anulada la anécdota], contaba la pena”. Borrado lo material, transmitía el sentimiento. Expresaba directamente la aflicción, el dolor asociado al alma del poeta.

Este poema, también canto a sí mismo, es un claro manifiesto por parte de Machado del intimismo como camino de la expresión poética, porque rechaza lo anecdótico de forma explícita.

Entrelíneas para una introspección poética

La fuente en Machado, tal y como hemos visto en el análisis, se convierte en ese objeto divinizado, objeto deseado por su misterio; por la belleza de su canto. Utiliza la fuente de la misma forma que Darío usa los objetos de la naturaleza para ver en ellos el alma del universo. La fuente como sujeto con el que dialoga, la fuente que se escabulle, que es transparente pero nunca dice, que su voz no cuenta, sino que sugiere: el agua de la fuente, su voz, es puro llanto, es puro sentimiento, pura contradicción, puro dolor. Machado humaniza el canto de la fuente, lo convierte en puro sentimiento: “borrada la historia/ cantaba la pena” de la misma forma que Darío humaniza al Caracol convirtiéndolo en un Corazón. Es cierto que el símbolo del agua que corre, que surge de la Fuente, va asociado principalmente a la monotonía, sin embargo en el poema “Los cantos de los niños” la fuente es símbolo de la emoción humana. Emoción e introspección van unidas al camino del alma del poeta.

Junto a ello, la inmediatez del objeto, en Darío el caracol y en Machado la fuente, y el contacto con ellos ya sea mediante la vista o el oído, inicia el diálogo y los convierte en interlocutores. Es el canto de la fuente, el canto de los niños, como es el canto del caracol, su voz, la que provoca que surjan las reminiscencias: Darío se remonta al mito, Machado a las antiguas leyendas. Se produce el equilibrio entre lo real y lo mitológico; entre lo pasado y lo presente; la materia y la voz; el objeto y el sujeto. Ambos humanizan un objeto porque su canto transmite las galerías internas del poeta. Mediante el objeto entran en contacto con el recuerdo(18) , con la memoria. En el poema de Darío de las profundidades del caracol, de su voz, surge lo mitológico, reminiscencias del pasado, de un pasado no inmediato sino lejano. Un recuerdo que no tiene fondo, porque se remonta al mismo origen. Quizás la mayoría de los recuerdos de Machado son más inmediatos, pero, en este caso, se materializan también en “antiguas leyendas”. La atemporalidad, por tanto, también forma parte del objeto.

Caracol y corazón quedan asociados por Darío, pero no sólo en su interior, sino en la forma, precisamente para demostrar que es el medio evidente y el canal de expresión del poeta. Del mismo modo que el caracol a lo largo del poema sólo se utiliza como objeto que trae reminiscencias del mar, de su agitación, de su misterio, su asociación al corazón permite establecer el medio utilizado por Darío para la expresión de su estética, para exponer su misterio, su mar interior, su oleaje, su afán de idealismo y su contradicción constante.

Darío enlaza, de esta manera, lo musical con lo conceptual y lo enunciativo con lo existencial y lo significativo. Quizás sea en este aspecto donde encontremos la clave que pueda acercarnos a esa dedicatoria.

Darío conecta las profundidades del mar, “lo azul” y el movimiento de su alma, de su trayectoria poética con la empresa de Jasón, con la del marinero, con la del viajero. Todas las imágenes que se nos muestran revelan el proceso, el camino, la agitación y el movimiento (Europa está cruzando, montada sobre el “Toro” y los argonautas navegan enfrentándose al viento). Se produce la identificación de su alma con la búsqueda. Se muestra la consideración de la introspección como trayecto, como camino de expresión poética, como lo es el camino del Machado de las primeras Soledades.

La mayoría de los estudiosos de Machado coinciden en manifestar la etapa de Soledades como etapa intimista, como libro interior, que toma del modernismo lo que tiene hacia dentro e incluso algunos, como Ricardo Gullón (1963: 167), apuntaban que este libro se halla dentro de la tendencia simbolista del modernismo. Una línea intimista, que, como demuestra el poema “Caracol”, también existe en Darío.

Es cierto que en estos poemas ambos poetas se cantan a sí mismos, pero también cantan al otro. Precisamente porque ambas obras se dan en un momento en el que se entrecruzan sus líneas poéticas hacia un mismo objeto: la introspección.

No es extraño, por tanto, que Phillips afirme, al referirse al poema “Caracol”, que “por la exactitud y la compenetración con el alma de un amigo, Darío, logra un admirable retrato. (...) Ha sabido, en versos de entonación machadiana, penetrar intuitivamente los secretos de Macha-do porque son también los suyos... Es el homenaje perfecto que revela, más que cualquier otro texto, su secreta coincidencia en el poetizar y en el vivir” (1973: 184).

Es precisamente en la parábola que se recorre del exterior al interior, del objeto al sujeto, del paisaje natural al poeta, de la anécdota al intimismo, a la esencia misma, en la que hay que situarse para explicar esta actitud poética común (el camino hacia la introspección) coincidente entre Antonio Machado y Rubén Darío en 1903.

Notas

1. Puede verse Gabriele, 1990.
2. En las breves anotaciones autobiográficas que aparecen en la Antología de Gerardo Diego (1932). Cfr. Geoffrey Ribbans, 2000: 30.
3. Publicado, como se sabe, en París en 1901.
4. Véase, entre otros: Allen Philips, 1971; Antonio Oliver, 1957; José Luis Cano, 1974.
5. Renacimiento X, 1907. Se incorpora después en la sección de “Elogios” en Poesías Completas y en Soledades, Galerías y otros poemas.
6. Fechado en 1905. Rubén Darío, 1945: 812.
7. Revista España nº 56, 17 de febrero, 1916.

8. Utilizamos el conocido término de Genette (1990), en el que engloba a todo lo que rodea al texto principal (título, dedicatoria, epígrafe, prólogo, etc...).
9. Apareció publicado en esta revista junto al poema "Marina" bajo el epígrafe de "Junto al mar".
10. En la edición de 1907 ya no aparecen las secciones numeradas. El primer verso varía: "yo escucho los cantos"; también el que aquí se corresponde con el primer de la III sección: "Jugando, a la sombra" y la última estrofa los dos primeros versos: "Seguía su cuento/la fuente serena".
11. Las ideas expuestas en estas páginas sobre este poema pueden encontrarse, ampliadas, en mi análisis de "Caracol". Cfr. Coronada Pichardo, 2001: 35-48.
12. Andrés Pagés Larraya (1969: 441-158) realiza un exhaustivo análisis del soneto.
13. Siebenman (1973: 83-88) considera que este poema es ejemplo de la síntesis modernista.
14. La inquietud por conseguir el ritmo del universo es una constante en Darío. Un poema de 1908 "En las constelaciones" es clarificador: el poema relata la lucha interna del poeta y su esfuerzo por sobreponerse al caos de su alma mediante el contacto con el orden inherente de la naturaleza. Puede verse Login Jrade, 1986.
15. Pagés Larraya (1969: 446), señala anteriores asociaciones de Darío entre el corazón y el mar.
16. Para Lapesa (1976: 386-431) las fuentes melancólicas o soñadoras con las que a veces dialoga el poeta no rebasan el período de Soledades y Galerías (pp. 394-395). También Dámaso Alonso (1949: 365-381) estudia las fuentes de Soledades.
17. Este poema pasará a ocupar el sexto lugar en Soledades, Galerías y Otros poemas. Las referencias a este poema las tomamos de la edición de la edición de Soledades de 1903.
18. Armand F. Baker habla de dos clases de recuerdos en Machado: aquellos que pertenecen a un pasado inmediato, familiar, y otros que son "vagas memorias de un tiempo remoto". Un origen que quizás remita a una existencia previa. Armand F. Baker, 1976: 647-678, pp. 655.

Bibliografía

1. Alonso, Dámaso, 1949. "Fuente y jardín en la poesía de Machado", Cuadernos hispanoamericanos nº 11-12, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 365-381.
2. Baker, Armand F., 1976. "Antonio Machado y las galerías del alma", Cuadernos hispanoamericanos nº 304-307, (octubre -enero), Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 647-678.
3. Cano, José Luis, 1974. Españoles de dos mundos, Madrid: Seminarios y Ediciones S. A.
4. Darío, Rubén, 1950. Obras Completas, Madrid: Afrodisio Aguado, S.A.
5. Darío, Rubén, 1997. Cantos de vida y esperanza, Madrid: Espasa Calpe.
6. Gabriele, John P., (ed.), 1990. Divergencias y unidad: Perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado, Madrid: Orígenes.
7. Genette, Gerard, 1990. "El paratexto. Introducción a Umbrales", Criterios, (25-28): 43, La Habana : Casa de las Américas.

8. Guillón, Ricardo, 1958. *Las secretas galerías de Antonio Machado*. Madrid:Taurus.
9. Guillón, Ricardo, 1963. *Direcciones del modernismo*, Madrid: Gredos.
10. Guillón, Ricardo Y Phillips, Allen W. (Eds.), 1973. *Antonio Machado*, Madrid: Taurus.
11. Jiménez, Juan Ramón, 1959. "Historias de España y de Méjico: un enredador enredado", *La Torre* , nº 25, Puerto Rico.
12. Lapesa, Rafael, 1976. "Sobre algunos símbolos de la poesía de Machado", *Cuadernos hispanoamericanos* nº 304-307 (octubre-enero), Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 386-431.
13. Login Jade, Cathy, 1986. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México: Fondo de Cultura Económica.
14. Machado, Antonio, 1903. *Soledades*, Madrid: Imprenta de A. Álvarez.
15. Machado, Antonio, 1912. *Campos de Castilla*, Madrid: Renacimiento.
16. Machado, Antonio, 1940. *Obras*, México: Séneca.
17. Oliver, Antonio, 1957. "Antonio Machado y Rubén Darío", *Poesía española*, diciembre.
18. Pagés Larraya, Andrés, 1969. "Revelación y mito en un soneto de Darío", *Revista Iberoamericana* , nº 35, 441-158.
19. Paz, Octavio, 1991. "El caracol y la sirena", *Cuadrivio*, Barcelona: Seix Barral.
20. Phillips, Allen, 1971. "Antonio Machado y Rubén Darío", *Sin nombre* vol. II, nº1, San Juan de Puerto Rico.
21. Pichardo Niño, Coronada, 2001. "Caracol", en *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Rita Catrina Imboden e Itziar López (eds.), Berna: Peter Lang, 35-48.
22. Ribbans, Geoffrey (ed.), 1987. *Antonio Machado, Campos de Castilla*, Madrid: Cátedra.
23. Ribbans, Geoffrey (ed.), 2000. *Antonio Machado, Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid: Cátedra.
24. Sainz de Robles, Federico C., (ed.), 1945. *Rubén Darío, Obras poéticas completas*, Madrid: Aguilar.
25. Siebenman, Gustav, 1973. *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid: Gredos, 83-88.