

Antonio Machado: muerte y supervivencia

Armando López Castro

Departamento de Filología Hispánica. Universidad de León

En el momento mismo en que alguien empieza a existir, comienza también su tránsito hacia el final, hacia la muerte, que se presenta como el otro lado de la vida, como el reverso de la forma. De ahí que dar figura a la muerte no sea sólo un modo de atenuar el miedo a lo desconocido, sino también de humanizar lo real. Muerte representable, cuyo negro silencio penetra en la más densa oscuridad, lo mismo que la palabra poética, que habita en el reino de las sombras, se carga con la terrible luminosidad de lo oscuro y hace visible lo que no es. Por eso, el espacio literario sólo puede situarse en un tiempo de agotamiento de los lenguajes, consecuencia de la crisis moderna del sujeto y que se convierte en signo de escritura a partir de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo con los escritos de Nietzsche y Mallarmé, quedando fijada en la *Carta de Lord Chandos* (1902), de Hugo von Hofmannsthal. Desde entonces, el lenguaje niega su propio discurso y no conserva más que el vacío donde el poema precisamente puede manifestarse. Las estéticas de la retracción ponen al desnudo, en su brevedad constitutiva, la desaparición del hablante y su ruptura en el lenguaje, liberado y abierto hacia su propia ausencia. En este sentido, el olvido y la espera son el ser mismo del lenguaje, que se revela, en el instante de su oscilación indefinida, como transparencia recíproca del origen y de la muerte. La palabra se convierte así en medio de afrontar la muerte, puesto que es a través de la muerte como nace el canto que no morirá nunca.¹

Si el escritor establece una relación profunda con la muerte (“Escribir para poder morir. Morir para poder escribir”, señala Kafka en uno de sus aforismos), es porque ésta va ligada a la escritura y hace posible la vida, liberándola de cualquier determinación y volviéndola completamente humana. En el caso de Antonio Machado, más próximo a la supervivencia de Unamuno que a la resignación estoica, su manera de aceptar la muerte como si fuera también la vida pone de relieve su concepción de la muerte a partir del tiempo, y no, como en

¹ A esta relación del arte con la muerte, convertida en posibilidad extrema, se ha referido M. BLANCHOT en su estudio, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2ª ed., 1992, pp.77-98. Sobre la indeterminación constitutiva de los lenguajes, visible desde la crisis del *Tractatus* de Wittgenstein en adelante, véase el estudio de M. CACCIARI, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos* (Barcelona, Península, 1989), en donde la fuerza del lenguaje se afirma en la distancia más extrema.

Heidegger, el tiempo a partir de la muerte, de manera que esa visión de la muerte como una partida sin retorno hacia lo desconocido, como un viaje sin regreso, es una relación puramente emocional con el Otro, que mantiene una inquietud reveladora. Es necesario, por tanto, que esta relación con el más allá del ser, posibilidad siempre abierta, se mantenga en un vacío sin límites, en la blancura de su ausencia. El hecho de remitir a lo posible, de anticipar la inminencia de lo que todavía no ha sido, hace de Machado un creador que vive, no de las certezas, sino de trascender más allá de lo que cree. Para él, la muerte es un tajo que le abre a la posibilidad de la creación, por eso vivió muriendo, en permanente estado de metamorfosis, esperando lo aún por nacer y acogiendo-lo sin temor, según nos recuerda Juan Ramón Jiménez: "Toda nuestra vida suele consistir en temer a la muerte y alejarla de nosotros, o mejor, alejarnos nosotros de ella. Antonio Machado la comprendía en sí, se cedía a ella en gran parte. Acaso él fue, más que un nacido, un resucitado". Pues se ingresa en la muerte para no morir. Tal es el sentido escueto de toda iniciación.²

En las culturas primitivas, el proceso de la vida humana se inscribe en el ciclo natural de la muerte-renacimiento. Cuando el hombre hace suya esta ley cósmica, la muerte se convierte en inmortalidad. La muerte iniciática prefigura la inmortalidad, que no surge después de la muerte, sino que se forma en el tiempo y penetra por el agua en la vida original. Por eso el agua, elemento constante en la vida de Machado, arrastra el sueño de los orígenes. La llamada de la muerte como una llamada a la verdadera vida, a la vida inmortal de la resurrección, jalona el pensamiento de Unamuno, en el que se advierte una férrea lucha por sobrevivir. Por la misma razón, el deseo de reconocer más allá de la muerte persiste a lo largo de la escritura machadiana, donde el alma tiende a liberarse de las imperfecciones del cuerpo y la aceptación de la muerte es el resultado de la fe en la posibilidad de tener otra vida. Desde los primeros poemas hasta el momento de su muerte, Machado no pierde nunca la esperanza de arribar al más allá, lo cual hace que, en este viaje de las sombras a la luz, el poeta sevillano no se satisfaga con el pensar lógico y apele al intuitivo. Una muestra de esta visión luminosa la encontramos en el primero de los poemas de la serie "Del camino", de su libro inicial *Soledades* (1903), donde el poeta, mediante la duplicación imaginaria, nos ofrece una visión intuitiva de su propia muerte:

I

Daba el reloj las doce...y eran doce
golpes de azada en tierra...

¡Mi hora! -grité-...El silencio
me respondió: -No temas:

5 tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.
Dormirás muchas horas todavía

² El escrito de Juan Ramón JIMÉNEZ, «Antonio Machado», aparecido en *Espanoles de tres mundos* (1942), fue recogido por R.GULLÓN y Allen W.PHILLIPS en su edición de *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1973, pp.31-33. En cuanto a los ritos de iniciación, que traducen el gran tema analógico "Hacia una nueva vida por la muerte", donde la inmortalidad no surge después de la muerte, sino que se forma en el tiempo y es el fruto de la muerte iniciática, véase el estudio de E.MORIN, *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós, 2ª ed., 1994, pp.115-139.

sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura

10 amarrada tu barca a otra ribera.

La conciencia de la muerte, fundamento de la vida, implica la necesidad de aceptarla. El hecho de que este poema, en la segunda edición de *Soledades* (1907), aparezca dividido en tres estrofas muestra claramente el paso de la angustia a la esperanza. En efecto, nos hallamos ante un poema de escritura entrecortada, en el que la sugerencia de los puntos suspensivos y la marca subjetiva de la exclamación (“¡Mi hora!”), a nivel fónico; los signos morfológicos de las formas verbales en futuro (“Dormirás”, “encontrarás”) y del adverbio temporal (“todavía”), con su idea de cumplimiento y duración; el valor de los encabalgamientos (“doce / golpes”) y analogías (“orilla vieja” y “otra ribera”), desde el punto de vista sintáctico; y el significado de las imágenes clásicas de la clepsidra y de la barca, reflejan todos ellos la actitud interrogativa del hablante, su deseo de descifrar el inquietante misterio que le asedia. Tal vez convenga tener presente que los tópicos clásicos del reloj que mide la existencia, pues la imagen de la clepsidra es frecuente en las *Epístolas* de Séneca, y de la vida como viaje, que se halla en todas las civilizaciones, aparecen tamizados por el motivo quevedesco de la “muerte viva”, ya que “las doce” actualizan las horas que, como “azadas”, materializan el pensar poético (“cavan en mi vivir mi monumento”). El diálogo originario que el hablante mantiene con el silencio, voz de la conciencia intuitiva, sirve para universalizar una experiencia que afecta a todos por igual. Lo axial aquí es la relación que se establece entre “la orilla vieja” y “una mañana pura”, la continuidad de una nueva vida después de la muerte.³

Si en el poema anterior la afirmación de la vida individual se niega a considerar la muerte como un término, haciendo de ella un más allá en el que persiste la salvación de lo singular, esta exploración del mundo interior, de la realidad imaginada frente a la real, que permite contemplar lo lejano “en turbio y mago sol envuelto”, según dice el poeta en la “Introducción” al poemario *Galerías*, nos hace pensar en una primacía de lo soñado sobre lo vivido, en que la memoria de lo vivido, al pasar por el corazón, experimenta una metamorfosis. A esa intimidad ambigua del corazón, reducto proteico de lo manifiesto y lo oculto, apunta uno de los poemas más significativos del libro

LXXVIII

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hábitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,

³ Un análisis más extenso de este poema puede verse en mi edición de *Soledades* (1903), Lugo, Celta, 1985, p.30. Sobre la aceptación de la muerte, que no representa el fin de la vida, sino otra más perfecta (“una mañana pura”), remito a los ensayos de D.ALONSO, «Muerte y transmuerte en la poesía de Antonio Machado», *Revista de Occidente*, 5-6 (marzo y abril, 1976), pp.11-24; y de Armand F.BAKER, «Antonio Machado y la otra vida», en *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*, (ed.), de John P.GABRIELE, Madrid, Orígenes, 1990, pp.255-265.

- 5 la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?
- ¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
- 10 la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

A lo largo de su vivir el hombre va haciendo la experiencia de su muerte, de manera que a ésta tendremos que atribuirle cierta incorporación intuitiva de la realidad, en la que sobrevive la certidumbre de la supervivencia. Bajo la interrogación retórica que enmarca anafóricamente el poema (“¿Y ha de morir contigo?”), donde la respuesta ya está contenida en la pregunta, lo que se pone de relieve es la unidad de la conciencia creadora para transformar lo vivido (“los yunques y crisoles de tu alma”), la resistencia de la palabra a desaparecer. Lejos de “trabajar para el polvo y para el viento”, lo que distingue a la palabra poética es su capacidad de supervivencia, de convertir “la *vieja* vida en orden tuyo y *nuevo*”, lo vivido en algo distinto. Gracias a la creación original de la poesía, que supone una suspensión de la intencionalidad en el proceso artístico, el lenguaje del poema transmite un sentimiento de innovación, de salto radical hacia lo inesperado, mediante la analogía, sutilmente articulada, entre lo vivido y lo soñado. La realidad imaginada, la visión particular que de la misma tiene el poeta, responde a un estado de alma que determina la expresión, siendo “el corazón”, centro de la interioridad del creador, el que unifica lo disperso y nos devuelve “la *blanca* sombra del amor primero”, la visión del amor en su origen. Intimidad del corazón. Lugar de las imágenes, donde pensamiento y deseo forman una sola realidad.⁴

En el itinerario poético de Machado, *Campos de Castilla* (1912) representa el abandono de las galerías interiores por la objetividad del campo soriano. El intento de superar la subjetividad simbolista aparece claro en su inolvidable “Retrato”, en donde hay un esfuerzo por hallar la voz propia (“A distinguir me paro las voces de los ecos”), por encontrar un nuevo camino (“Dejar quisiera”). En su indagación poética, Machado insiste en la propia intimidad como medio de llegar a los otros. Su palabra adquiere un valor social, una significación tan íntima como colectiva (“Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito”). El salto de la homogeneidad del yo a la heterogeneidad del otro supone borrar las fronteras entre el dentro y el fuera, entre el sueño y la realidad, instalarse en la conciencia que lo envuelve todo y proyectarla sobre el paisaje (“Tierra de alma”, llama el poeta al paisaje soriano en el poema CXVI). Y esa proyección

⁴ En *Motivos* (1929), G.MARTÍNEZ SIERRA habla de la lírica como “la poesía que se engendra exclusivamente del trato entre el poeta y su alma”. A esta tendencia de intimidad y recogimiento, propia del simbolismo de la época, alude Machado en su reseña “*Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez” (1904), al señalar: “Creo...que una poesía que aspire a conmovir a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal”. El intimismo de la obra simbolista, basado en la relación entre el poeta y su alma, ha sido analizado por J.M.AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973. En cuanto al poema en cuestión, una de sus mejores interpretaciones sigue siendo la de F.AYALA, «Un poema y la poesía de Antonio Machado», *La Torre*, núms.45-46, 1964. Recogido en *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1973, pp.383-389.

del propio espíritu sobre lo que éste contempla, mirada que más que recoger imágenes consiste en establecer una relación, constituye el lazo vivo entre la persona y el mundo, entre el yo y los otros. La mirada poética nos supera por su exceso de ser. Y un ser no puede mostrarse en su plenitud sin convertirse en el centro del universo. La naturaleza entera se anima con ese "olmo viejo", cuya presencia se transforma simbólicamente en esperanza de seguir viviendo

CXV
A UN OLMO SECO

A un olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.

5 ¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los álamos cantores
10 que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardosruiseños.

Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.

15 Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
20 ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
25 por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
30 otro milagro de la primavera.

Campos de Castilla se publica en dos etapas: la primera en 1912, poco antes de la muerte de Leonor; la segunda en 1917 con la primera edición de sus *Poesías completas*. A diferencia de lo que sucede con *Soledades. Galerías. Otros poemas*, la segunda edición no suprime ningún poema de la primera, pero sí añade otros significativos, escritos desde la nostalgia de Baeza y que giran en torno al hecho diferenciador de la muerte de su esposa. "A un olmo seco", fechado el 4 de mayo de 1912, cuando la enfermedad de Leonor ya era irreversible, anticipa un deseo de vida en medio de la muerte inminente. Sólo a partir de esa oposición de vida y muerte que canta el poema, es posible apreciar su lenguaje, que crea un tiempo suspendido, el de la destrucción creadora, revelador de su intemporal intensidad poética. Si Machado nos ofrece aquí una

poética sombría de la caducidad, según dan a entender los principales recursos expresivos, entre ellos, la distribución regular de fonemas bifónicos en cada verso (“el tronco carcomido y polvoriento”), la reiteración anafórica del deíctico temporal “antes que”, que implica una tensión creciente de que algo ha de venir; y la oposición semántica entre las fuerzas destructoras masculinas (“leñador”, “ejército”, “torbellino”, “soplo”) y creadoras femeninas (“llovía”, “hojas nuevas”, “gracia”, “rama verdecida”, “luz”, “vida”), es porque el hablante se resiste a que todo acabe con la muerte. Al identificarse con *el olmo*, símbolo de regeneración perpetua, lo que quiere salvar del olvido, forma de la muerte, es el amor de su joven esposa como fuerza regeneradora en la existencia del poeta, por eso Leonor aparece ya en poemas posteriores como “*aquel olmo del Duero*”, es decir, como recuerdo arrebatado al decurso del tiempo, que es tránsito, efímero movimiento hacia la muerte. La palabra poética, que sueña conjurar la muerte, emerge así como muro simbólico frente a la caducidad, como aventura posible de supervivencia.⁵

A partir de 1920 aparecen nuevas corrientes estéticas, derivadas del modernismo de Rubén Darío y de las vanguardias europeas. En una entrevista publicada el 17 de septiembre en la revista *La Internacional*, después de rechazar el artificio de la poesía pura, declara Machado: “Yo, por ahora, no hago más que Folk-lore, *autofolklore* o *folklore* de mi mismo. Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular –inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica-, sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo”. Tal declaración expresa claramente el deseo de seguir la tradición popular, vertiendo en su molde nuevas intuiciones filosóficas. Por eso, lo mejor de *Nuevas canciones* (1917-1930), a pesar de su variedad, hay que buscarlo en los diez poemas agrupados bajo el título de “Canciones de tierras altas”, donde la levedad de la escritura armoniza con la precisión de la memoria. Sobre un fondo de blancura, ya destacado en la edición original, se forma esta sobria y enigmática evocación, estructurada en forma paralelística

El río despierta.
 En el aire oscuro,
 sólo el río suena.

iOh canción amarga
 5 del agua en la piedra!
 ...Hacia el alto Espino
 bajo las estrellas.

Sólo suena el río

⁵ La fugacidad humana consiste en saber que se vive tan sólo aquello que se muere, pues vivir es ir muriendo. Para esta visión temporal, matizada en el poema por los cambios de los tiempos verbales, las alusiones a los meses del año o a las estaciones, y por los adverbios y adjetivos que tienen una clara connotación temporal, véase el estudio de Ramón DE ZUBIRÍA, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1973, pp.53-54. En cuanto a análisis específicos sobre el poema en cuestión, remito a los de A.CARDONA, «Análisis de los símbolos, proceso narrativo y monólogo interior de *A un olmo seco* de Antonio Machado» y A.REDONDO GOICOECHEA, «*A un olmo seco*, poema temporal», ambos incluidos en *Antonio Machado Hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, Tomo IV, pp.261-268 y 379-382.

al fondo del valle,
10 bajo el alto Espino.

La supervivencia exige no tener personaje, no depender de contenidos previstos o fácilmente reconocibles, por eso la canción entra aquí de lleno en el reino de lo fragmentario, que se niega a la forma definitiva, haciendo venir a la luz la memoria recargada de sentido. Con la técnica de la condensación, expresada mediante la marca subjetiva de la exclamación y la alusión de los puntos suspensivos, el valor metafórico de los adjetivos (“aire *oscuro*”, “canción *amarga*”), la reiteración de la forma verbal (“suena”), las oposiciones de elementos (“río / aire”, “agua / piedra”) y la evocación que cierra el poema (“*alto Espino*”), lo que se produce es un exceso o dilatación del sentido, que es percibida en la inmediatez de su repentina aparición. La canción, al entrar en el oscuro territorio de la memoria y ofrecernos una visión irreal del cementerio donde reposa Leonor, hace que su recuerdo sobreviva en la palabra, pues ésta sólo se reconocer en su fluir.⁶

La esperanza de tener otra vida está presente a lo largo de la escritura de Machado, tanto en verso como en prosa. Los textos *De un cancionero apócrifo* (1924-1936), que se fueron incorporando, a partir de 1928, a las sucesivas ediciones de las *Poesías completas*, se inscriben en ese proceso de indeterminación o equivocidad donde lo apócrifo linda con lo poético. La primacía de lo soñado sobre lo real, que atraviesa todo el cancionero de Guiomar, pone de manifiesto el movimiento de la conciencia integral, el impulso erótico que tiende a captar la “heterogeneidad del ser”. En la metafísica erótica de Abel Martín, el descubrimiento de la amada es análogo al deseo de renovación cósmica, según vemos en el soneto “Primaveral”

Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.

5 Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera?

¿Y ese perfume del habar al viento?
10 ¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento

doble latido; el corazón me grita,
que en las sienas me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

⁶ Refiriéndose a la técnica de condensación, que opera por eliminación y unificación de elementos, señala R.GULLÓN: “La poesía de Machado es ejemplo pertinente de esa dilatación de sentido, lograda casi siempre (y el casi es mera precaución retórica) por su aptitud para la condensación, derivada del uso moderado del lenguaje, del tono deliberadamente amortiguado de su discurso y de la preferencia por modos insinuantes de decir”, en *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p.228. Sobre la incorporación de lo popular en la poesía de Machado, véase el artículo de M.ALVAR, «Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional», en *En torno a Antonio Machado*, (ed.) de F.López, Madrid, Júcar, 1989, pp.13-36.

Al contacto con el paisaje primaveral, el hablante siente renovado su deseo de amor. No hay ausencia más que del otro y es el lenguaje el que da forma a esa ausencia. El progresivo proceso de interiorización, matizado por el diálogo entre un yo, siempre presente, que se constituye ante un tú, siempre ausente; la respuesta afirmativa de la interrogación retórica, pues por la amada hay perfume en el viento y margaritas en el suelo; y la correlación simbólica del “aire” y “el corazón”, a los que hay que añadir “el agua”, símbolo de todo nacimiento y lugar de encuentro amoroso, busca una relación entre la amada y la naturaleza. Al decir la ausencia de la amada, lo femenino se declara. La ausencia de esa amada enigmática (“oh invisible compañera”) es la condición de la supervivencia del amante. Por eso, mientras dura la ausencia, el deseo permanece activo, siendo ese impulso erótico, confundido con el infinito potencial de las formas naturales, el que hace posible la inminencia de la amada (“eres tú quien florece y resucita”). En realidad, el sentimiento de renovación primaveral, que nos devuelve a otro tiempo, al sueño de los orígenes, es lo que hace de la ausencia, del que la sufre (“amor espera”), promesa de presencia. Y es que en la inasible forma del deseo, en el ansia insatisfecha de amor, habita la palabra que, tras una larga espera, acoge el fulgor de la ausencia y deja decir lo otro de sí.⁷

La experiencia de la muerte es a la vez natural y absurda. Natural, porque la muerte es una meditación sobre la vida; absurda, porque el hombre nunca es contemporáneo de su propia muerte, no estando seguro de su advenimiento ni del lenguaje para designar su extrañeza. Sin embargo, dado que lo familiar y lo extraño, como todos los contrarios, no están separados más que dentro de un mismo orden, los hombres se esfuerzan por imaginar lo imaginable, ya que cuanto menos se sabe de algo, más se habla de ello. Por eso, en la “Muerte de Abel Martín”, poema donde Machado ha querido vivir la experiencia de su propia muerte, no hay revelación, sino silencio, signo de lo incierto, del límite entre la vida y la muerte. Se trata, pues, de afrontar esa experiencia límite, de apurar la sombra como plenitud absoluta, según ponen de manifiesto los versos de la parte final

V

Y sucedió a la angustia la fatiga,
que siente su esperar desesperado,
la sed que el agua clara no mitiga,
la amargura del tiempo envenenado.
¡Esta lira de muerte!

Abel palpaba
su cuerpo enflaquecido.
¿El que todo lo ve no le miraba?
¡Y esta pereza, sangre del olvido!
¡Oh, salvame, Señor!

Su vida entera,

⁷ Sobre la especificidad del deseo, que nos sostiene en la ausencia del amor, véase el estudio de R.BARTHES, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1993. En cuanto al movimiento de renovación cíclica, encaminado al descubrimiento de la otredad del ser, véase el ensayo de G.CORREA, «Una lira inmensa: el ritmo de la muerte y de la resurrección en la poesía de Antonio Machado», en *Estudios sobre Antonio Machado*, (ed.) de José Ángeles, Barcelona, Ariel, 1977, pp.121-162.

su historia irremediable aparecía
escrita en blanda cera.
¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?
Abel tendió su mano
hacia la luz bermeja
de una caliente aurora de verano,
ya en el balcón de su morada vieja.
Ciego, pidió la luz que no veía.
Luego llevó, sereno,
el limpio vaso, hasta su boca fría,
de pura sombra -ioh, pura sombra!- lleno.

La experiencia del límite es un combate con el ángel, señor de lo indistinto (“El ángel que sabía / su secreto salió a Martín al paso”, II), y en esa lucha no es dada la posibilidad de extralimitarnos. La apertura del lenguaje hacia lo desconocido es aquí patente, según revelan la marca subjetiva de la exclamación (“¡Oh, sálvame, Señor!”), la continuidad de las formas verbales (“tendió”, “pidió”), la respuesta afirmativa de la interrogación retórica (“¿El que todo lo ve no le miraba?”), “¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?”), y las imágenes de metamorfosis (“¡Esta lira de muerte!”), “blanda cera”, “la luz bermeja / de una caliente aurora de verano”), pues no se trata sólo de posibilidades que todo mañana implica, sino de la posibilidad de experimentar una nueva dimensión de vida con la muerte, según vemos en el verso final (“de *pura* sombra -ioh, *pura* sombra!- lleno”), donde la reiteración del adjetivo *pura*, subrayada lingüísticamente mediante la ruptura en la entonación del paréntesis, revela la inconformidad del hablante de acabar en el vacío o la nada y su fe en la otra vida. Lejos de resignarse a la destrucción de una muerte sin sentido, el acto de beberse “el limpio vaso de *pura* sombra lleno” deja entrever una confianza en la salvación. A ella aludirá más tarde Juan de Mairena: “Con todo, debió de salvarse a última hora, a juzgar por el gesto postrero de su agonía, que fue el de quien se traga ligeramente la muerte misma sin demasiadas alharacas”, I, XXXI). La fe poética, representada por la imagen de la lira, en su alternancia de muerte y resurrección, es una forma de trascender el pensar lógico, racional, de devolver a la palabra la posibilidad de realizar la conciencia integral.⁸

En la cuarta edición de las *Poesías completas* (1936), la última que preparó el propio Machado, se incorporan *Otras canciones a Guiomar*, escritas a partir de 1935, cuando Guiomar sale para Portugal con su familia, y que tratan de evocar, desde la nostalgia, la presencia de ese amor tardío largamente esperado (“Tú no sabes lo que es tener tan cerca de la mujer que se ha esperado toda una vida, el sueño hecho carne”, dice el poeta en una de sus cartas). Se trata

⁸ En su visión de la muerte, Machado estuvo más próximo al pensamiento de Heidegger, cuya filosofía empezó a difundirse en España a partir de los años veinte (recordemos que el ensayo “¿Qué es metafísica?”, traducido por X.ZUBIRI, fue publicado en la revista *Cruz y Raya* en 1933), que al pensamiento estoico. La palabra poética, en su relación con la muerte, se caracteriza por remitir a lo posible, por mantener siempre abierta esa posibilidad extrema. En este sentido, véase el estudio de E.LEVINAS, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1994, p.61. Sobre la muerte de Abel Martín, que es una experiencia del propio Machado, remito al trabajo de P. de A. COBOS, *Sobre la muerte en Antonio Machado*, Madrid, Ínsula, 1972, pp.16-19.

de un amor inventado, que tras el olvido brota con más fuerza en el recuerdo. El olvido es pérdida, pero en esa pérdida alienta el vuelo sentimental de la melancolía. La invocación al olvido como dardo arrojado al corazón del deseo es lo que subyace en el poema VIII, tal vez el mejor de la serie

- Abre el rosal de la carroña horrible
su olvido en flor, y extraña mariposa,
jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
salir se ve del fondo de una fosa.
- 5 Con el terror de víbora encelada,
junto al lagarto frío,
con el absorto sapo en la azulada
libélula que vuela sobre el río,
con los montes de plomo y de ceniza,
- 10 sobre los rubios agros
que el sol de mayo hechiza,
se ha abierto un abanico de milagros
-el ángel del poema lo ha querido-
en la mano creadora del olvido.

Para Machado, el olvido no tiene un perfil negativo, sino un valor creador, pues brota de la viva emoción del recuerdo. En las primeras *Canciones a Guiomar*, que se habían publicado ya en la *Revista de Occidente* (1929), el olvido va asociado a la creación (“reo de haberte creado, / ya no te puedo olvidar”, termina el poema I). A su vez Juan de Mairena, por esos mismos años, defiende así el valor poético del olvido: “Merced al olvido puede el poeta -pensaba mi maestro- arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino -en apariencia, al menos- alumbrador de formas nuevas”. Si tenemos en cuenta esa apertura del olvido, reiterada al principio y al final del poema (“olvido en flor” y “en la mano creadora del olvido”), nos damos cuenta que el “vuelo *imprevisible*” de esa “*extraña mariposa*”, levantándose “de la carroña *horrible*”, muestra una profunda experiencia de transformación, que sólo es posible en el instante poético, según da a entender el corte del guión o paréntesis (“-el ángel del poema lo ha querido-”), que introduce el punto de vista del hablante mediante el cambio de sujeto. Con la mezcla de elementos dispares, “rosal” y “carroña”, “víbora encelada” y “lagarto frío”, “absorto sapo” y “azulada libélula”, trata el poeta de recordar el amor ausente de Guiomar. De nuevo, la asociación simbólica del vuelo de la mariposa surgiendo de la carroña y del olvido que se compara con el abrirse de una flor, de una transformación progresiva que lleva de la oscuridad a la luz, revela un movimiento de renovación sentido poéticamente.⁹

⁹ Para una visión de la mariposa como símbolo de la transformación humana, véase el estudio de R. METZNER, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1988, pp.15-38. Sobre la interpretación de este extraño poema, apenas comentado por la crítica, tengo en cuenta el análisis de A.SÁNCHEZ BARBUDO, *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen, 4ª ed., 1981, pp.431-432.

El arte consiste en hacer sentir que lo real, aquello que está latiendo bajo las palabras, no se agota en la simple referencia histórica, sino que va más allá de ella. A través de sus apócrifos, Abel Martín y Juan de Mairena, había descubierto Machado el problema de la “heterogeneidad del ser”, el otro como referencia ineludible, y la experiencia de la guerra civil, lo mismo que en el caso de Vallejo, le hizo ver que no hay lugar para distinguir entre comunidad e intimidad. Los poemas que Machado escribe durante la guerra están encaminados a destruir la Historia mediante la evocación. La mentira de la Historia es la mentira misma de la Realidad. Frente a la macrohistoria, la microvida, lo que la Historia tiende a sepultar en el olvido, como la vida de esos milicianos, seres anónimos que, en su trato diario con la muerte, representan lo más vivo de nuestra tradición. La súbita irrupción de lo humano denuncia la ocultación de los lenguajes del poder, decires de la totalidad, y el poema se constituye como espacio de la revelación del otro, señal o forma de la supervivencia del yo. En el soneto “La muerte del niño herido”, publicado en 1938, la identificación del poeta con esa víctima inocente hace saltar, a través de un lenguaje violento y entrecortado, el orden cerrado del discurso ideológico

Otra vez la noche... Es el martillo
de la fiebre en las sienas bien vendadas
del niño. –Madre, ¡el pájaro amarillo!
¡Las mariposas negras y moradas!

5 Duerme, hijo mío. Y la manita oprime
la madre, junto al lecho. –¡Oh flor de fuego!
¿Quién ha de helarte, flor de sangre, dime?
Hay en la pobre alcoba olor de espliego;

Fuera la oronda luna que blanquea
10 cúpula y torre a la ciudad sombría.
Invisible avión moscardonea.

–¿Duermes, oh dulce flor de sangre mía?
El cristal del balcón repiquetea.
–Oh, fría, fría, fría, fría, fría!

Una de las cosas más difíciles de la escritura es salvar esa barrera que se interpone entre la lengua hablada y la escrita. Bajo el breve diálogo entre una madre y su niño herido, en el que destacan la aliteración de la forma verbal (“moscardonea”, “repiquetea”), el valor afectivo del diminutivo (“la manita”), las imágenes de muerte que el niño pinta en su delirio (“¡el pájaro amarillo!”, “¡Las mariposas negras y moradas!”), las interrogaciones sin respuesta de la madre (“¿Quién ha de helarte, flor de sangre, dime?”, “¿Duermes, oh dulce flor de sangre mía?”), el ruido de un “invisible avión” entre “la ciudad *sombría*” y la luz blanca de la luna, símbolo a la vez de muerte y fecundidad, y la reiteración de la mano fría del hijo muerto al final del poema, recursos que dibujan un cuadro trágico, se advierte una complicidad con esa “flor de sangre”, que en su concentración expresiva revela un ciclo de muerte y resurrección. En la tragedia late

siempre la esperanza y de la efímera flor, destinada a la muerte, brota la sangre que prolonga la vida.¹⁰

La intuición machadiana de la muerte coincide con el pensamiento existencialista de la época y, de modo específico, con dos actitudes: la de Unamuno y su radical inconformidad ante el morir, lo que le lleva a trascender la muerte mediante la inmortalidad del alma; y la de Heidegger, en la que se concibe el tiempo a partir de la muerte como posibilidad siempre abierta. Según el filósofo alemán “tener que ser es tener que morir”, de manera que la muerte es aceptada como una situación límite en la que el hombre encuentra su libertad. Además, el hecho de remitir a lo posible relaciona la muerte con la poesía, que se distingue por su inminencia, por una anticipación de lo que todavía no es. Este aceptar lo inevitable de la muerte tiene acusada manifestación a lo largo de la poesía de Machado, desde una visión de la muerte como amada, a la que se alude de forma indirecta sin llegar a nombrarla (“Al borde del sendero un día nos sentamos. / Ya nuestra vida es tiempo y nuestra sola cuita / son las desesperantes posturas que tomamos / para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita”, *Soledades*, XXV), hasta la visión metafísica del mar de la muerte como conciencia integral en el pensamiento de Abel Martín (“La Augusta confianza / a ti, naturaleza, y paz te pido, / mi tregua de temor y de esperanza, / un grano de alegría, un mar de olvido...”, *Cancionero apócrifo*, CLXIX), pasando por el grito contenido de un dolor no aceptado en los versos por la muerte de Leonor (“Mi niña quedó tranquila, / dolido mi corazón, / ¡Ay, lo que la muerte ha roto / era un hilo entre los dos”, *Campos de Castilla*, CXXXIII). En los tres casos, al presentarse la muerte como compañera de la vida, lo efímero se convierte en anticipación de lo eterno, la muerte de la inmortalidad.¹¹

La vida es como el Fénix, siempre renace de su propia muerte, La verdadera naturaleza de la vida es la resurrección. Este principio, clave del pensamiento cristiano, se va a desarrollar con la conciencia simbólica, que consiste en recordar la unidad desde la dispersión. No es casual que un espíritu cristiano como el de Machado, formado en la tradición simbolista, estuviese próximo a la figura de Cristo, que nos hace pasar de la muerte a la vida, y practicase una escritura destinada a transformar lo histórico en busca de lo eterno, más intuitiva que racional (“Alguna vez lo oí decir: así como con la razón no se podía probar la supervivencia del espíritu, en cambio la intuición parecía afirmarla”, declara su hermano José en *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*). Quiere ello decir que, aunque la muerte se ofrece como un tema único con

¹⁰ Sobre el valor creador del olvido, que adquiere notable desarrollo en los apuntes de *Juan de Mairena*, véase el estudio de H.WEINRICH, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1989. En cuanto a la “flor de sangre”, que representa metafóricamente al hombre como ser eterno e histórico, a la humanidad en lo que en ella hay de permanente, véase el trabajo de A. ÁLVAREZ DE MIRANDA, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963. Respecto al poema, uno de los menos estudiados por la crítica, remito al estudio de B.SESÉ, *Antonio Machado (1875-1939)*, Madrid, Gredos, 1980, Vol.II, p.851.

¹¹ Sobre el espacio discursivo de la muerte, que es siempre un pensar en lo otro, véase el estudio de G.ALBAC, *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996. Respecto a la concepción machadiana de la muerte, en la que late siempre un profundo vitalismo, remito al trabajo de M^a del Rosario FERNÁNDEZ ALONSO, *Una visión de la muerte en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1971, pp.238-273; y al artículo de L.ROSALES, «Muerte y resurrección de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms.11-12, 1949, pp.435-481.

diversas variaciones, no aparece nunca aislado, sino en función del deseo de sobrevivirse, de la resurrección, que así se muestra como su correlato natural desde los primeros poemas. Ya en su primer libro *Soledades* (1903), un poema de apariencia tétrica y sombría, como el que comienza "Sobre la tierra amarga", termina con un final abierto ("y quimeras rosadas / que hacen camino...lejos"), donde el color rosa, el color de la primavera, indica el deseo de renovar lo anteriormente vivido. Algo similar ocurre con los versos tan conocidos del "Retrato" que encabeza *Campos de Castilla*, escritos en plena época de madurez ("Y cuando llegue el día del último viaje / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar"), donde el aventurarse en el mar de la muerte, tal vez la imagen más transparente de la memoria, hace que la muerte sea una confirmación de la vida. Por último, de las tres anotaciones que su hermano José encontró en su gabán después de muerto, la última ("Y te daré mi canción: / Se canta lo que se pierde. / con un papagayo verde / que la diga en tu balcón"), traduce el deseo de que el amor por Guiomar sobreviva a la muerte. Una vez más el color verde, trasunto de la primavera, expresa la esperanza de resurrección. No deja de resultar significativo que la canción, después de un largo recorrido, comparezca como oscura señal de un fondo sumergido, el territorio incierto de la memoria que la palabra se esfuerza por reconocer. Dado que la memoria es siempre conciencia de pérdida ("Se canta lo que se pierde"), hay que entender la poesía como mediación de experiencias extremas y el poema como espacio de reconciliación. Ante esta inminencia de lo extraño en que la muerte consiste, la escritura de Machado se propone como la lucidez del instante ("Hoy es siempre todavía"), lo que explicaría su intemporal intensidad, como súbita irrupción de la muerte para asomarnos a lo más real. Fuera del tiempo, en el espacio suspendido del poema, sólo la palabra pervive en busca de la inocencia.¹²

¹² La muerte, al clausurar lo individual, pero no lo universal, no tiene nada de trágico. De ahí que, desde el punto de vista poético, se conciba como una experiencia de intercambio, como una forma de indeterminación que expresa la plenitud constante del ser y de la vida. Sobre esta cuestión, véase el estudio de V., *La muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp.359-375. Sobre la reiteración de la muerte como tema único en la poesía de Machado, véase el ensayo de R., «Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado», en *Claves de la poesía contemporánea (De Bécquer a Brines)*, Salamanca, Almar, 1999, pp.123-138.