

CIEN AÑOS DE *SOLEDADES*. *GALERÍAS*.
OTROS POEMAS: PRESENTE Y PASADO
EN ANTONIO MACHADO

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA
Cornell University

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

(MACHADO, «Proverbios y cantares» xlvi.
Poesías completas 296)¹

RESUMEN

Machado tuvo una fijación con las secuencias temporales alternativas al discurrir lineal, lo cual explica su énfasis en la repetición, las paradojas intelectuales resultantes de los saltos adelante y atrás en la conciencia, e incluso la concepción del pasado como creación memorística del presente, un poco a la manera de Henri Bergson. En el presente trabajo, conecto la crítica del tiempo biográfico en el poemario *Soledades* con la «serie dialéctica» (uso este concepto en su lato sentido orteguiano) construida a partir del binomio «historia»/ «leyenda» en el mismo libro, y con la preferencia del autor por el tiempo de la enunciación improvisa (*performance*) sobre el tiempo del enunciado anecdótico. En este menester comentaré en detalle un ramillete de poemas del vate sevillano entresacados de las ediciones de *Soledades* de 1902-1903 y 1907.

Palabras clave: Machado, tiempo biográfico, improvisación, Bergson, recuerdo del presente, Ortega y Gasset, serie dialéctica.

1st CENTENARY OF *SOLEDADES*, *GALERÍAS* Y *OTROS POEMAS*:
PRESENT AND PAST IN ANTONIO MACHADO

ABSTRACT

Machado was extremely interested in the use of non-linear temporal sequences, which explains in part his emphasis *à la* Bergson on repetition, the intellectual paradoxes arising from the leaps backwards and forwards in the subject's consciousness, and even his view of the past

¹ A menos que se indique lo contrario, las referencias a las *Poesías completas* de Machado serán a la edición de Alvar, que en la reimpresión consultada de 1999 recoge algunos textos breves (como el XLIV S y el LIV S, los dos citados en el presente ensayo) ausentes de la más erudita edición de Macri y Chiappini.

as a creation in the present using the subjective materials of memory. In this essay I adopt advisedly Ortega's concept of the «dialectical series» to connect the critique of biographical time found in *Soledades*, which revolves around the binomial «history»/«legend», with the poet's preference for the time of performative enunciation over the time of the anecdote's content. To this end, I will discuss in detail a handful of poems drawn from the 1902-1903 and 1907 editions of *Soledades*.

Key Words: Machado, biographical time, performance, Bergson, memory of the present, Ortega y Gasset, dialectical series.

Con motivo del centenario de la llegada de Antonio Machado (1875-1939) a Soria en 1907, David Benedicte, redactor de la revista que acompaña a varios periódicos españoles en su edición de los sábados —*XL Semanal*—, publicó una serie de entrevistas a escritores y artistas, precedidas por una breve reseña de los actos del centenario. En esta recensión, el periodista repetía el lugar común que más daño ha hecho a la reputación del poeta, a saber, que su lírica sólo adquiere un «carácter universal» tras su contacto prolongado con la mística y guerrera ciudad castellana (Benedicte 24). Ni que decir tiene, esta errónea apreciación, estimulada por una recalcitrante y limitada lectura de «Retrato» (la composición que abre *Campos de Castilla* ya en 1912), con frecuencia reducido a palinodia de la poética simbolista que anima *Soledades*, es desmentida por la edición a un tiempo ampliada y expurgada de 1907: *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Los primeros once poemas de esta recopilación, casi todos terminados antes de la mudanza a Soria, constituyen una de las grandes secuencias de la moderna poesía hispánica. La hondura filosófica y el virtuosismo formal de los poemas I, VI y VIII, especialmente en lo que atañe a la dialéctica entre presente y pasado, quedarán de manifiesto en las páginas que siguen, cuyo sentido último es reivindicar en 2007 al primer Machado —el anterior a 1907— frente a la sobria crítica del biografismo que se continúa atribuyendo, de manera a menudo excluyente, a *Campos de Castilla*².

Según declararí­a en un prólogo de 1917, Machado escribió el núcleo principal de *Soledades* entre 1899 y 1902, año en que el libro salió de la imprenta, aunque con fecha de 1903 (*Poesías completas* 78). El poemario original consta de cuarenta y dos composiciones, de las cuales sólo veintinueve (varias de ellas muy retocadas, como por ejemplo «Tarde», el hoy llamado poema VI) pasarán a integrar *Soledades. Galerías. Otros poemas*, que incluye otros sesenta y seis textos no aparecidos hasta entonces en el seno de un li-

² Como ejemplo aún muy reciente de esta tendencia, véase Borsò 395-98. La autora concibe el tránsito de *Soledades* a *Campos de Castilla* como una ascesis identitaria en la cual se corrigen la «interioridad romántica» y el «narcisismo» originarios, ahora disueltos en la ruinosa «alteridad histórica» de Soria. Por el contrario, sostendré que esta operación se efectúa ya dentro de *Soledades* y que se desarrolla de una manera más sutil y conflictiva que la sugerida por Borsò.

bro³. Tampoco hace falta insistir en cuáles son los temas principales de esos poemas: los vínculos paradójicos que conectan pasado, presente y futuro, y la búsqueda de la autenticidad, que es distinta a la «esencialidad y temporalidad» (*Prosas completas* 1802) señaladas por Machado en la «Poética» que encabeza la selección de sus versos en el volumen *Poesía española. Antología 1915-1931*, estampado por Gerardo Diego en 1932.

En cuanto al tiempo, el rasgo machadiano principal es el traslado nostálgico del momento de felicidad de su hablante melancólico a un instante pasado irrecuperable incluso por el recuerdo. También es importante la aceleración del tiempo biográfico, de forma tal que el autor puede ya, al iniciar la redacción de *Soledades* a los veintitrés años, construir una máscara poética de tristeza antigua. Dicha máscara se complica con la incorporación de proyecciones retrospectivas fictivas en poemas como el número VI (compuesto hacia 1902 y que abre la primera impresión de la colección) y el poema-pórtico número I, «El viajero», publicado en 1907 en dos revistas y añadido el mismo año a la edición ampliada de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, donde se presenta el personaje del viejo prematuro. En esta composición el hablante desafía la sucesión cíclica de las estaciones para preguntarse si su hermano emigrante, que no conoció la primavera en su tierra española, puede ahora, a su regreso a casa en la edad madura —en el ocaso *acelerado* de la existencia—, retomar la sucesión lineal que comienza con el otoño para desembocar en la primavera (símbolo de la primera edad edénica, sin trabajos) aún no vivida o, más bien, gastada en los duros trabajos de ultramar. Dicho tratamiento poético de la sucesión temporal como paradoja de la conciencia se halla en sintonía con los aportes fenomenológicos de la psicología del fin de siglo.

Igualmente innovador, no obstante la clara impronta de Paul Verlaine, es el poema VI —en mi opinión, la piedra angular de *Soledades*—, que será objeto preferente de este trabajo por su crítica bergsoniana del «falso reconocimiento» y el «recuerdo del presente», dos conceptos que el filósofo francés articuló de manera analítica y que Machado despliega líricamente. En su aceleración de las edades del hombre, precipitadas, sin solución de continuidad, desde la tenue primavera —siempre más recordada que vivida— hasta el inminente invierno, *Soledades* transgrede lo promulgado por el agudo Giacomo Leopardi desde su prisma romántico. Según el autor de los *Pensieri*, es a la edad de veinticinco años cuando aún el hombre más afortunado comienza a sentir «una desventura grave y amarga entre todas las demás», inducida por la construcción paradisíaca de la infancia y la inocencia: siete entonces «la decadencia y el fin de su amada juventud» (XLII; 352-53)⁴.

³ Sigo el impecable apéndice «Ediciones» que Ribbans coloca al final de su edición del poemario de 1907 (265-70).

⁴ En cambio, Machado compartiría con Leopardi la idea de que el «porte grave» de una persona que ha superado ya la «primera edad» responde sólo a su pérdida de la «alegría».

En cuanto a la búsqueda de la autenticidad, que se extenderá a otras entregas poéticas del vate noventayochista, *Soledades* emplea en sus primeras composiciones una dualidad fundamental: la «historia» cristalizada en «leyenda» (o a la inversa), término este último sustituido frecuentemente por «sueño». Aunque, a la luz del «Retrato» que encabeza *Campos de Castilla*, ha sido casi inevitable que el binomio citado girase alrededor del tránsito de la estética modernista de *Soledades* a la crítica histórica y mitopoética ejemplificada por el libro posterior, en realidad ninguno de los poemarios es ni más ni menos auténtico que el otro. En la medida en que ambos reúnen abundantes ejemplos de perspectivas irónicas sobre la vida sentimental del hablante-cantor (*Soledades*) y el ascendente del pasado sobre el presente castellano (*Campos de Castilla*), adoptan una estructura dialógica que acumula y descarta voces y perspectivas según cada libro progresa de un poema a otro. La modulación del pluriperspectivismo conflictivo, tanto en *Soledades* como en *Campos de Castilla*, responde a las exigencias éticas de la búsqueda siempre abierta de la autenticidad.

En su faceta de poeta aforístico neopopularista, cultivada especialmente en los años de Baeza (1912-1919), Machado escribiría cosas como el aserto sobre la «verdad» y la «mentira», dedicado a José Ortega y Gasset, que he empleado como epígrafe. También este otro, de los cuadernos de *Los complementarios* rescatados y numerados por Manuel Alvar: «Cuando dos gitanos hablan/ es la mentira inocente:/ se mienten y no se engañan» (XLIV S; *Poesías completas* 421). Vemos, pues, que la atribución machadiana de un código, género y auditorio determinados a cada una de sus composiciones es susceptible de crear una interlocución y una situación pragmática distintas, en las cuales lo falso puede devenir en auténtico, la mentira en verdad y viceversa.

La importancia de la dualidad historia/ leyenda no debiera confundirse con la incorporación tardía que hace el autor de la poesía popular entre 1916 y 1924. Habiendo dicho, por boca de Juan de Mairena, que «folklore» es la «verdadera poesía» que «hace el pueblo» (*Prosas completas* 2121), Machado va a tratar el elemento popular castellano de forma diferente al elemento popular andaluz. Como ha mostrado Alvar en una lectura clarividente, Machado activó la memoria del padre folclorista al acometer las *Nuevas canciones* dedicadas a tierras andaluzas. Sin embargo, al hacer esto no quiso posar sobre su tierra natal la mirada *personal e historizadora* con que había escrutado Soria y otros escenarios clave de su biografía en *Campos de Castilla* (Alvar 48-49)⁵. En otras palabras, la problemática planteada por la dualidad historia/ leyenda es, por lo general, ajena al poeta andalucista. Hay incluso una com-

Los «hábitos» de estas personas «son tristes respecto a los de jóvenes y niños» (Leopardi, LXXX; 376).

⁵ Véase también Marías 314-15. El discípulo de Ortega distingue cuatro «etapas» o estéticas en la modulación de una voz en continua búsqueda de la autenticidad lírica (311-16).

posición, la CXXV (fecha en Lora del Río, a 4 de abril de 1913), en que Machado da expresión al *décalage* percibido entre su maduro castellanismo y su andalucismo otoñal: «En estos campos de la tierra mía, / y extranjero en los campos de mi tierra / —yo tuve patria donde corre el Duero / por entre grises peñas, / ... / en estos campos de mi Andalucía, / ¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera» (vv. 1-4, 9-10; *Poesías completas* 214).

El mismo deseo de experimentar en el paisaje meridional las profundas emociones ya vividas en el paisaje soriano se manifiesta en el primer poema de *Nuevas canciones*, escrito hacia 1917 y titulado «Olivo del camino», cuya segunda parte reza: «Hoy, a tu sombra, quiero / ver estos campos de mi Andalucía, / como a la vera ayer del Alto Duero / la hermosa tierra de encinar veía» (CLIII, vv. 15-18; *Poesías completas* 267). La frase «querer ver» sugiere aquí la voluntad, nunca satisfecha plenamente, de recordar un paraje lejano en la memoria por analogía con otros parajes dispares ya vistos y recordados, una situación fenomenológica que se articula por vez primera en el poemario fundacional del autor.

La metáfora de la mirada en *Soledades* toma el cristal como vehículo figurativo. El «claro cristal de alegría» aparece por vez primera en el poema número VI, que en la edición príncipe de 1902-1903 abría el volumen con el título «Tarde» y aparecía dividido en tres partes numeradas. Allí designa la leyenda personal consistente en encontrar ecos exteriores, como el canto de una fuente, a la formalización de una identidad que es toda improvisación enunciativa, sacrificando así parcialmente la anécdota del pasado, preservada o no con fidelidad. No resulta ocioso, por tanto, recordar que en *Los complementarios* Machado llamó a *Soledades*, con mal disimulada ironía deshumanizadora, el «primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico» (*Prosas completas* 1207). En general, en este libro debutante lo que es «turbio» y «oscuro» apunta al pensamiento, la reflexión y la mediación, en tanto lo «claro» y «cristalino» connota la intuición inmediata y la improvisación artística o *performance*. Por ejemplo, el poema XIII, más evasivo de lo habitual, contrapone el «oscuro rincón que piensa» (v. 18) y el «agua clara» (v. 22; *Poesías completas* 97). Anteriormente, el poema número VIII ya había declarado que en el mundo de la leyenda eran «confusa la historia / y clara la pena» (vv. 19-20; *Poesías completas* 93). En el poema LXII, en fin, el despertar se compara con un cristal que se vela en el ejercicio del raciocinio: «Desperté. ¿Quién enturbia / los mágicos cristales de mi sueño?» (vv. 5-6; *Poesías completas* 133).

La vigilia es hostil al mundo de la leyenda, como se colige asimismo del poema LXX:

Y nada importa ya que el vino de oro
rebose de tu copa cristalina,
o el agrio zumo enturbie el puro vaso...
Tú sabes las secretas galerías

del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día.

(*Poesías completas* 137)

El jardín de eterna primavera situado en el oeste vespertino es el Jardín de las Hespérides, esto es, la literatura como pastoral. Este poema machadiano triunfa de la muerte en una *fantasía de autonomización* que torna «las secretas galerías/ del alma, los caminos de los sueños» (vv. 4-5) en un enclave invulnerable tanto al exceso de materia legendaria («el vino de oro rebos [ante] de tu copa cristalina») como a la estilización contrita que acarrea la experiencia («el agrio zumo enturbi[a] el puro vaso»). En esto no difiere sustancialmente de la «Leyenda» valleinclaniana, explicada en contraposición a «Historia» en la *Sonata de invierno*, en el pasaje en que el Marqués de Bradomín adopta, para sus adentros, un tono condescendiente ante la vehemencia con que Fray Ambrosio desea rectificar el curso de la historia política de España (es un guerrillero carlista) y el curso de la historia espiritual de su antiguo discípulo y ahora donjuán crepuscular, quien lo acaba de obsequiar con una falsa confesión de arrepentimiento: «Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustro que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se conenzan de la necesidad de tu triunfo!» (Valle-Inclán, *Sonata* 130).

En los años alrededor de la Primera República, encontramos un testimonio similar de Gustavo Adolfo Bécquer, quien, no obstante el acentuado escepticismo de su poesía, da rienda suelta en su prosa a la idealización legendaria. En «Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre» (1870), la leyenda heroica no aparece como *contra-historia* autoindulgente (según veíamos en Bradomín), sino como formalización de la experiencia aún más profunda de la historia, la cual resulta de la sublimación espiritual operada en la grosera realidad de las empresas mundanas:

Y aquel otro más alto y joven, a cuyos pies murmura aún sus rezos una mujer hermosa, ése, proseguí pensando, ése es el que cantó *el dulce lamentar de los pastores*, tipo completo del siglo más brillante de nuestra Historia. ¡Oh! ¡Qué hermoso sueño de oro su vida! Personificar en sí una época de poesías y combates, nacer grande y noble por la sangre heredada, añadir a los de sus mayores los propios merecimientos, cantar el amor y la belleza en nuevo estilo y metro ... ser soldado y poeta, manejar la espada y la pluma, ser la acción y la idea, y morir luchando para descansar envuelto en los jirones de su bandera y ceñido del laurel de la poesía, a la sombra de la religión, en el ángulo de un templo! (Bécquer 1087; énfasis del autor).

Frente al «sueño de oro» que Bécquer desea preservar idealizado en esta narración, en un tríptico poético clave de *Campos de Castilla* Machado atomiza y multiplica las perspectivas sobre la tradición imperial áurea, como si cada una de las tres composiciones acometiese su propia interpretación del pasado. El objeto individual de cada poema parece ser como sigue: idealizar el pasado («XCVIII: A orillas de Duero»); desmitificarlo por analogía con el inexistente Jardín del Edén («XCIX: Por tierras de España»); y dejarlo abierto a su reconfiguración en un movimiento ininterrumpido, pero resistente a la sucesión teleológica («CI: El dios ibero»): «¡Qué importa un día! Está el ayer alerta/ al mañana, mañana al infinito,/ hombres de España, ni el pasado ha muerto,/ n[i] está el mañana —ni el ayer— escrito» (vv. 59-62; *Poesías completas* 156). La poética de la apertura así esbozada cuestiona cada uno de los vectores postulados como lecturas fidedignas de *lo pasado* en los dos poemas casi inmediatamente anteriores («XCVIII: A orillas del Duero» y «XCIX: Por tierras de España»), sin por ello poner bajo sospecha la interpretación histórica de lo que es pretérito ni su poetización. En *Juan de Mairena*, el heterónimo docente teorizará ante sus alumnos del Instituto el concepto de un pasado que no existió genéticamente en la historia pretérita: «A este pasado llamo yo *apócrifo*, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia...: el pasado que pasó o pasado propiamente dicho» (*Prosas completas* 2018). El apócrifo historiológico es «lo pasado ... que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir» (*Prosas completas* 2018). Esta recuperación parcial de lo que ha pasado *junto a* lo que no, fundidos los dos en un *tiempo pasado* en diálogo con el presente crítico del aquí y ahora, presenta ciertas concomitancias con la empresa orteguiana de rehabilitar la mirada naturalista española, formada por la superposición acumulativa de perspectivas microscópicas sobre la realidad vulgar destinadas a corregir tanto el exceso idealista como el positivista.

En su obra de publicación póstuma, *Origen y epílogo de la filosofía* (anunciada desde 1946), Ortega y Gasset definió la «serie dialéctica de pensamientos» como un discurrir sintético en el cual, al revés de lo acontecido en la lógica analítica, «la evidencia del nexo entre dos conceptos es anterior a haber pensado el segundo, puesto que es ella quien nos lleva imperativamente a él» (17). Las series dialécticas surgen de la intuición de que hay «ideas que mueren, no por aniquilación, sin dejar rastro, sino porque son *superadas* en otras más complejas» (*Origen y epílogo* 27; énfasis del autor). Esta «aventura de las ideas» es, continúa el filósofo madrileño, «lo que Hegel llama *Aufhebung*, término que yo vierto con el de ‘absorción’. Lo absorbido desaparece en el absorbente y, por lo mismo, a la vez que abolido, es conservado» (*Origen y epílogo* 27; ídem)⁶. La serie dialéctica orteguiana parte del acto de

⁶ Recuérdesse el sentido que, en rigor, Hegel da al concepto de «conciliación», entendido por él como una suspensión de la negación y una «mediación» entre «lo absoluto» y lo temporal-anecdótico, entre «el ideal del alma» y la «finitud» de la experiencia humana (106).

«[p]ararnos ante cada *aspecto* y tomar de él una *vista*» y continúa con el imperativo de «[s]eguir pensando», sin «abandonar ... los aspectos ya ‘visitos’», para después «[i]ntegrarlos en una vista suficientemente ‘total’» (*Origen y epílogo* 50; ídem). Con su determinación de *no* llegar a una conclusión lógica al término de su razonamiento a través de binomios conceptuales anclados en el naturalismo retrospectivo, la lírica machadiana reclama el estatus de instrumento dialéctico, no sólo en el sentido de interlocución discursiva, sino también en el de despliegue temporal de dos vectores: leyenda e historia. Ambos constituyen el correlato literariamente aceptado por Ortega y el público contemporáneo de los dos impulsos antitéticos que la filosofía hegeliana resolverá en una síntesis en marcha y en consonancia con el despliegue de «lo absoluto» en el mundo⁷.

Ortega desarrolla una noción *débil* de dialéctica, para su proyecto práctico de regeneración intelectual de España, como la necesidad existencial de «‘seguir pensando’ porque siempre se encuentra [uno] con que no ha pensado nada ‘por completo’ sino que necesita integrar lo ya pensado, so pena de advertir que es como si no hubiera pensado nada y, en consecuencia, de sentirse perdido» (*Origen y epílogo* 17). Pero hay una manera en que Machado va más lejos que el imperativo orteguiano de ‘seguir pensando’ aún después del final. Me refiero a su continua dramatización de los filtros de la memoria, otra mediación que difumina la distinción entre lo vivido en el pasado y lo imaginado en el presente, exactamente la problemática que ocupó intensamente a Henri Bergson, con quien Machado estudió en París en 1911 y cuyo nombre el sevillano inserta en varios de sus poemas y repetidamente en su prosa⁸.

⁷ Quede claro que Ortega, a pesar de su apropiación conceptual, no pretende hacer filosofía hegeliana —más bien, lo contrario— en *Origen y epílogo*, obra por lo demás encuadrada de lleno en su proyecto de recuperar el posibilista realismo hispánico frente al totalitario idealismo germánico.

⁸ La otra hipótesis sobre la relación entre pasado y presente que tuvo mayor impacto en Machado es la presentada por Unamuno en los ensayos de *En torno al casticismo*, redactados y publicados originalmente en 1895. El aserto fundamental de este libro que conviene recordar en el presente trabajo, por su influjo en *Campos de Castilla* más que en *Soledades*, es el siguiente: «hay que buscar la tradición eterna en el presente, que es intra-histórica más bien que histórica... la historia del pasado sólo sirve en cuanto nos llega a la revelación del presente» (*Ensayos* 1: 25). El gran problema intelectual de Castilla-España, compartido por Unamuno y el Machado de «CXXV: «El mañana efímero» (*Poesías completas* 232-33), es que al «luengo parto de varones / amantes de sagradas tradiciones» [vv. 19-20] (Machado), o simplemente a los llamados «tradicionalistas» (Unamuno), «el presente les aturde, les confunde y marea, porque no está muerto ni en letras del molde, ni se deja agarrar como una osamenta, ni huele a polvo, ni lleva en la espalda certificados. Viven en el presente como sonámbulos, desconociéndolo e ignorándolo, calumniándolo y denigrándolo sin conocerlo, incapaces de descifrarlo con alma serena» (Unamuno, *Ensayos* 1: 25-26). El Machado trágico está más próximo a Unamuno; el estratégico, a Ortega. En vísperas de la Guerra Civil, «Juan de Mairena» también denunció la incoherencia histórica de «los tradicionalistas» —«no hay manera de restaurar lo pasado»— en *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (*Prosas completas* 1921).

En el poema número VI —«Fue una clara tarde»— el hablante llega a un parque cuya mohosa cancela de hierro logra abrir gracias a la llave que porta consigo. No es la primera vez que entra en dicho parque. No importa saber exactamente cuántas veces ha estado allí. Lo fundamental es reconocer que entre una hipotética primera visita y la venida presente media una distancia temporal y memorística sobre la cual se construye el deseo que el hablante tiene de curar un dolor también antiguo retrotrayéndose al instante aún más remoto de la plenitud alegre. La situación de partida es verlainiana; en concreto, proviene del soneto «Après trois ans» (de *Poèmes saturniens* [1866]), el cual comienza con un paseante que abre la puerta de un pequeño jardín para darse cuenta de que «Rien n'a changé. J'ai tout revu», y que la fuente ya escuchada continúa emitiendo su «murmure argentin» (poema reproducido en Gibson, seguido de su traducción literal [110-11]). En efecto, encontramos en *Soledades* un venero de sentimientos y objetos decadentistas a los que Machado someterá (en palabras de Oreste Macrì) a una «metamorfosis ética» que es «lenta conquista de años» (123). Aunque Macrì se refiera principalmente al Machado tardío (más receptivo a lo histórico-social) frente al bardo temprano e introspectivo, sus comentarios se pueden extrapolar al problematismo ético de muchos de los versos aurales de *Soledades*⁹.

El ambiente del parque se describe minuciosamente en los trece primeros versos de la composición número VI. Los epítetos elegidos por el hablante, que se expresa en tercera persona hasta el verso 11, son los del arranque poemático («clara tarde, triste y soñolienta»), a los cuales se añaden después «agri», «grave» y «muerta». Este tono viene impuesto por el constante fluir de la fuente, símbolo *bifronte* de la huida irreparable del tiempo y de su detención en la experiencia de la monotonía, a la cual *Soledades* da consabida prioridad.

A partir del verso 13, el poema combina la narración en estilo indirecto con el estilo directo iniciado por la intervención, en sincopada prosopopeya, de la fuente misma. Ésta se dirige al hablante, preguntándole si recuerda el esplendor de otra tarde de verano idéntica a la presente. Lo primero que debemos glosar en la intervención de la fuente es su carácter reiterativo: la grave «monotonía» (vv. 12, 20) del jardín de entonces se repite en el jardín y la fuente de ahora; y el «sueño lejano» (v. 14) del hablante en la primera visita se corresponde con el «canto presente» de la última (v. 14; *Poesías completas* 91)¹⁰. En seguida descubrimos que el yo lírico afirma tener un recuerdo

⁹ Idéntica preferencia se detecta en Sánchez Barbudo y en Gibson, para quien el segundo tramo de *Soledades* es más «enjundioso» que el primero (145-48). Las breves glosas de Macrì al poema VI delatan que el hispanista italiano no lo concibe como modelo de desdoblamiento y confrontación ética (134, 138, 143 y pássim).

¹⁰ En la lectura que sigue, no tendré en cuenta una posibilidad alternativa de interpretación, sugerida por el uso del calificativo «lejano» cuatro veces en el poema (vv. 14, 18, 28, 31). Según Ortega, en su sugerente ejemplo del «arroyo» en *Meditaciones del Quijote*, la

de la primigenia tarde estival diametralmente opuesto al de la fuente. Para el primero, hubo un momento de alegría y plenitud al abrigo de esa fuente, después del cual llegó de inmediato el período de tristeza crónica:

—No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.
Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la tarde de verano vieja.
Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
cuéntame mi alegre leyenda olvidada.

(vv. 27-36; *Poesías completas* 91)

La «amargura» del hablante es «lejana». Pero más lejana aún es la «alegre leyenda olvidada» por él, la cual fue recogida, sin embargo, por el espejo cristalino del manantial, notario y cantor de todos los «antiguos delirios de amores» acaecidos en el parque. Ya Bergson, en su ensayo «El recuerdo del presente y el falso reconocimiento» (1908), y aún antes que él Eugène Bernard Leroy en *L'illusion de fausse reconnaissance* (1898), que es obra coetánea de *Soledades*, incidieron en la construcción temporal del presente a través del presente mismo, en el cual se genera la sensación de familiaridad con un momento pretérito no recordado, sino inventado (Bergson, *La energía espiritual* 119-44).

En su «Poética» (1932), Machado relaciona la intuición de que al poeta no le es dado expresarse fuera del tiempo con la noción bergsoniana según la cual «[e]l pensamiento lógico, que se adueña las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora» (*Prosas completas* 1802). En *La evolución creadora*, Bergson señala, entre otros, tres aspectos fundamentales de la vivencia temporal, que paso a reseñar de la manera siguiente: primero, nuestra vida psicológica consiste en «una serie de actos discontinuos» que obsesivamente tratamos de hacer útiles imponiéndoles un orden instrumental que los sistematiza y rescata del irrepitable flujo temporal, transformándolos en simultaneidades y repeticiones (16)¹¹; segundo, «cada momento de una historia» es un instante inconmensurable que «concentra en su indivisibilidad todo lo percibido junto con lo que además le añade el presente. Es un momento original de una historia no menos original» (*La evolución creadora* 19); y tercero, la

percepción activa del murmullo de una «fontana», discernido entre la multitud de otros sonidos en que se produce, crea una «distancia» —«distensión» es el sinónimo empleado—, en la cual varía la «calidad sonora» del fenómeno auditivo (106-08). Este efecto de alejamiento se puede producir sincrónicamente en el presente, sin intervención del punto de vista retrospectivo, que es el estudiado en el presente ensayo

¹¹ Un correlato espacial del argumento bergsoniano sobre la discontinuidad se encuentra en el ensayo de Simmel «Puente y puerta», recogido en *El individuo y la libertad* (45-53).

«inteligencia» es la facultad de interiorizar dos eventos «irreductible[s] e irreversible[s]», acaso homólogos pero acaecidos en el flujo temporal, como «repetición» el uno del otro merced a su sustracción simultánea de la «acción de la duración» (*La evolución creadora* 38). Ahora bien, como para Bergson la inteligencia es una facultad insuficiente, debe fusionarse con el instinto antes de generar lo que llamamos *conocimiento intuitivo*, que en el pensador francés combina la aprehensión de la experiencia como totalidad con la atención a las unidades discretas que la componen¹².

En el poema VI de Machado, la fuente es la voz de la inteligencia y la conciencia histórico-crítica, capaz de registrar las repeticiones y disonancias rescatadas del flujo temporal, percibidas o no de igual forma por el hablante, así como de criticar la escapista factura de dichas correspondencias. En esta función afirma que el paseante es ahora el mismo que era antes, aun cuando en ambos casos el lector intuya la vacuidad de su cambiante máscara verlainiana, la cual le permite acomodar la piedad y la furia, la alegría y la melancolía. Esto es, la máscara del personaje puede no ser la misma en cada visita al parque, pero su identidad será siempre igual de falsa en tanto no se cumpla la transferencia con la fuente. La narrativa propuesta por el hablante, que en apariencia se declara *historizadora* en el sentido bergsonianiano de vivencia irrepitible en sus hechos y duración, es puesta en entredicho por su vivaz interlocutora. En realidad, para la fuente, el diálogo pasado que mantuvo con el paseante ya había tenido lugar en un ambiente y un estado emocional de melancolía. Es decir, ella nunca *consignó*, en lo que podemos llamar los *anales del parque*, el delirio de amor y la leyenda personal de alegría que el hablante afirma haber vivido un día. Cito la continuación del pasaje anterior del poema VI:

—Yo no sé leyendas de antigua alegría,
sino historias viejas de melancolía.
Fue una clara tarde del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano;
tus labios besaron mi linfa serena,
y en la clara tarde dijeron tu pena.

¹² Macrí (115-22) presenta otros aspectos de la relación literaria entre Machado y Bergson, desarrollada a partir de la ecuación «du vécu = de l'absolu» varias veces parafraseada por el poeta. Una muy distinta reacción a Bergson, anclada también en la crítica de la «inteligencia», se encuentra en *La lámpara maravillosa* (1916), donde Valle-Inclán, a la manera *high-modernist* reaccionaria, elogia la forma estática de la «lengua de oil» de San Bernardo, la cual —impermeable al «intelecto» de «Satanás»— «cegaba los caminos cronológicos del pensamiento, y llegaba á las conciencias intuitivamente, contemplativamente, porque las palabras depuradas de toda ideología eran claras y divinas músicas» (65). Asimismo, afirma «no ser histórico ni actual», sino que se acoge a la «tradición», cuya «esencia» inmutable «guarda el secreto del Porvenir»; resuelve las «intuiciones de lo efímero» en la «actualidad eterna» de la filosofía hermética; y da protagonismo a la memoria en el aforismo salomónico «Todo el saber es un recuerdo» (86-87, 179, 182).

Dijeron tu pena tus labios que ardían;
 la sed que ahora tiene, entonces tenían.
 (vv. 37-44; *Poesías completas* 91-92).

Aquí se plantea resueltamente el conflicto argumentativo del poema, nacido de la asincronía entre el perenne fluir de la fuente (que sin embargo *historiza y certifica*, cual notario o psicoanalista, las vicisitudes psíquicas y verbales de los visitantes del parque) y el estado emocional del hablante, quien cree habitar el otoño de la vida en que todo es pérdida y tristeza por contraste con la plenitud del pasado. Si recurriésemos al lenguaje de Bergson, diríamos que el hablante machadiano es víctima del fenómeno psíquico llamado «falso reconocimiento» (*fausse reconnaissance*). El filósofo francés afirma que esta experiencia «se origina al identificar la percepción actual con una percepción anterior que realmente se le parece por su contenido, o al menos por su matiz afectivo» (*La energía espiritual* 123). Más aún, continúa Bergson, «tanto si se trata del recuerdo de una cosa vista como si se trata del recuerdo de una cosa imaginada, habría evocación confusa o incompleta de un recuerdo real» (*La energía espiritual* 124) por el cual el presente se articula como eco de un pasado indeterminado e ilocalizado. En la lectura afín, lastrada de biografismo, de Antonio Sánchez Barbudo, quien no menciona a Bergson, el poema VI tiene uno de sus mayores méritos en la poetización que el escritor hace de esa «tristeza suya, muy real y constante», pero muestra su punto más débil en el hecho de que el recuerdo tan vago del hablante parece inventado: «Mas aquí no es seguro, para mí, que hubiese tarde pasada, ni parque ni recuerdo» (86).

La fuente cumple la función de comunicar al hablante la exigencia ética de la autenticidad en el recuerdo de la vida pasada. Lo hace apelando a la inteligencia de la conciencia histórico-biográfica más que al instinto improviso de leyenda. Por el contrario, el yo lírico necesita negar el sentido diacrónico de sus visitas porque éstas se suceden como el constante retorno de un eco intuido que en realidad no desea escuchar. Diríamos que el hablante quisiera olvidar cómo era él la primera vez que llegó al parque. Por eso su reacción inmediata es negar que la «amargura» experimentada en el presente por quien «sueña en la tarde de verano vieja» pueda tener su origen en dicha tarde vieja, recordada mal —desde el ahora fugitivo— como alegre y vital. Antes bien, la amargura pertenece sólo al instante presente, que es el de la pérdida sentida en «esta misma lenta tarde de verano» (v. 26; *Poesías completas* 91). Empero, ante la insistencia con que la fuente le exige que recuerde su visita anterior —igualmente amarga en su versión—, el paseante decide interrumpir la conversación con su interlocutora sin atreverse a contradecirla. Copio la parte final del poema:

—Adiós para siempre la fuente sonora,
 del parque dormido eterna cantora.

Adiós para siempre; tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía¹³.

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

(vv. 45-52; *Poesías completas* 92).

El cierre del poema VI se hace eco de la rima LVI de Bécquer: «Voz que incesante con el mismo tono/ canta el mismo cantar;/ gota de agua monótona que cae/ y cae sin cesar» (vv. 13-16; Bécquer 473). Una diferencia significativa entre ambos textos es que Bécquer no cuestiona la monótona repetición del pasado en un presente de insensibilidad: «Hoy como ayer, mañana como hoy,/ y ¡siempre igual!/ [...] / Así van deslizándose los días,/ unos de otros en pos,/ hoy lo mismo que ayer..., y todos ellos/ sin goce ni dolor» (vv. 1-2, 17-20; 473). Machado, sin embargo, acomete el desdoblamiento de la voz lírica en el paseante y la fuente, para que del diálogo entre ambos emerja el conflicto entre un hablante aferrado a su conseja (leyenda) y un manantial productor de consejos (historia)¹⁴.

Reparemos en la manera en que el hablante, a la conclusión del diálogo, continúa sin enfrentarse con el problema de su tristeza crónica. Para empezar, achaca a la fuente que no siga el engañoso ciclo de las estaciones ya desacreditado en el poema I («El viajero»; *Poesías completas* 87-88), según el cual debió de existir un verano, en el pasado remoto de la primera juventud, en que la plenitud y la alegría eran más fuertes que el temperamento triste. En segundo lugar, el final del poema VI desvela a un sujeto enamorado de la propia infelicidad —la «pena mía» (v. 48)—, la cual, pese a todo, le parece ahora menos «amarga» que la «monotonía» de la fuente en su perpetuo fluir a través del tiempo. El canto-curso del manantial compone una serie inconclusa de momentos dispuestos en una estructura dialéctica *débil*, en el sentido orteguiano de exhortación a seguir pensando en una serie de invenciones realista-historicistas, que en Machado conlleva además la crítica romántica del mecanicismo ilustrado, expresada desde el intuicionismo corrector de la

¹³ En la primera edición de *Soledades*, los versos 47-48 establecían una oposición mucho más explícita entre tristeza/ alegría, por una parte, y entre ciclos vitales/ vivencia personal, por otra: «tu monotonía/ alegre es más triste que la pena mía» (*Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. Ribbans, 92, n.º 48). En un apéndice titulado «Le varianti di *Soledades* VI». Segre interpreta las revisiones que hizo Machado para la edición de 1907 como la búsqueda de una mayor concreción y neutralidad en la expresión (129-34). Todas las variantes del poema VI se leen muy cómodamente, en tersas notas al pie, en la edición de Ribbans (90-92).

¹⁴ Otros poemas estructurados como un diálogo entre la voz poemática y la naturaleza, incluidos ya en la edición príncipe de *Soledades*, son los finalmente numerados XXXIV («Me dijo un alba de la primavera»; *Poesías completas* 108-09) y XXXVII («¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja...»; *Poesías completas* 110).

razón¹⁵. A mayores, lo que también molesta al hablante es que el canto de la fuente no sea rectificable, es decir, que el recuerdo no pueda alterar y modelar el canto a placer sin que se subleve la voz misma de la fuente venida desde el pasado hasta el presente para cumplir sus funciones notariales.

En uno de los breves poemas de *Soledades*, descartado desde la edición de 1907 y titulado «Otoño» (Alvar lo numera VI S), el hablante retoma el concepto de leyenda en el contexto de la amargura inducida por la imposibilidad de sublimar la ausencia de la primavera en una leyenda presente de reiteración:

El cárdeno otoño
no tiene leyendas
para mí. Los salmos
de las frondas muertas,
jamás he escuchado,
que el viento se lleva.
Yo no sé los salmos
de las hojas secas,
sino el sueño verde
de la amarga tierra.

(*Poesías completas* 397)

En este romance escrito a contrapelo del tratamiento verlainiano del otoño, la leyenda inexistente es la historia personal reelaborada en un mito de regeneración presente (*renovatio*), a un tiempo vegetal y espiritual. La leyenda surge cuando la cifra de un *pasado acaso no pasado*, interiorizada en la conciencia, se activa sensorialmente en contacto con los sonidos del viento y las hojas secas. El poema sería, pues, un salmo silvestre. En «Otoño», el fracaso de la «leyenda» nonata deja paso al «sueño», que en realidad comparte estructura mítica con la primera. La diferencia entre ambos términos es que «leyenda» detenta la valencia positiva —sería una leyenda «clara» o «salmo» vacío de significado, pero cargado de emoción— en tanto «sueño» adquiere una connotación negativa —sería un sueño «turbio» no obstante su «verde» color.

La temprana composición número VIII, que Machado afirmó haber escrito en 1898, es aún más elocuente que la VI en su nítida presentación de las dualidades analizadas. La situación de partida es muy sencilla: «Yo escucho los cantos/ de viejas cadencias/ que los niños cantan/ cuando en corro juegan,/ y vierten en coro/ sus almas que sueñan,/ cual vierten sus aguas/ las fuentes

¹⁵ El poeta sevillano aprende su *romanticismo crítico* en el irracionalismo decimonónico, después reelaborado por Bergson en la reacción defensiva de la función fabuladora. Como revela el epistolario con los dos principales pensadores españoles de su tiempo, la admiración simultánea de Machado por el Unamuno trágico y el Ortega ilustrado, que en apariencia resulta contradictoria, no es sino una de tantas estructuras disociativas registradas en su poesía.

de piedra» (vv.1-8; *Poesías completas* 93)¹⁶. El coro infantil fluye de manera espontánea como una representación universal de múltiples experiencias particulares fundidas en una emoción colectiva. El poeta evocaría este proyecto así en 1920: en el poema VIII «se proclama el derecho de la lírica a *contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana» (*Prosas completas* 1207). Cuando un niño canta, no canta sólo o propiamente el niño, sino todo el coro infantil; no se expresa el *fondo* de un sentimiento irrepetible, análogo al genio romántico, sino su *forma* desplegada en un ritual lúdico y comunal. Los niños cantan «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» (vv. 9-16; *Poesías completas* 93)¹⁷. La tristeza cantada se ha formalizado aquí en un código reactivado interminablemente en el momento de la improvisación musical.

El poema VIII recalca las diferencias que obran entre la anécdota o «historia» de una «canción», que es «confusa» mientras no quede «borrada», y la leyenda, que es aquí «clara» desde su aparición como «pena»: «En los labios niños,/ las canciones llevan/ confusa la historia/ y clara la pena» (vv. 17-20; *Poesías completas* 93). En esta composición se pone de manifiesto que la leyenda *es* la emoción objetivada en su paradójica improvisación. José María Valverde ha señalado que la «temporalidad rítmica» y mensurable musicalmente del coro, al ser transmitida fielmente por la inocencia de la niñez, *desindividualiza* al poeta a la manera del romancero. Al hacer esto, desafía al lector a que considere su «existencialidad» no sólo como un mero *pasar*, sino como un *me* pasa el tiempo y *en* el tiempo por el cual el sujeto queda expuesto al «lenguaje común» y a la «comunidad» (Valverde 58-59). Conviene traer a colación aquí el terceto aforístico LIV S, también rescatado por Alvar, que comienza: «Sólo recuerdo la emoción de las cosas,/ y se me olvida todo lo demás» (*Poesías completas* 429). En suma: la evaluación de lo enunciado por el coro infantil en el poema VIII, centrado sólo en la «emoción de las cosas», escapa a los criterios al uso de verdad referencial sin separarse un ápice del irrevocable transcurrir afectivo de la comunidad. Cuanto más intensa sea la

¹⁶ Macri y Chiappini, al igual que Ribbans, sustituyen «corro» (vocablo autorizado por la corrección autógrafa del poeta a un ejemplar de *Soledades*) por «coro» en el verso 4, con lo cual se repite el segundo de estos términos en cláusulas y versos sucesivos. El quiasmo que construyen los dos versos, en que la repetición de la forma genera un efecto de causalidad entre el ritualismo del juego y la plenitud espiritual del cantar, no se ve afectado por la sustitución. «Coro» recalca la idea de una expresión unánime, mientras que «corro» evoca el espacio lúdico y circular en que tiene lugar el canto infantil.

¹⁷ Las apreciaciones críticas más valiosas que conozco sobre los poemas VI y VIII se encuentran en el análisis estructuralista de Segre (112-19). Para el semiólogo italiano, la palabra llana de Machado se traslada del plano denotativo al connotativo por medio de la repetición, el oxímoron y la superposición de planos, procedimientos casi siempre reforzados por una brillante geometría rítmica. Segre también toma el poema VI como cifra de *Soledades*.

emoción de los niños, más potentes serán las *pretensiones de autenticidad* de la «leyenda», cuya actualización se repite tantas veces como se acomete el canto ritual del *coro* en su *corro* de circular perfección: «La fuente de piedra/ vertía su eterno/ cristal de leyenda» (vv. 28-30; *Poestías completas* 94)¹⁸.

En el poema VIII, Machado llama a la realización improvisa (*performance*) «un algo que pasa» (leyenda), y a la anécdota irrepitable encerrada en la génesis de la canción aquello que «nunca llega» (historia). Lo que nunca llega es lo que *se ha escapado ya de antemano* por el punto de fuga de la conciencia, que a su vez deviene en ficción tamizada por un recuerdo cuyos fragmentos resultan irreconstruibles. La leyenda «pasa» en el presente por la acumulación de trazas significantes llegadas en aluvión desde un pasado que es *también ya siempre* un presente —dichas trazas son tanto o más las trazas del presente que las del pasado como tal— desde el que se otea, descubre e inventa lo perdido. La leyenda depende, para su utilidad como estructura identitaria, de la continuidad entre pasado y presente. Precisa de los nexos azarosos de la memoria y de la voluntad conectiva de un sujeto volcado no tanto en la expresión individual cuanto en la fusión con los ritmos existenciales de la comunidad. Lo verdaderamente importante es cómo me pasa el significar y el contagio de sentimientos y qué disposición adopto frente a ese pasar experimentado en *corro* o comunidad; secundariamente, me puedo preguntar, a la vista del grupo infantil, qué ocurrió anecdóticamente la primera vez que el *corro* articuló su voz comunal, es decir, que la comunidad se erigió en *coro*. Dicho en el argot crítico al uso, la «leyenda», en cuanto suma selectiva en que se recombinan materiales semióticos de variada procedencia temporal, da prioridad a cómo se articula el mensaje; a la dimensión lingüística de la enunciación [*énonciation*] frente al enunciado [*énoncé*], que es, por su parte, la dimensión más favorecida por el concepto de «historia» en su acepción de decurso acumulativo de eventos existentes con anterioridad a su articulación semiótica.

Aunque en Machado las dos —leyenda e historia— se realicen en forma de canción, entre ambas se abre una distancia temporal, la cual acarrea a su vez una diferencia semántica. Pues el significado de la leyenda, por su carácter de palimpsesto periódicamente borrado y reescrito, es reductible a pura materia significativa; es la traza de la historia o evento ocurrido en un pasado

¹⁸ No creo que se haya señalado aún el hecho de que Valle-Inclán reescribe el poema VIII de Machado en *La lámpara maravillosa*, donde subraya la «intuición de eternidad» que el oyente del *coro* infantil experimenta sin la mediación de la repetición. Más bien, lo que presencia este oyente es la serie dialéctica: «Toda la vida pasada era como el verso lejano que revive su evocación musical al encontrar otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer significado entra a completar un significado más profundo» (*La lámpara maravillosa* 53). Para Valle-Inclán, la palabra y la tradición son urnas cinerarias labradas en piedra, pero convertidas en «cristales del recuerdo» (183) según el verbo se vacía de contenido (*se desideologiza*), haciéndose entonces sólo música y enigma: «el cristal no nace ni muere» (86-87).

preverbal, recuperable en el presente sólo como estilización, en contacto contaminante con la leyenda a través de palabras y música que favorecen la forma y la emoción sobre el contenido racional. Para concluir: en Machado la leyenda implica la interlocución de la historia, a la cual otorga un tamiz autorreflexivo que facilita la elaboración semiótica del recuerdo-anécdota en su multiplicidad de posibilidades, incluida *la postulación afirmativa de lo no ocurrido*. En todos estos casos, la poesía resultará auténtica en la medida en que sean *claras* la apertura del sujeto que canta y la recepción del lector que hace suya la emoción expresada en la canción.

No podemos dejar de señalar la similitud entre la meditación machadiana sobre la recuperación de la memoria personal y el modelo analítico de Bergson. El pensador francés acuñó a este respecto el concepto de «recuerdo del presente», relacionado con el falso reconocimiento ya comentado. El primero, nos dice,

es un recuerdo porque lleva la señal característica de los estados que llamamos comúnmente con ese nombre y que sólo se dibujan en la conciencia después de haber desaparecido su objeto. Y, sin embargo, no nos representa algo que haya sido, sino simplemente algo que es; va *pari pasu* con la percepción que reproduce. En el momento actual es un recuerdo de ese momento. Es pasado en cuanto a la forma y presente en cuanto a la materia. Es un *recuerdo del presente*. (*La energía espiritual* 143; énfasis del autor)

La pregunta que no se hace el hablante machadiano en el poema VIII es si sería posible fundar una *lírica improvisadora (performative)* sin por ello faltar a la verdad histórica ni a la verdad psíquica. Me parece, no obstante, que la praxis poética del autor de *Soledades* proporciona pistas suficientes para afirmar que, en efecto, Machado desplaza la anécdota del enunciado a la enunciación. Las condiciones de posibilidad de la anécdota en *Soledades* se dilucidan en el presente de la enunciación, como los poemas VI y VIII hacen patente. Podemos concluir, entonces, que Machado entiende la dimensión histórica de la lírica como un horizonte interpretativo inefable y en continuo trance de desvanecerse en presencia de los filtros escriturarios de la leyenda. Como este riesgo provoca en la *persona* del poeta la reacción aperturista de la serie dialéctica, la historia puede ser en Machado, alternativa o simultáneamente, aquello que no regresará porque nunca ha sido, o porque se ha perdido, o bien aquello que regresa recodificado en la simbiosis de proyección presente y traza del pasado que son sus enunciaciones.

Además, en el poema VI el autor de *Soledades* sitúa al hablante en un diálogo de resonancias clínicas que es un ejemplo de transferencia negativa o fallida por cuanto la resistencia manifestada por el áter ego del poeta resulta mayor que la sugestión inducida por la fuente. Esta negatividad está ausente de las narraciones asociadas con la poética de la transferencia en Bécquer, sean tanto de su autoría como apócrifas. Es el caso de la falsificación de Fernando Iglesias Figueroa, «La fe salva (apuntes para una novela)», publicada en 1923

como parte de la obra dispersa becqueriana, aunque Iglesias Figueroa se invente la fecha de 1865 como su presunta primera impresión¹⁹. En este relato primopersonal, el convaleciente narrador se declara «herman[o] espiritual» de su interlocutora y «confidente», con la cual entabla, en el balneario de Fitero al que acude «en busca de un poco de salud», la conversación reparadora en que consiste su transferencia positiva (Bécquer 417, 412, 405)²⁰.

Ni que decir tiene, ya en Bécquer/ Iglesias Figueroa y, sobre todo, en Valle-Inclán los estatutos respectivos del cuento y la leyenda se muestran tan problemáticos como el de la anécdota histórica. Sin embargo, es Machado quien intenta hacer de esta limitación una virtud, reintegrando lo que «pasa», en la serie inconclusa de visión, intelección y evaluación, al orteguiano «torrente de lo real» que engloba tanto lo ocurrido anecdótico como lo posible ficticio (*El Espectador*, tomo I 24). Estos dos elementos vertebran por igual la historia y la leyenda, permitiendo la articulación dialéctica de ambos polos, cuyas oscilaciones registran el mayor o menor énfasis dado a lo contado y al acto de contar, a la canción y al canto. No es otra la construcción de la «historia» propuesta por Theodor Adorno en torno al concepto de obra de arte como «*apparition*», que en el contexto *high-modernist* del pensador alemán significa a un tiempo «apariencia» y «epifanía» estética, es decir, enunciado objetivado y enunciación improvisa (113-19). Si todo lo que escuchamos decir al hablante de un poema participa, a un tiempo, de la historia y la leyenda, mantener a la vista las dos (o más) perspectivas que entran a formar parte de cualquier interlocución y cualquier serie dialéctica es la mejor manera que el poeta tiene de animar al lector a que *siga pensando* aun cuando crea haber llegado a intuiciones o conclusiones finales. Ésta es, a cien años de la publicación de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, la lección de perenne actualidad que el primer poemario de Machado continúa impartiendo a quienes gozosamente escuchan su palabra en el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th[eodor] W. *Teoría estética*. (Edición alemana 1970) Navarro Pérez, Jorge (trad.). Tres Cantos (Madrid): Akal, 2004.
- ALVAR, Manuel. «Introducción» a Antonio Machado. *Poesías completas*, pp. 9-69.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954, 8ª ed., rev.
- BENEDICTE, David. «Marcados por Machado». *XL Semanal*, 2007, n.º 1.027, 1-7 de Julio pp. 22-30.
- BERGSON, Henri. *La energía espiritual*. Ed. francesa 1919. Pérez Torres, María Luisa (trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 1982. Colección Austral.

¹⁹ La historia bibliográfica externa de «La fe salva» se resume en Montesinos (117-18 n1). Las ediciones críticas más recientes de la obra completa de Bécquer, como por ejemplo las publicadas en Biblioteca Castro-Turner y en Cátedra, dejan afuera este texto.

²⁰ Miller (esp. 59-78) esboza una muy útil caracterización de la transferencia en Freud y Lacan.

- . *La evolución creadora*. Ed. francesa 1907. Pérez Torres, María Luisa (trad.). Barcelona: Planeta Agostini, 1985.
- BORSÒ, Vittoria. «El difícil camino hacia la modernidad. Miradas entrecruzadas, polarizaciones y transacciones culturales en la poesía de Antonio Machado», «Una de las dos Españas...»: *representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*. Arnscheidt, Gero y Joan Tous, Pere (eds.) Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2007, pp. 381-402.
- GIBSON, Ian. *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Madrid: Aguilar, 2006.
- HEGEL, G[eorg] F[riedrich]. *Sistema de las artes (arquitectura, escultura, pintura y música)*. Granell, Manuel (trad.). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. Colección Austral.
- LEOPARDI, Giacomo. *Cantos. Pensamientos*. Colinas, Antonio (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- MACHADO, Antonio. *[Obras completas] I: Poesías completas*. Macrì, Oreste y Chiappini, Gaetano (ed.). Madrid: Espasa Calpe/ Fundación Antonio Machado, 1989.
- . *[Obras completas] II: Prosas completas*. Macrì, Oreste y Chiappini, Gaetano (ed.). Madrid: Espasa Calpe/ Fundación Antonio Machado, 1989.
- . *Poesías completas (Soledades/ Galerías/ Campos de Castilla)*. 29ª ed. Alvar, Manuel (ed.). Madrid: Espasa Calpe, 1999. Colección Austral.
- . *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Ribbans, Geoffrey (ed.). Madrid: Cátedra, 2000, 16ª ed., rev.
- MACRÌ, Oreste. «Introducción» a Antonio Machado. *[Obras completas] I: Poesías completas*, pp. 11-245.
- MARÍAS, Julián. «Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1949, n.º 11-12, Sept.-Dic. 1949, pp. 307-21.
- MILLER, Jacques-Alain. *Recorrido de Lacan: ocho conferencias*. Rabinovich, Diana Silvia (ed.); Delmont-Mauri, J.L. y Rabinovich, Diana Silvia (trad.). Buenos Aires: Manantial, 1986.
- MONTESINOS, Rafael. *La semana pasada murió Bécquer (ensayos y esbozos, 1970-1991)*. Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El Espectador, tomo I*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966. Colección Austral.
- . *Meditaciones del Quijote*. Marías, Julián (ed.). Madrid: Cátedra, 1984.
- . *Origen y epílogo de la filosofía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980. Colección Austral.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. *Los poemas de Antonio Machado (Los temas. El sentimiento y la expresión)*. Barcelona: Lumen, 1967.
- SEGRE, Cesare. *I segni e la critica*. Torino: Einaudi, 1969.
- SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad: Ensayos de crítica de la cultura*. Mas, Salvador (trad. e intr.). Barcelona: Península, 2001.
- UNAMUNO, Miguel de. *Ensayos*. Candamo, Bernardo G. de (ed.). Madrid: Aguilar, 1942, 2 vols.
- VALVERDE, José María. *Antonio Machado*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1975.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *La lámpara maravillosa (Ejercicios espirituales)*. Moja, José (Ils.). *Opera omnia*, vol. 1. Madrid: Imprenta Helénica, 1916.
- . *Sonata de otoño. Sonata de invierno (Memorias del Marqués de Bradomín)*. 29ª ed. Schiavo, Leda (ed.). Madrid: Espasa Calpe, 2002. Colección Austral.

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2007

Fecha de aceptación: 1 de mayo de 2008