

Antonio Machado: paisaje más allá del paisaje

Armando López Castro

“cualquier paisaje es un estado de alma”
Amiel

El concepto de paisaje, desde su aparición por primera vez en la China del siglo IV, unido a la poesía, y después en la Europa del Renacimiento, discurre entre la representación del entorno y el entendimiento como obra de arte. Esta construcción mental del paisaje, en la que intervienen elementos estéticos y emocionales, alcanza su punto culminante en el Romanticismo y entra en crisis con las vanguardias. A partir de entonces, la ambivalencia entre el saboreo de los sentidos y la verdad de la ciencia no ha dejado de estar presente en la sensibilidad paisajística del arte moderno, que valora lo que está lejos, no lo que está cerca y es fácilmente reconocible, donde la conciencia no se adhiere al realismo de los fenómenos, sino que permanece abierta a su dimensión virtual, cuya alusión se presta más a una larga búsqueda interior. Como si se preocupara de preservar esta resonancia lejana, manteniendo cierto desapego ante lo real, la escritura poética de Machado, con más frecuencia que en Unamuno, trata de conjugar el espíritu y la naturaleza, encarnando en el paisaje las situaciones anímicas y ahondándose en una atmósfera de ausencia, que confiere al lenguaje un aura de soledad y melancolía. El tono melancólico es precisamente el que unifica los poemas de *Soledades* (1903), libro inserto en el marco modernista, pues Antonio Machado había conocido a Rubén Darío en 1899 durante su estancia en París, y en el que trató de eliminar lo conceptual en beneficio de lo intuitivo. En su lenguaje, más simbolista que parnasiano, resuenan voces extrañas, procedentes del sueño y de la noche, que nos invitan a profundizar en lo desconocido. De este ambiente misterioso participa el poema “La fuente”, que apareció inicialmente sin título en el número 3, año I, de la revista *Electra*, en la que Machado había empezado a colaborar desde 1898. Si comparamos la versión primitiva con la de 1903, observamos las siguientes diferencias:

(1901)

- 1 Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del mármol del Dolor
(de un bárbaro cincel estatua ruda),
la carcajada fría

(1903)

- 1 Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del mármol del Dolor
-soñada en piedra contorsión ceñuda-
la carcajada fría

del agua que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor
8 Caía lentamente,
y cayendo reía
en la planicie muda de la fuente
al golpear sus notas de ironía,
mientras del mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía. . .
En el pretil de jaspe, reclinado,
mil tardes soñadoras he pasado,
de una inerte congoja sorprendido,
17 el símbolo admirando de agua y piedra,
y a su misterio unido
por invisible abrazadora hiedra.
20 Aún no comprendo nada en el sonido
del agua, ni del mármol silencioso
al humano lenguaje he traducido
el contorcido gesto doloroso
Pero una doble eternidad presiento,
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre salmo y lúgubre lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria,
sin que mis pasos a la fuente guíe,
el símbolo gigante se aparece,
y alegre el agua pasa, y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.
Y el disperso penacho de armonías,
vuelve a reir sobre la piedra muda;
y cruzan centelleantes juglerías
de luz la espalda del titán desnuda.

*
* *

37 Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor nubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y rencores.
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la salpica de escarlata
y de arabescos mágicos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
50 del limonero entre el ramaje oscuro

*
* *

del agua que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.
8 Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía. . .
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.
Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
17 el símbolo adoré de agua y piedra.
18 Aún no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejijunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.
Pero una doble eternidad presiento,
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria,
-sin que mis pasos a la fuente guíe-
el símbolo enigmático aparece. . .
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.

31 Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor nubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y rencores.
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
44 del limonero entre el ramaje oscuro.

51 En las horas más áridas y tristes
 y luminosas deajo
 la estúpida ciudad, y el parque viejo
 de opulento ramaje
 me brinda sus veredas solitarias,
 cubiertas de eucaliptus y araucarias,
 como inerte fantasma de paisaje.
 Donde el agua y el mármol, en estrecho
 abrazo de placer y de armonía,
 60 de un infinito amor llenan mi pecho,

61 donde soñar y reposar querría,
 libre ya del rencor y la tristeza,
 hasta sentir sobre la piedra fría
 que se cubre de musgo mi cabeza.

45 Misterio de la fuente, en ti las horas
 sus redes tejen de invisible hiedra;
 cautivo en ti, mil tardes soñadoras
 el símbolo adoré de agua y de piedra;
 el rebosar de tu marmórea taza,
 el claro y loco barbollar riente
 en el grave silencio de tu plaza,
 y el ceño torvo del titán doliente.

53 Y en tí soñar y meditar querría
 libre ya del rencor y la tristeza,
 hasta sentir, sobre la piedra fría,
 que se cubre de musgo mi cabeza.

Para expresar su proceso anímico del dolor a la esperanza, el poeta recurre al símbolo de la fuente, estrechamente unido a la piedra (“el símbolo admirando de *agua y piedra*”, v. 17), signos arquetípicos de la vida, el dinámico y el estático. Resulta significativo que las variantes introducidas, “Aún no comprendo nada en el sonido / del agua” (vv. 20-21) se ha convertido en “Aún no comprendo el *mágico* sonido / del agua” (vv. 18-19); “alegre salmo y lúgubre lamento” (v. 26) en “alegre copla *equivoca* y lamento” (v. 24); “el símbolo gigante se aparece” (v. 30) en “el símbolo *enigmático* aparece” (v. 28), apunten todas ellas a su condición misteriosa (“*Misterio* de la fuente”, es tal vez el sintagma que más se reitera en el poema de 1903), rasgo propio de lo poético. La fuente nos atrae en cuanto es portadora de un enigma, en cuanto nos invita a descubrir su secreto. Habrá que llegar a los últimos versos para que la asociación de la fuente con la hiedra (“en ti las horas / sus redes tejen de *invisible* hiedra”, vv. 45-46), símbolo de regeneración, revele el deseo de recuperar, por vía poética, el tiempo de una infancia irremediadamente perdida, a la que aluden los frutos en el jardín (“y cerca de ella el amarillo esplende / del *limonero* entre el ramaje oscuro”, vv. 43-44), versos que, a su vez, nos llevan a la propia infancia del poeta (“Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura *el limonero*”, según oímos en el poema “Retrato”, de *Campos de Castilla*). El sentido alternante del agua, con su movimiento y estatismo, se dirige a un esclarecimiento de lo real, como es propio del símbolo, de aquella misma realidad que los reúne. Por eso, una vez que el agua deja de ser signo de una realidad interior, pierde su secreto y se hace monótona (“Dice la monotonía / del agua clara al caer: / un día es como otro día; / hoy es lo mismo que ayer”, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, LX, 1907). Sin embargo ahora, al comienzo de su poetizar, su condición fluyente y plasticidad sonora, nos

sobrecogen por encerrar el misterio de la vida. En su discurrir hacia la muerte, el agua de la fuente se convierte en símbolo de la vida humana¹.

El hecho de que los poemas de *Soledades* (1903), escritos entre 1898 y 1902, fueran refundidos en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), “con adición de nuevas composiciones que no añadían nada sustancial a las primeras”, según testimonio del poeta, no debe hacernos pasar por alto la autonomía del primer libro en el momento de su aparición ni la reacción que se advierte en el segundo contra un arte que huye de la vida. Resuelto a abandonar “el retablo de mis sueños / siempre desierto y desolado y solo / con mi fantasma dentro”, según se percibe en el diálogo dramático del hablante con la noche, decisión en la que tal vez influyó la autocrítica de Machado al libro *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez en 1904, el poeta deja de estar bloqueado en una individualidad exclusiva y permanece durante más tiempo en la esfera de la experiencia sensible. En algunos de los nuevos poemas, como “Orillas del Duero” (IX), “Hacia un ocaso radiante” (XIII), “El poeta” (XVIII), “Las moscas” (XLVIII), “Campo” (LXXX), “Sol de invierno” (XCVI), a la posibilidad lírica de la evocación se añade ahora el intento de crear en el poema un ámbito de convivencia, un lugar donde lo observado pueda transformarse en realidad vivida.

En el *Prólogo* a la edición de 1917, al definir su estética de los años 1903-1907, Antonio Machado insiste en la necesidad de crear una escritura donde se liquiden los resabios modernistas para acceder a un lenguaje universal: “Lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento”. Para designar la realidad del mundo el poeta tiene que valerse de un lenguaje que está en lo más hondo de su ser. Este sutil juego entre exterioridad e interioridad se afirma en el poema “A orillas del Duero”, escrito al poco tiempo de llegar Machado a Soria, en 1907, donde la representación del paisaje revela una clara conciencia del poeta frente a la creación poética.

¹ El agua de la fuente arrastra la materia sumergida de la memoria. La profusión del léxico modernista y la repetición de un mismo símbolo tal vez influyeron en la eliminación de “La fuente” en las ediciones posteriores, pero lo cierto es que este poema ha sido uno de los más admirados por la crítica. Su hermano José es el primero en lamentar su olvido: “Continuaré aún con este tan fundamental tema del agua. Por estimarlo así, recuerdo que ya en muy lejanos días, le dije en una de nuestras frecuentes conversaciones sobre su obra que no estaba conforme con la supresión que, en ediciones posteriores a su primer libro, había hecho de la composición que bajo el título *La fuente* aparecía en *Soledades*. Me contestó diciéndome que pensaba incluirla en la más próxima edición que se hiciera. Pero como después no ha surgido la ocasión, ha quedado relegada al olvido injustamente”, en *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)*, Madrid, Forma Ediciones, 1977, p. 152.

En cuanto al poema, sigo la transcripción hecha por Dámaso Alonso en “Poesías olvidadas de Antonio Machado”, *Poetas españoles contemporáneos* (3ª ed.), Madrid, Gredos, 1965, pp. 112-114), y tengo además en cuenta el análisis que hago en mi edición de *Soledades* (Lugo, Celta, 1985, pp. 16-18). Para el símbolo de “La fuente”, remito, entre otros, a los estudios de D. Alonso, “Fuente y jardín en la poesía de Antonio Machado”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12, 1949, pp. 365-381; y D. Ynduráin, *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)*, Madrid, Ediciones Turner, 1975, pp. 170-189.

El paisaje es, de algún modo, creación del hombre que proyecta su mirada sobre él. De los lugares cerrados y secretos de *Soledades*, el parque viejo, la ciudad de muerta, las galerías del alma y las colmenas del sueño, espacios simbólicos que revelan estados de conciencia e invitan a soñar por dentro, haciendo posible cualquier transformación, pasamos a los espacios abiertos de la naturaleza y del mundo en *Campos de Castilla* (1912), donde el lenguaje se mezcla a las cosas de la tierra y la voz poética alcanza su grado máximo de objetivización. La tonalidad general del conjunto, su atmósfera, es la naturalidad. El poeta no recurre a artificio alguno, sino que tiende espontáneamente hacia la expresión natural y verdadera. La contemplación del paisaje en soledad incita al ahondamiento espiritual. Hay que contemplar detenidamente el páramo, los chopos, el camino, los álamos, para que éstos nos entreguen su significado profundo. Sin embargo, esa mirada contemplativa sobre el paisaje es distinta si está más cerca de la primera luz o si resulta reconstruida en el recuerdo. Si nos fijamos en el final del poema CXIII, que aparece en la primera edición de 1912, y lo comparamos con el poema CXXI, que figura en sus *Poesías completas* (1917)

IX

¡Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alameda del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrepita,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estábais en el fondo de ella?
¡Gente del alto llano numantino
que a Dios guardáis como cristianas viejas,
que el sol de España os llene
de alegría, de luz y de riqueza!

CXXI

Allá, en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plumizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños. . .
¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; clame
tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

comprobamos que la objetividad resulta mucho más difusa en la segunda edición, completada en Baeza después de la muerte de Leonor, puesto que el paisaje castellano no está visto en su actualidad, sino presentado a través del recuerdo. Sigue dán-

ca. Para las relaciones de Machado con Unamuno, al que el poeta andaluz siempre consideró su maestro, véase el estudio de Aurora de Albornoz, *La presencia de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1968. De esta misma investigadora es importante su artículo, "Paisajes imaginarios en la poesía de Antonio Machado" (*Ínsula*, núm. 158, 1960, pp. 9 y 18), en el que distingue entre "Paisajes imaginarios con base real", que retienen lo esencial del paisaje observado y son los que predomina en *Soledades*, y "Paisajes imaginarios fantásticos", desvinculados de la realidad y presentes en los Cancioneros apócrifos de Abel Martín y Juan de Mairena.

dose una misma contemplación sentimental de la realidad en el fondo del alma, según revelan ciertos versos de parecida construcción (“¡Oh, sí, *conmigo* vais, Campos de Soria”) y “Por estos campos de la tierra *mía*”), pero mientras en el primer poema el paisaje carece de acción dramática, en el segundo hay un intento de diálogo con la esposa ausente, que viene dado, entre otros recursos, por las formas verbales en imperativo (“Mira”, “dame”), de manera que el efecto emocional del lenguaje simbólico reside más en la totalidad del cuadro evocado que en la articulación de sus detalles. En el segundo poema, el poeta habla de forma evocadora y no discursiva, tal y como dan a entender el adverbio de lugar (“Allá”) y la reiteración de algunas imágenes ya conocidas (“su curva de ballesta / en torno a Soria”, “manchas de raídos encinares”, “el Moncayo azul y blanco”, “olivares polvorientos”), convirtiéndose el paisaje evocado, mediante un proceso de ensoñación (“mi corazón está vagando, *en sueños*. . .”), en un medio de comunicación emocional. El papel predominante del sueño en los dos poemas, cuyo poder de transformación hace del espacio onírico el lugar de los movimientos imaginados, de su posible realización (“*verde* sueño / del suelo gris y de la parda tierra”), tiende a restituir la acción innovadora del lenguaje poético, haciendo que el propio paisaje, iluminado por una súbita luz íntima, entre en el amplio territorio de la memoria y la inunde con su presencia real. De esta manera, el paisaje interiorizado y esencializado vuelve de lo vivo lejano y, por medio del sueño, sigue abierto en busca de la inocencia³.

La evolución poética rara vez suele ser lineal, sino concéntrica, progresando por capas envolventes, igual que el desarrollo de un fruto. Esto hace que, en el caso de Antonio Machado, no puedan dibujarse con precisión líneas y períodos de composición específicos, salvo la experiencia límite de Leonor en 1912, sino más bien una dialéctica de ideas y expresiones recurrentes, de acuerdo con su espíritu inconformista. Según hemos visto, si el poema “Orillas del Duero” abre la escritura intimista de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907) a la objetividad de *Campos de Castilla* (1912), la radical otredad que se advierte en algunos de los poemas escritos en Baeza, como “Otro viaje”, “Poemas de un día”, “Los olivos” y “Del pasado efímero”, adelantan, en buena medida, la actitud nostálgica y la expresión colectiva de *Nuevas canciones* (1917-1930) y *De un cancionero apócrifo*. Por lo que al paisaje se refiere, éste continúa siendo el espacio íntimo para reconstruir un mundo amado y perdido. En un breve texto *Sobre el paisaje* (1902) escribe Rilke: “El artista de hoy recibe del pai-

³ A propósito de estos dos poemas, y aunque no siempre se cumple, debemos tener presente la afirmación de B. Mostaza: “El método lírico que Machado prefiere es la evocación. Hasta sus paisajes, más que pintados, están evocados”, en su ensayo “El paisaje en la poesía de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12, 1949, p. 624. Para la objetivización del paisaje en *Campos de Castilla*, a la que ya alude Azorín en *Clásicos y modernos* (1913), véase el breve y luminoso estudio de R. Gullón, *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1987, pp. 35-54.

La diferencia entre la primera edición de *Campos de Castilla* (1912) y la segunda de *Poesías completas* (1917), que se concreta en el desplazamiento de la actualidad hacia la evocación, ha sido señalada por Angel González en su estudio, *Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Júcar, 1986, p. 146. En cuanto al poder transformador del sueño, que abre siempre un futuro del lenguaje, pueden verse, entre otros, los estudios de G. Bachelard, *La poética de la ensoñación* (México, FCE, 1982) y *El derecho de soñar* (México, FCE, 1997).

saje el lenguaje para sus confesiones”. Se abre así un proceso de exploración, de búsqueda del origen, en el que la escritura sostiene la ausencia. Desde el territorio vacío del poema, imagen del lugar soñado, el poeta descubre en el paisaje la dimensión del amor ausente. En el segundo soneto de “Los sueños dialogados”, el límite entendido como conjura de amor y muerte, pues etimológicamente el paisaje se asocia con la fijación de un territorio, sigue vivo en la memoria

¿Por qué, decíme, hacia los altos llanos
huye mi corazón de esta ribera,
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?
Nadie elige su amor. Llévome un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
las sombras de los muertos encinares.
De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero.
Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero. . .
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

De Soria a Baeza vuelan las palabras y el cantor, distante, rememora la muerte de Leonor, cuya ausencia pesa en el alma. Para Machado, la poesía, lejos de reducirse a lo pintoresco o ser producto del esfuerzo intelectual, es penetración en lo real y, en virtud de ello, expresión de una sensibilidad. El lenguaje del poema, desde la interrogación que lo abre (“¿Por que, decíme”) hasta la exclamación que lo cierra (“¡El muro blanco y el ciprés erguido!”), las dos marcas subjetivas que proyectan el sentimiento del hablante sobre lo dicho, pasando por el demostrativo de tercer grado con su valor sugerente (“De *aquel* trozo de España, alto y roquero”), el valor metafórico de los adjetivos antepuestos (“*grises* calvijares”, “*mue*rtos encinares”, “*áspero* romero”) y el símbolo unificador del corazón, lleva inscrito en su propia materia fónica y semántica un movimiento hacia adentro con el objeto de superar la escisión causada por la muerte. Todos los recursos expresivos se combinan para crear una atmósfera de muerte, condensada al final en el fondo simbólico formado por “el muro y el ciprés”, donde el corazón, en su mediación inocente, busca un deseo de reconocimiento. Es precisamente esta apertura del deseo dilatado (“hacia los altos llanos / *huye* mi corazón de esta ribera”), la posibilidad de aproximación hacia su otra mitad perdida, la que infunde al texto una intensidad nostálgica que guarda más relación con el viaje del alma hacia la tierra originaria (“Mi corazón está donde ha nacido”) que con el estado de desazón íntima. La memoria alimenta sueños de nostalgia y el poeta, que vive con la imagen de su amor ausente, explora la totalidad anchurosa de su corazón para seguir buscándolo siempre⁴.

⁴ A lo real añade Machado lo simbólico. Si en su visión del paisaje predominan elementos desolados (“Castilla de páramos sombríos”) y su tonalidad cromática está constituida por el blanco, el negro y el gris,

Cuando se habla sobre el amor, más que de un lugar común, hay que referirse a una experiencia, a algo que se desea como conquista. Mientras cada época tuvo su teoría del amor, según recuerda Ortega, la carencia de una teoría, desde el siglo XVIII, es signo de una permanente insatisfacción ante lo desconocido, que está más allá de los límites de la vida. Por eso, para Abel Martín, el filósofo del amor, el enamorado vive en la unión de fuerzas contrarias y se reconoce a sí mismo en el otro, descubriéndose en la identidad de los amantes la posibilidad de abarcar la vida entera. A diferencia de los sonetos renacentistas, donde la mujer actúa como principal destinatario de la experiencia amorosa y ésta se desarrolla en un marco primaveral, en “Rosa de fuego” la incorporación de los amantes a la primavera, con su ciclo de muerte y nacimiento, revela la posibilidad de encontrar, en el instante poético, la unidad originaria, de la que los amantes habían vivido separados

ROSA DE FUEGO

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,
pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.
Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,
cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

La experiencia erótica y la experiencia poética convergen en la búsqueda de una integración. En el instante poético, los *amantes*, siendo diferentes, han de coincidir, ser complementarios, de modo que es ahí, en el lugar vacío del poema, donde crece el amor y surge la palabra. El lenguaje del poema, en su ambigüedad de revelación y descubrimiento, pone de manifiesto una fundación de sentido, cuya validez radica en la interpretación del texto tomado como un todo. Se puede, ciertamente, leer este poema de varias maneras, pero si atendemos a su composición, vemos que ésta se sostiene en una relación amorosa íntimamente asociada a la primavera, cuyo enunciado a través de las formas apelativas, el vocativo (“amantes”) y el imperativo (“pasead”, “bebed”, “caminad”), de la construcción anafórica e intensificadora (“de

ello se debe a que expresa la emoción de su alma solitaria. En tal sentido, véanse los estudios de E. Orozco, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974; y de J. J. Martín González, “Poesía y pintura en el paisaje castellano de Antonio Machado”, en *Homenaje a Machado*, Universidad de Salamanca, 1975, pp. 179-193.

tierra y agua y viento y sol *tejidos*", "*cerca* la sed y el hontanar *cercano*"), del valor metafórico de los adjetivos antepuestos ("*mutua* primavera", "*dulce* leche", "*lúbrica* pantera", "*verde* del almendro y *mustia* la violeta") y del complejo simbolismo de la rosa, que abre y cierra el poema, no hace más que subrayar una estructura dialógica, que pide una aceptación por parte del lector.

Antes de la llegada de la muerte ("antes que, *torva*, en el camino aceche"), el poeta incita a los amantes a gozar de la plenitud amorosa ("hacia la tarde del amor, *completa*,") en un *carpe diem*, cuyo sentir el enunciante comparte intertextualmente con Horacio, Garcilaso y Víctor Hugo. La aparición de la "Rosa de fuego" en el título y en el último verso actúa como síntesis sentimental y verbal. Esa "rosa", nacida del fuego destructor, se convierte en símbolo de una palabra que el morir no acecha, en centro viviente que los amantes necesitan para completarse y ser del todo. Y así la palabra, como la rosa, al consumirse, queda en lo intacto ("No la toques ya más / que así es la rosa", había dicho Juan Ramón Jiménez). La rosa, forma-germen, quiere quedarse sola en el fuego único, que hace de todo cenizas y desde las cenizas todo recomienza⁵.

Tras el inevitable movimiento de lo uno a lo otro, que se advierte en las reflexiones de Abel Martín y Juan de Mairena, al que acompaña el rechazo del retoricismo y la conversión de la expresión solitaria en solidaria, Machado encuentra, en la experiencia de la guerra, el tema de la comunión con el otro y lo vierte en un lenguaje desnudo y espontáneo, acorde con su manera directa de percibir la realidad. Al brotar de una emoción inmediata, la visión se hace más precisa y el lenguaje más intenso en las "poesías de la guerra". Si desde el compromiso político destaca la elegía "El crimen fue en Granada", en torno a la muerte de García Lorca, por su emoción grave y conmovedora, el dolor de la separación de Guiomar, unido al de la guerra, domina en este soneto de tipo modernista

De mar a mar entre los dos la guerra,
 más honda que la mar. En mi parterre,
 miro a la mar que el horizonte cierra.
 Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre,
 miras hacia otro mar, la mar de España
 que Camoens cantara, tenebrosa.

Por otra parte, la huida del corazón "de esta ribera", límite entre la vida y la muerte, vuelve a poner de relieve el eterno conflicto de la poesía de Machado, cuya dialéctica oscila entre la certeza de la muerte y el sueño de la resurrección. Para esta intuición primordial, que domina ya en *Soledades* (1903) y aparece como fundamento de su poetizar, véase el artículo de R. Senabre, "Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, Vol. I, pp. 59-70.

⁵ El símbolo de la rosa ha girado en torno a una doble dimensión ética y estética. La rosa y la palabra se relacionan aquí por su capacidad de alojamiento. Es la experiencia de la muerte la que hace a la vida verdadera. Y esa verdad de la muerte, que lo es también de la palabra, es lo que convierte a la rosa en símbolo de la vida humana. Para el análisis del poema, remito a los artículos de C. Fernández Moreno, "Análisis de un soneto de Antonio Machado: *Rosa de fuego*", recogido en *Antonio Machado*, (ed.) de R. Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, "El Escritor y la Crítica", 1973, pp. 433-444; y de R. Gullón, "Ámbitos de luz y sombra. Guiomar. Los complementarios", *En torno a Antonio Machado*, (ed.) de Francisco López, Madrid, Ediciones Júcar, 1989, pp. 205-207.

Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
 A mí me duele tu recuerdo, diosa.
 La guerra dio al amor el tajo fuerte.
 Y es la total angustia de la muerte,
 con la sombra infecunda de la llama
 y la soñada miel de amor tardío,
 y la flor imposible de la rama
 que ha sentido del hacha el corte frío.

Por encima de la escisión que “el tajo fuerte” de la guerra ha producido entre los amantes, hay un deseo de llevar el recuerdo de la amada hasta los últimos confines de la fantasía o de la realidad. El afán del poeta de fundirse con Guiomar, propiciado por la trascendida visión del mar, símbolo de lo ilimitado, que envuelve vida y muerte, revela que sólo en la afirmación del amor parece radicar la esperanza. De ahí que la construcción antitética del poema, visible en las sugerencias fonéticas (“En mi parterre / a un finisterre”), la imagen del amor evocada en el sueño (“y la *soñada* miel de amor tardío”), la metáfora del hachazo de la guerra en los tercetos (“el tajo fuerte”, “el corte frío”), que expresa la angustia y desolación presentes, y el símbolo del mar en los cuartetos, cuya oscilación de lo masculino a lo femenino sirve para expresar toda su virtualidad, busque salvar el amor de la muerte. El mar se hace así la imagen más transparente de la memoria, del recuerdo de la amada que la muerte arrebató al poeta. El hombre se debate entre la vida y la muerte. Las aguas del mar nos muestran, en su inquietud, la identidad profunda de todas las formas, el sueño de la inmortalidad⁶.

La materia de la realidad histórica es superada en la formulación poética. Puesto que lo que caracteriza a la palabra poética es la posibilidad de todo, su condensación viene directamente de este transfigurarse en lo esencial. A partir de la realización lingüística del poema, de su configuración formal, se alcanza una nueva realidad de sonido y sentido, de manera que la fuerza evocadora del lenguaje poético conduce a una intuición de lo real, de aquella unidad que logra manifestarse en el poema. En el momento en que esta unidad de sonido y sentido se revela súbitamente, de golpe, se sostiene como un todo en la palabra. Es lo que sucede en el último verso que se conoce de Antonio Machado, cuya súbita fulguración es a la vez recuento de lo vivido y esbozo de algo nuevo

Estos días azules y este sol de la infancia

⁶ Los poemas escritos por Antonio Machado a partir del 18 de julio de 1936 fueron recogidos por Aurora de Albornoz en su libro, *Poesías de Guerra de Antonio Machado*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Asomante, 1961. Para una interpretación de este poema, véase el estudio de B. Sesé, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*, Madrid, Gredos, 1980, Vol. II, pp. 856-858.

En cuanto a la relación amorosa de Machado con Guiomar, que debió acontecer entre 1927 y 1928, tal vez en Segovia, y fue el segundo gran encuentro en la vida del poeta durante sus últimos años, remito al libro de Justina Ruiz de Conde, *Antonio Machado y Guiomar*, Madrid, Ínsula, 1964, que recoge el conjunto de sus trabajos sobre el tema.

Pocos versos tan misteriosos como éste, pero su carácter enigmático procede más de interpretaciones parciales, sobre todo por el lado de lo biográfico, que de un análisis de la construcción poética. Si nos atenemos a ella, observamos que la musicalidad del verso alejandrino, compuesto de dos hemistiquios de siete versos cada uno, el uso doble del demostrativo de inmediatez, la disposición cruzada en forma de quiasmo de las cuatro palabras (“días - infancia”, “azueles - sol”) y el símbolo de la luz como medio de penetración en el recuerdo, se asocian en el poema para crear una armonía entre la memoria de la infancia y la realidad del exilio. Sin duda, este verso puede contener, en su extrema brevedad y densa significación, múltiples resonancias, pues parece llevarnos tanto a los versos de Darío (“En los días de azul de mi dorada infancia / yo solía pensar en Grecia y en Bolivia”), para quien el azul era color de ensueño, como a los del propio Machado, en especial los de su poema “Retrato” (“Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero”), pero más que de influencias habría que hablar aquí de una musicalidad por medio de la cual el sentido, toda la virtualidad de la vida, toma cuerpo y se manifiesta. La memoria de un pasado infantil queda iluminada por la proximidad de la primavera mortal y es ahí, en el límite del poema, donde la palabra alcanza su posibilidad más extrema⁷.

En una entrevista poco conocida, publicada en *La voz de España* de París en 1938, nos dice Machado: “Soy hombre extraordinariamente sensible al lugar en que vivo. La geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones por donde paso, me impresionan profundamente y dejan huella en mi espíritu”. Tales palabras revelan no sólo una aproximación del paisaje a la realidad cotidiana en la línea de la generación del 98, pues estos escritores se sintieron vivamente atraídos por la realidad física e histórica de España, sino también un intento de ahondar en lo fundamental humano, de que el hombre encuentre en el paisaje la vía de su propia realización. Dado que para Machado el paisaje se apoya en una concepción cosmológica y tiende hacia una manifestación del espíritu humano, no es difícil percibir una evolución en la relación del hombre con la naturaleza, habitada por una visión interior. De la percepción intimista de *Soledades* (1903), donde el enunciado del poema aparece como expresión de la interioridad anímica (“Algunos lienzos del recuerdo tienen / luz de jardín y soledad de campo”, X), revelándose el jardín como espacio absoluto, como una forma de contemplación, se pasa a una objetivización del mundo exterior en *Campos de Castilla* (1912), en donde el paisaje, vivido o soñado por el poeta, se humaniza y no es más que la proyección de su propia naturaleza profunda (“¡Oh tierras de Alvargonzález, / en el corazón de España, / tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma!”), siendo el paisaje protagonista de la acción dramática, y de ahí a

⁷ Refiriéndose a la sensación de armonía que emana de este verso, Jacques Issorel ha señalado: “Dans ce vers si simple qui dit tout à la fois l'émerveillement du poète et sa désespérance, le présent lumineux et le passé à jamais perdu, la douceur des jours et le déchirement d'exil, dans ce vers dont la musique résonne délicieusement à notre oreille, dans ce vers Antonio Machado a mis le meilleur de lui-même. Ce vers, où il réunit l'alfa et l'oméga, Séville et Collioure est le splendide adieu d'un poète jusqu'au bout maître de son art”, en *Machadianas*, (ed. .) de J. Issorel, Université de Perpignan, CRILAUP, 1993, p. 69.

los años de Baeza (1913-1919), uno de los períodos más fecundos y complejos, en el que la evocación primaveral del paisaje soriano con la presencia de Leonor (“Con los primeros lirios / y las primeras rosas de las huertas, / en una tarde azul, sube al Espino, / al alto Espino donde está su tierra. . .”), escuchamos al final del poema “A José María Palacio”) va dando paso a una mayor penetración del paisaje andaluz, como sucede en el poema “Los olivos”, donde el paisaje se convierte en expresión poética de un sentimiento colectivo (“¡Viejos olivos sedientos / bajo el claro sol del día, / olivares polvorientos / del campo de Andalucía!”). En esta visión humanizada del mundo exterior, ya señalada por Ortega al comentar la aparición de *Campos de Castilla* en 1912, el paisaje se presenta como realidad vivida en el poema y su interpretación poética nos fuerza continuamente a revivirlo*.

La apertura hacia el otro como condición de la propia identidad, experiencia en la que tal vez está presente la lectura de Vallejo, da una preferencia a lo elemental, al sentimiento de inmediatez o proximidad que la visión del paisaje refleja. En el escrito “Problemas de la lírica”, fechado el 1 de mayo de 1917 e incluido en *Los complementarios*, señala Machado: “El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del Yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del Tú, es decir, de otros sujetos. . . Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo *paisaje*, no surge sin una atmósfera cordial”. El lenguaje sostiene el sentir de una relación profunda entre la naturaleza y el hombre, intuición percibida como el resonar de un mismo ritmo que se extiende a todo el universo y es anterior a la creación individual. Si el paisaje para Machado adquiere sentido y valor humano, es porque ha creado, en su participación íntima con la naturaleza, algo vivo y verdadero. La proyección de la forma interior en las formas sensibles refleja un contacto viviente con la realidad concreta, que se busca continuamente y se hace expresión de la propia experiencia. De manera que su interpretación poética del paisaje revela, en la forma de la intuición y no del concepto, una tonalidad de anticipación originaria en cada lectura. El objetivo de la palabra poética es su fidelidad a la forma primordial. En este esfuerzo de búsqueda, que sitúa al hombre en la integridad de la naturaleza, liberándolo de toda evasión idealista, y hace posible el descubrimiento de lo real, tal vez radique una de las claves de su arte⁹.

*Para esta humanización del paisaje, véase el importante artículo de J. A. Maravall, “Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12, 1949, pp. 307-321. A esta visión del paisaje como retrato del hombre se ha referido también E-Diez-Canedo en su artículo, “Antonio Machado: poeta español”, publicado en *Taller*, México, 1939, y recogido en su libro póstumo, *Estudios de poesía española contemporánea*, El Colegio de México, 1965, pp. 49-50.

Para el tratamiento del paisaje dentro de la generación del 98, véase el estudio de M^a C. Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98* (2^a ed. . Madrid, Taurus, 1998). Ya Luis Felipe Vivanco señaló que la poesía de Machado tiene un tema único, el paisaje, visto a través del ensueño (en *Soledades*) o a través de la realidad (en *Campos de Castilla*), convirtiéndose en referente esencial de su escritura (*Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 30-31). En este sentido, véase la antología machadiana, *Donde las rocas sueñan. Antología esencial* (Barcelona, Círculo de Lectores, 1999), preparada por J. Marco.

⁹En la visión poética del paisaje machadiano como movimiento hacia la interioridad y proyección de ésta sobre los objetos contemplados, no hay que olvidar el importante ensayo de R. Álvarez Molina, “Ver y

RESUMEN

El concepto de paisaje, desde su aparición por primera vez en la China del siglo IV, unido a la poesía, y después en la Europa del Renacimiento, discurre entre la representación del entorno y el entendimiento como obra de arte. Esta construcción mental del paisaje, en la que intervienen elementos estéticos y emocionales, alcanza su punto culminante en el Romanticismo y entra en crisis con las vanguardias. A partir de entonces, la ambivalencia entre el saboreo de los sentidos y la verdad de la ciencia no ha dejado de estar presente en la sensibilidad paisajística del arte moderno, que valora lo que está lejos, no lo que está cerca y es fácilmente reconocible, donde la conciencia no se adhiere al realismo de los fenómenos, sino que permanece abierta a su dimensión virtual, cuya alusión se presta más a una larga búsqueda interior. Como si se preocupara de preservar esta resonancia lejana, manteniendo cierto desapego ante lo real, la escritura poética de Machado, con más frecuencia que en Unamuno, trata de conjugar el espíritu y la naturaleza, encarnando en el paisaje las situaciones anímicas y ahondándose en una atmósfera de ausencia, que confiere al lenguaje una aura de soledad y melancolía.

ABSTRACT

The concept of landscape, since it first appeared linked to poetry in fourth-century China and later in Renaissance Europe, has followed a route between the representation of surroundings and understanding them as a work of art. This mental construct of the landscape, in which aesthetic and emotional elements are both involved, reaches its peak in Romanticism and then faces crisis with the avant-garde. From that point on, an ambivalence as to whether sense-based enjoyment or scientific truth should govern the sensitivity of modern art to the landscape has never ceased to be present. This art values what is far away, not which is near at hand and easily recognized, preferring consciousness not to be bound by the realism of phenomena, but rather to remain open to their virtual side, to allusion more likely to lead to long searching in the inner self. As if he were concerned to preserve this distant echo remaining somewhat removed from the real, Machado's poetic writing, more often than Unamuno's, attempts to bring together spirit and nature. It gives shape in the landscape to states of mind and plunges into an atmosphere of absence, giving its language an aura of solitude and melancholy.

mirar en la obra poética de Antonio Machado”, en *Papeles de Son Armadans*, I, III, 9 (1956), pp. 241-264. A él hay que añadir otros estudios sobre el tema y con frecuencia olvidados, como los de Aurora de Albornoz, *El paisaje en la poesía de Antonio Machado*, Universidad de Puerto Rico, 1959; A. Rodríguez Forteza, *La naturaleza y Antonio Machado*, San Juan de Puerto Rico, Cordillera, 1965; y M. J. Navarro Bermedo, *El paisaje y su interpretación en la poesía de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Barcelona, 1974. De modo general, es importante el ensayo de C. Guillén, “Literatura y paisaje”, recogido en *Múltiples moradas* (Barcelona, Tusquets, 1998), en donde el paisaje, a partir del romanticismo, deja de ser simple referencia externa para sugerir un estado de ánimo.