



Presencia - ausencia en *Soledades, galerías y otros poemas* de Antonio Machado

Daniela Capra

Uno de los elementos más notables del universo poético de Antonio Machado es el binomio presencia - ausencia, entendido no como contraposición dicotómica o como complementariedad, sino como relación dialéctica. Se trata, en efecto, como espero poner en evidencia, del hecho de que en su lírica desempeña un papel fundamental esta relación, que se basa principalmente en la temporalidad. El tiempo, es bien sabido, es el elemento estructurante de la poesía de Antonio Machado (o quizá de la poesía en general) y también uno de los temas de sus reflexiones filosóficas:

Juan de Mairena se llama a sí mismo el poeta del tiempo. Sostenía Mairena que la poesía era un arte temporal -lo que ya habían dicho muchos antes que él- y que la temporalidad propia de la lírica sólo podía encontrarse en sus versos, plenamente expresada. [...] "Todas las artes -dice Juan de Mairena en la primera lección de su *Arte poética*- aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica" (Machado 1981: 329)[1].

La poesía, y en particular la lírica, es un arte temporal. En muchas ocasiones usará el poeta el sintagma 'palabra en el tiempo', para referirse a la palabra que retiene o recrea lo inmediato psíquico, que nombra lo momentáneo, que eterniza el instante, definiendo así el concepto de poesía (o la concepción básica de su poesía). Por tanto, como 'palabra en el tiempo', la intuición lírica no se refiere nunca a una presencia absoluta, sino que "está siempre transida de negatividad, en un marco irremediable de ausencias" (Cerezo Galán 1975: 431)[2].

Este principio, base de su poética, está presente a partir de las primeras composiciones que se publicaron a finales de 1902 (aunque fechadas 1903) y que constituyen el primer núcleo de las *Soledades*. Años más tarde, en 1907, vio la luz *Soledades, galerías. Otros poemas*, obra que revela el consolidarse de tendencias anteriores y a la vez la eliminación de algunos acentos quizá demasiado recargados, que no concordaban con su voz más intimista y personal. En efecto, Antonio Machado eliminó de esta segunda edición trece de los cuarenta y dos poemas que constituían la primera, y añadió nuevas composiciones (Ribbans 1971: 146)[3]. A partir de la edición de 1919, el título se convertirá en *Soledades, galerías y otros poemas*, habiendo ya adquirido, desde la primera edición de las *Poesías completas* de 1917, su forma definitiva en cuanto al número de poemas y estructura básica. Es a este grupo de poemas, 96, al que dedico mi atención, excluyendo los 'desechados' y los 'olvidados'.

El poema III, publicado por primera vez en *Renacimiento* en 1907 y luego con algunas variantes en las *Soledades* del mismo año (Macrí 1969: 1.136-1.161), explicita el juego de presencia - ausencia. Los primeros ocho versos describen una escena en la que el poeta no participa activamente, sino que es mero observador. En ésta, hay una plaza y unos naranjos "encendidos" que iluminan y confieren alegría a la descripción. La ausencia de verbos, que no permite identificar cronológicamente el momento de la 'visión', es significativa: hay como una impresión de inmovilidad, de suspensión, de

eternización de un instante que dilata, más allá del espacio de los versos, la sensación de alegría. El verso 3, "Tumulto de pequeños colegiales", contribuye a reforzar la atmósfera de signo positivo que se extiende hasta el cuarto, mientras sigue la indeterminación temporal (el único verbo, 'salir', es dado en su forma infinitiva). El primer verbo conjugado, en tiempo presente, se encuentra en el verso siguiente ("llenen el aire de la plaza en sombra"), pero éste nada dice acerca del momento en que se desarrolla la acción. Hay como una sensación de intemporalidad, o por lo menos de indeterminación temporal que sugiere el repetirse cotidiano de esta escena, o bien su inmovilidad en el - un - tiempo. Por otra parte, la mención de la sombra contrasta duramente con la alegría y la idea de luminosidad de los versos anteriores, anticipando la exclamación del poeta que subraya el contraste entre los dos aspectos: "¡Alegría infantil en los rincones / de las ciudades muertas!..." La oposición está fuertemente marcada, y alude a la despreocupación típica de la infancia, que no ve las sombras y los oscuros rincones de las "ciudades muertas". El yo lírico sí los ve: de ahí su distancia del mundo de la infancia que estos versos sugieren. Él, de edad madura, ha experimentado los problemas de la vida y ya ha pensado en la muerte, cancelando así la inocencia que tuvo un día. Pero con los últimos dos versos, parece desmentir la observación anterior categóricamente expresada, y dejar abierta la posibilidad a la ilusión: "¡Y algo nuestro de ayer, que todavía / vemos vagar por estas calles viejas!" La dialéctica de presencia - ausencia, aquí, se interioriza para expresar el ambivalente sentimiento del adulto, que ya no cree en la pura luz y alegría, pero que tampoco ha dejado totalmente la ilusión de la posibilidad de su existencia. El bellísimo endecasílabo del último verso, con la aliteración en /b/ (<v>), lleva consigo un tenue hilo de esperanza que hace frente a la imagen negativa antes sugerida.

El poema VI, presente desde la primera edición, con el título «Tarde» luego abolido, se presenta, ya desde su comienzo ("Fue una clara tarde, triste y soñolienta") como un recuerdo del pasado. El poema cuenta cómo el yo lírico penetró en un parque solitario, dentro del cual una fuente, con el murmullo de sus aguas, llamó su atención. La adjetivación, abundante sobre todo en los primeros versos, es de signo negativo y algo recargada (la hiedra es "negra y polvorienta", la cancela es "vieja" y rechina "con agrio ruido", el hierro es "mohoso"), pero eficaz en la definición de la tétrica atmósfera del parque. La fuente instaaura un diálogo con el yo lírico^[4], con su monótono fluir: "¿Te recuerda, hermano, / un sueño lejano mi canto presente?" y él le contesta: "No recuerdo, hermana, / mas sé que tu copla presente es lejana." La respuesta es simétrica con respecto a la pregunta, pero introduce un quiasmo, al invertir la posición de los sustantivos y los adjetivos:

sueño lejano / canto presente

copla presente / (copla) lejana

El cuarto término no se refiere directamente a un sueño, o a un recuerdo lejano, sino a la copla misma, que el agua canta en su incesante y monótono fluir, siempre igual, aunque siempre distinta de sí misma y marca así una continuidad que es casi intemporal.

La fuente quiere hacerle recordar un momento pasado análogo al momento presente: no sabe "leyendas de antigua alegría" olvidadas, por nunca vividas, del yo lírico, sino sólo "historias viejas de melancolía", historias viejas pero nuevas, lejanas pero presentes, de una melancolía que es siempre la misma, la de ahora y la de entonces. La fuente sabe que en "una clara tarde del lento verano" el yo lírico ya se había acercado a ella para beber de sus aguas, manifestando así el mismo deseo. Los dos momentos se funden en uno, el pasado entra a ser parte del presente y se confunde con él; la fuente, con su agua brotando, marca el paso del tiempo que hace posible esta superposición de dos momentos o quizá señala una continuidad entre aquel día pasado y el día presente, que indicaría no una vuelta a la melancolía sino una sensación continua, que el yo lírico, por una parte, niega, pero por la otra, en su desdoblamiento que la fuente personifica, afirma.

Una vez más el pasado o, mejor dicho, la melancolía de lo que fue, entra en el tiempo presente, o en su melancolía, con un juego de presencia y ausencia que se afirma en el momento en que se niega. Para escapar de ella el yo lírico se despide para siempre de la fuente: “- Adiós para siempre la fuente sonora, / del parque dormido la eterna cantora. / Adiós para siempre; tu monotonía, / fuente, es más amarga que la pena mía.” El deseo de huir de este jardín encantado cuyo tiempo fluye siempre igual, con una monotonía que parece impedir los cambios, indica ya una tentativa de desasirse del pasado en cuanto pasado, para recuperarlo luego a otro nivel, a través del olvido. Aun así, el poema se cierra con los mismos versos que describen el ingreso en el parque: la puerta que, rechinando, se abre y se cierra. Eso causa, a mi juicio, no obstante la falta de ambigüedad, una circularidad quizá involuntaria que indicaría cómo el ‘adiós’ a la fuente y al pasado con su melancolía sea en realidad más bien un ‘hasta luego’ así como lo lejano que está, todavía, el filtro del olvido.

Es el poema que a éste sigue, el VII, el que tematiza muy explícitamente la relación dialéctica de presencia y ausencia. El poema, no incluido en la edición de 1902, se publicó en *Helios* en 1903 con el título «El poeta visita el patio de la casa en que nació», y en esta versión empezaba con los siguientes versos, luego abolidos: “El suelo es piedra y musgo; en las paredes/ blancas agarra desgredada higuera”. Los demás cambios son menos significativos (Macrí 1969: 1.138). Los primeros cinco versos introducen la situación, a través de una descripción del ambiente, claro y sereno, donde el uso del tiempo presente de los verbos hace presente y viva, casi visible, la escena, pero al mismo tiempo la cierra en un aura mágica, gracias también a la cuidadosa selección de adjetivos, sustantivos y verbos:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de una fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...

De momento, dejemos de lado la cuestión de si los limones han caído al fondo de la fuente (Sánchez Barbudo 1967: 28) o si se trata de una pura ilusión creada por el reflejo que el espejo de agua produce, interpretación ésta última que cargaría de ulteriores valores simbólicos esta bella y compleja imagen.

En esta estrofa se encuentran algunos de los objetos que Machado ha cargado de valor simbólico y que se repiten en muchos de sus poemas: otra vez, una fuente, “limpia” (y en su versión primitiva “límpida”), connotada positivamente, como para afirmar la transparencia del tiempo y la posibilidad de mirar en él, en su pasado: las puertas del recuerdo están abiertas, permitiendo su flujo. Los dorados limones, como doradas y bellas ilusiones, están cerca de la fuente, y una rama del árbol está “suspendida” sobre ella; toque vagamente impresionista, que da una dimensión de irrealidad a esta “pálida rama polvorienta” que parece no apoyar en tierra firme, sino fluctuar entre cielo y fuente. Los limones están en la fuente, o sea en el tiempo pasado, o bien parecen estarlo, y entonces la superficie del agua es un espacio que permite la reflexión, como en un espejo, de las ilusiones. Espacio - espejo metafórico y simbólico a la vez, reflejando el ayer con sus sueños y deseos o, mejor dicho, las ilusiones del ayer en lo actual, como se verá a continuación^[5].

Con el verso 6 el poema parece empezar de nuevo: se da la ambientación temporal y espacial de la situación, aclarando así lo anecdótico, útil, de todas formas, para entender la significación del poema:

Es una tarde clara,
casi de primavera,
tibia tarde de marzo
que el hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:

alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.

De vuelta al patio de su infancia, solo, el yo lírico, en una tarde casi de primavera, espera encontrar trazos de su pasado, una ilusión antigua y pura, como las de la infancia, no mezclada todavía con la desilusión que es siempre parte de quien mira melancólicamente hacia atrás; una ilusión que siga vigente para él, a pesar del paso del tiempo, y que mantenga intacto algún sueño del pasado. Una ilusión, en fin, que pueda unir los dos momentos, presente y pasado, que los iguale, que cree esa superposición temporal, y que sugiera la presencia del pasado en el presente.

El espacio de antaño, apenas descrito, puede permitir esa transición:

En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia,
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera.
Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas.

El “aroma de ausencia”, mágicamente, se hace presente y posibilita la evocación del recuerdo. El corazón lo cree, presiente la posibilidad de que se realice ese momento de la recuperación de una ilusión, aunque su alma, más realista y menos soñadora, descarta esta posibilidad:

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...
Sí, te conozco, tarde alegre y clara
casi de primavera.

En una tarde parecida, y descrita por el emisor lírico con las mismas palabras, “clara,/ casi de primavera”, perfumada por la hierbabuena y la albahaca que ahora puede recordar, él, niño, quiso coger los “frutos encantados” y hundió sus manos en el agua de la fuente. Los limones estaban ahí entonces como ahora, nunca alcanzados, pero él no renuncia a tender su mano para tratar de agarrarlos. El pasaje del pasado al presente se explicita en el momento en que, mientras está recordando su gesto de antaño, vuelve al momento en que recuerda, con un cambio de un verbo en el pretérito (“tú me viste”) a otro en presente (“sueñan”) y con el adverbio temporal ‘hoy’.

Aquella tarde pasada se junta así con la tarde en que vuelve al patio de su casa. La identidad de los dos momentos, en que consiste la relación dialéctica presencia - ausencia, está aún más subrayada por los últimos dos versos, en que, tras el cambio verbal de ‘recordar’ a ‘conocer’, repite cuanto ha dicho antes acerca de la tarde del pasado (o sea, “tarde alegre y clara, / casi de primavera”), que a su vez coincide casi exactamente con la descripción inicial de la tarde, en el tiempo presente: “Es una tarde clara, casi de primavera”. Los últimos dos versos del poema se refieren a este ‘tercer tiempo’, a la vez presente y pasado, síntesis de dos momentos lejanos entre sí pero coincidentes, en que el yo lírico se acerca y casi alcanza su ilusión. La imposibilidad material de alcanzar los limones, mero reflejo en el agua, pondrá un filtro ulterior al juego de las ilusiones y remarcará, más pesimísticamente, la posibilidad, o mejor la imposibilidad, de verlas realizadas:

“ilusión de la ilusión, todo es ilusión”.

Este poema de Antonio Machado es el que quizá plantea más claramente la relación entre presencia y ausencia, que llega a ser el tema de la composición. En otros casos este juego dialéctico está apenas sugerido, porque en realidad el poeta no logra ese momento mágico que le hace sentir simultáneamente dos tiempos distintos, o bien no quiere evocar un recuerdo que puede ser causa de dolor. A estas características parece responder el poema XV, cuyo alejamiento, que se percibe al leerlo, es debido primeramente a la falta del uso de la primera persona, ese ‘yo’ tan utilizado por el poeta, que incluye todo su ser y su intimidad en las poesías. Sin embargo, aquí, el uso del ‘tú’ (correspondiente al yo poético que habla a sí mismo en segunda persona) produce un desdoblamiento *a priori* cuyo primer efecto es de incomodidad y de cierta extraneidad a la situación, sensación indudablemente buscada por Machado al escribir estos versos, para vehicular una constante angustia, nombrada luego en el penúltimo verso.

El poema apareció en *Renacimiento* en 1907 con el título «En sueños» y se publicó ese mismo año en la colección *Soledades, galerías. Otros poemas*, ya sin título. Hay otros cambios, que mejoran estilísticamente el poema y añaden matices^[6]. Los dos primeros versos dan la ambientación espacial y al mismo tiempo describen una atmósfera: una calle “en sombra”, una tarde, no explicitada sino aludida por “el sol que muere”, que confiere una nota lúgubre al ocaso, unos “altos caserones” que no dejan ver el sol, cuyos reflejos (“ecos”) se siguen viendo en los balcones. Luego llega la primera pregunta que se hace el yo lírico: “¿No ves, en el encanto del mirador florido, / el óvalo rosado de un rostro conocido?”. Eso deja suponer la situación que es causa de la angustia del yo lírico: al pasar por una calle conocida, donde vive o vivía una mujer que amó, él levanta los ojos para encontrar el rostro de ella; pero sólo consigue ver una imagen difuminada, “como daguerrotipo viejo”, porque el vidrio de las ventanas, en el que todavía hay sol, impide una clara visión y, como un espejo, refleja los últimos rayos del “sol que muere”.

Si en el poema precedentemente examinado la superficie del agua de la fuente funcionaba, a nivel real y simbólico, como un espejo, aquí es el vidrio de la ventana el que tiene esta misma significación. El símbolo del espejo, o de algo que refleja, se encuentra a menudo en los poemas de Machado y se carga de una multiplicidad de valores, según el contexto. Aquí el vidrio-espejo hace borrosa una imagen, crea una ilusión, un ver-no ver que borra la realidad de los perfiles y da inseguridad a la visión, y sugiere la atmósfera angustiada y lúgubre que invade la calle “en sombra” y todo el poema. El poeta mismo subraya el efecto ilusorio al definir “equivoco” (v. 5) el reflejo^[7].

Los dos versos que siguen, con su hueco ruido de pasos y la tarde que avanza, vuelven a establecer un vínculo ideal con los dos versos iniciales, y añaden una nota tétrica a toda la escena. A los “ecos de luz” (v. 2) corresponden los “ecos del ocaso” (v. 8), que forman una sugestiva paronomasia y al mismo tiempo una sinestesia, y que hacen resonar lúgubrementemente los pasos del verso 7. El poema, llegado a su clímax, permite ahora la expresión directa del sentimiento: “¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón...” Pero de pronto se enciende una nueva luz de esperanza con una breve pregunta: “¿Es ella?”, que deja abierta la posibilidad de una presencia real, y no sólo en el recuerdo, de la figura femenina antes adivinada. Con el último verso se vuelve a cerrar esta esperanza, y con ella la tarde: “No puede ser... Camina... En el azul, la estrella.”

La sección titulada «Canciones», «Salmos de abril» en la edición de 1903, se abre con un poema, el número XXXVIII, que ya existía en la primera edición de *Soledades*, donde se titulaba «Canción» y estaba dividido en tres partes: I (1 - 20), II (21 - 42) y III (43 - final). Se trata de un romancillo exasílabo, con rima asonante *a - a*, que se inserta en la tradición lírica de las letrillas con estribillo. Es casi un cuento: el yo lírico recuerda dos hermanas que veía a través de su ventana hilando y cosiendo. Pero un día la mayor de ellas, pálida y vestida de negro, le indica el vestido empezado por su hermana, que ya se quedará a medio hacer. La menor ha muerto, y en esa tarde de abril las campanas tañen anunciando el entierro. Llega otro abril, y otra tarde: ahora el yo lírico ya

no ve ni la hermana mayor, pero el huso que sigue girando solo, como movido por una mano invisible, denuncia su muerte. El cuarto está a oscuras, y sólo un espejo manda algunos destellos de luz. El yo lírico consigue mirarse en él, y el poema se cierra con la repetición, una vez más, del estribillo: “Abril florecía/ frente a mi ventana”.

El poema está lleno de contrastes: una triste historia contada o ‘cantada’ en tono alegre y ligero; elementos de muerte (además de la doble muerte de las hermanas) y elementos vitales (abril, el “balcón florido”); el tipo de versificación y la inserción de símbolos muy machadianos, que dan al poemita un aspecto poco homogéneo. En estas oposiciones está su gracia, y también su significación^[8]. En realidad, el cuento de las dos hermanas es el pretexto para insertar, una vez más, el tema de las ilusiones. Ilusión de las dos chicas, en primera instancia, que mueren jóvenes antes de haber entrado en la vida adulta; ilusión del poeta, que medita sobre los sueños propios y ajenos. El paso del tiempo es su pre-condición: en el poema éste está ritmado por la vuelta de la primavera, estación del renacimiento de la vida y de las ilusiones, con el estribillo: “Abril florecía / frente a mi ventana”. A cada vuelta algo ha pasado, alguien se ha ido; sólo el espejo permanece en el cuarto vacío habitado por la muerte, y el yo lírico se mira en él. Eso permite la coexistencia del tiempo pasado recordado, tiempo vital, y del presente, en que sólo el recuerdo melancólico queda vivo, duplicando o reproduciendo la triste historia contada. Si en los versos anteriores la tarde de abril soñaba, ahora es el espejo el que sueña: el espejo-alma, reflexionando sobre el paso del tiempo, la vida y la muerte, los deseos y las ilusiones, en un presente de hoy y de ayer^[9].

Perteneciente a la misma época debe ser el poema XLIII, en el cual reaparecen muchos de los objetos poéticos que estructuran el XXXVIII. En la edición de 1903 se titula «Mai piú» y está dedicado “A Francisco Villaespesa”; contiene once versos más que las versiones siguientes y está dividido en tres partes, I (1-15), II (16-21), III (22-34), mientras que a partir de 1907, con la eliminación de los versos centrales (12-22), cambia la partición de las secciones del poema, y por supuesto, su significación. El primer verso, “Era una mañana y abril sonreía”, ya sugiere una ambientación parecida a la del poema anteriormente comentado, y aquí como allá el poeta está frente a una ventana (de la cual en este caso se dice que está abierta). Otros elementos comunes son las flores y el son de las campanas, y la “tarde de abril”, porque aquí, tras los primeros diez versos en los que se habla de “rosa mañana” y de “oriente”, se pasa repentinamente a la tarde de ese mismo día, con un paralelo cambio de atmósfera^[10].

El poema queda así idealmente dividido en dos partes: en la primera, la mañana de abril, con su “horizonte dorado”, que sonríe, y en la segunda, la tarde “de melancolía”, que se anuncia ya desde el v.12. El viento, ahora, ya no trae “... el oriente/ en canto de alondras, en risa de fuente/ y en suave perfume de flora temprana” (vv. 9-11), sino “... dolor de campanas.../ Doblar de campanas lejanas, llorosas” (vv. 15-16). Aun así, el yo lírico se pregunta: “¿Qué dicen las dulces campanas al viento?” (v. 19). La atmósfera encantada de la mañana le ha hecho presentir la llegada de la alegría: ahora ve el mundo de manera positiva, como en la mañana, sin darse cuenta de que ya hay indicios de tristeza en el aire. Éste es el momento de mayor tensión del poema, suspendido entre la espera y la esperanza, entre la ilusión y la desilusión. Al ignorar los presagios negativos, hay como la expectación de un algo que va a llegar, y que ya llena el corazón. En ese momento, la alegría ya está ahí, está en la espera y en la esperanza que es casi una secreta certeza de una futura felicidad: la relación dialéctica entre presencia y ausencia se activa aquí; el presentimiento, en sí, revela una presencia todavía ausente, una inminencia.

La pregunta que va a continuación revela esta seguridad: el poeta no pregunta un dónde o un cuándo, sino “¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?”, lo cual es casi una exclamación y deja suponer una respuesta positiva. La tarde de abril le contesta: “La alegría/ pasó por tu puerta.../ Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.” (vv. 23-25). La dura respuesta parece sugerir, en esta versión acertada y definitiva del poema, que la alegría consiste en la ilusión de su llegada, en la tensión de la espera, y

en una presencia que, en cuanto tal, no se da, pero que vive en el ámbito mágico de la relación presencia - ausencia. Desde este punto de vista, este poema contiene, o es, la justificación teórica de la existencia del sentimiento, o sensación, de presencia - ausencia, que, cuando está vigente, alegra el alma y el corazón. Hay que señalar que en este caso el tiempo sobre el que influye es, además del presente, el futuro, mientras que en los casos anteriormente examinados se refería al presente y al pasado. Pasado - presente - futuro unidos, como hemos visto, en un único flujo de temporalidad: "Hoy es siempre todavía".

Se vuelve a la relación con el pasado en el poema XLIX, fechado 1907, y titulado «Elegía de un madrigal». Está dividido en dos partes, sea tipográficamente (hay asteriscos que las separan), sea desde el punto de vista del contenido. Como en otros poemas, la primera parte funciona aquí como una introducción, que recrea una atmósfera agobiante y grávida de signos negativos. Hay en ella una cantidad considerable de elementos simbólicos típicamente machadianos: una tarde "de soledad y hastío", el alma, que era "un ancho y terso río" pero que "ni tenía un pobre juncal en su ribera"; el contenido de las dos exclamaciones, que condensan en pocas pero significativas palabras la visión del mundo que el yo lírico tuvo en aquel momento: "¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia/ que borra el misterioso azogue del cristal!", y la visión de sí mismo con respecto al mundo: "¡Oh el alma sin amores que el Universo copia/ con un irremediable bostezo universal!"

La segunda parte es la que aquí nos ocupa. Mientras que el *incipit* de la primera parte era "Recuerdo que...", el de la segunda es: "Quiso el poeta recordar a solas" (v.9). Del recuerdo en primera persona se pasa al deseo de recordar, expresado en la tercera persona del pretérito. Se trata de un recuerdo de una tentativa de recordar, o sea, por así decirlo, un recuerdo 'de segundo grado'. El objeto de la evocación son "las ondas bien amadas, la luz de los cabellos/ que él llamaba en sus rimas rubias olas" (vv. 10-11), ese amor de antaño, ahora ausente aún de su alma (cf. el "alma sin amores" del v.8). El primer método que el poeta aplica para conseguir su fin es la lectura, probablemente de esos versos: pero el poeta se da cuenta en seguida de que sus rimas no le traen recuerdo alguno. "La letra mata", dice, y es verdad que para Antonio Machado el pasado aún no está escrito, o por lo menos no el pasado que a él le interesa aquí, o sea *das Vergangene*. Por tanto, no insiste en este camino.

Pero luego, he aquí que, en un día "como tantos", casi sin quererlo, le llega el perfume de una rosa que estaba brotando, y con él la "luz de los cabellos" de la mujer amada, "porque un aroma igual tuvieron ellos" (v.17). El poeta ha llegado al recuerdo, pero no, como se podría pensar, proustianamente, en el sentido de que un aroma le hace volver atrás en el pasado y encontrar el recuerdo deseado, sino que le evoca (en sentido etimológico) la rubia mujer, que se hace presente en el tiempo presente del poeta. El recuerdo no es un retorno al pasado, sino que es el pasado el que va hacia el presente y se une con él. En ese momento, por tanto, se produce la situación de presencia y ausencia, que en este poema acontece en el pasado, o sea sólo como recuerdo, puesto que el emisor lírico está hablando, en esta segunda parte que ve al poeta como personaje, desde una perspectiva externa al momento de la evocación, y ya lejana.

Presente pero más evanescente es la relación dialéctica entre presencia y ausencia en el poema LXII, el cual se publicó en *Helios* en 1904, con el título «Galerías», que se mantuvo en *Soledades, galerías. Otros poemas* (1907) y fue luego abolido. Es una silva-romance, con rima asonante e - o. La composición se abre con la descripción de un paisaje, que luego resulta ser un sueño. La palabra "desperté" en el v. 5, parece indicar que se trata de una ensoñación verdadera, o mejor, fisiológica^[11]. Sin embargo, aun estos sueños, en los poemas de Machado, tienen una importancia y una significación que va más allá de la mera oposición sueño - realidad, en el sentido de que no están concebidos, más que en unos pocos casos, como sinónimo de ilusión o de deformación de la realidad. El sueño para Machado es una vía de conocimiento, una recreación de lo no presente. Es, en otras palabras, una de las dimensiones que adquiere la relación dialéctica de presencia y ausencia,

puesto que, en este sentido, el sueño se parece al recuerdo^[12]. Años más tarde, en una carta a Guiomar, escribirá: “Se sueña frecuentemente lo que ni siquiera se atreve uno a pensar. Por esto son los sueños los complementarios de nuestra vigilia, y el que no recuerda sus sueños, ni siquiera se conoce a sí mismo” (*apud* Zubiría 1966: 67).

Así, la pregunta que sigue en el verso 5 se puede entender más claramente: “¿Quién enturbia/ los mágicos cristales de mi sueño?”, que revela una conciencia onírica actuando en la ensoñación para alcanzar un conocimiento, a la que se opone el ‘despertar’, visto aquí como un perturbador de esta búsqueda, un destructor de ese momento mágico. La consecuencia es el estado de confusión del poeta: “Mi corazón latía/ atónito y disperso” (vv. 7-8). Inútil volver a reanudar los hilos del sueño: la tentativa no dará frutos positivos. El yo lírico trata, sin embargo, de evocar, nombrándolos, los objetos de su ensoñación: sol, agua, arco iris, prado; pero eso no puede servir para recrear el mundo soñado y ni siquiera para retenerlo con su verdad casi alcanzada. La desolación del comentario final no deja lugar a dudas; el sueño (o ese sueño) ya se ha ido para siempre, y con él la intuición que traía: “Y todo en la memoria se perdía/ como una pompa de jabón al viento” (vv. 13-14).

En este poema la relación presencia - ausencia no cumple una función destacada; se queda, por así decirlo, en el umbral, como deseo frustrado, y deja sólo una impresión de su presencia, una vaga sensación de haber perdido algo antes de poseerlo. Hasta se podría decir que ella misma está aquí presente y ausente al mismo tiempo, cercana pero inalcanzable, viva y muda. Esta condición es causa de angustia para el yo lírico: por explícita admisión del poeta, la imagen de la pompa de jabón ejemplifica la angustia existencial heideggeriana, tal como la “tarde cenicienta” del poema LXXVII (Macrí 1969: 1.155). Pero, mientras que el LXII deja transparentar la posibilidad de llegar a atrapar el sueño, aunque al final eso no se realice, el poema LXXVII empieza donde el otro termina, o sea por la angustia, expresada simbólicamente en el v.1, “Es una tarde cenicienta y mustia”, y nombrada en los vv. 3 y 5. La segunda parte del poema es una descripción del estado anímico del poeta, que no logra una mágica evocación de su pasado, y sólo siente una vaga nostalgia de algo que fue y soledad en su corazón. La dialéctica de presencia y ausencia se adelgaza aún más y no llega ni a ser formulada en cuanto deseo: se reconoce, pero *in absentia*.

El poema LXXXIX parece insistir sobre la importancia y el valor del sueño-recuerdo:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

Este breve poema fue publicado por primera vez en *Revista latina* en 1907, y añadido luego a *Soledades, galerías. Otros poemas*. Es una silva-romance con rima asonante *e - o*. Aquí se afirma explícitamente la relación entre el conocimiento y el sueño; es importante señalar que el sueño no es un conocimiento *per se*, sino que necesita ser recordado y meditado. Por eso se habla de “turbios lienzos”: el sueño difumina los objetos, dejando imágenes borrosas; no copia la realidad: la revela, le da significado. El sueño, como el espejo, no deforma la realidad: la recrea, la transfigura. Así, recordando los propios sueños, llega uno al conocimiento de sí mismo. Los “ojos abiertos” ya no corresponden a la actitud de vigilia de quien no se deja engañar por las ilusiones y mira a la realidad, sino a la pérdida de la capacidad de soñar: quien ya no sueña, que por lo menos recuerde los sueños pasados. La evocación de los sueños se pone, en este poema, como el don más alto del hombre; la memoria, el lograr recordar está bien empleado en el recuerdo de los sueños.

Por supuesto, el poeta se está refiriendo en primer lugar a los sueños de la vigilia, los que el yo lírico trataba de recordar volviendo a un parque, oliendo una rosa, mirando a su alrededor, en el

patio de su casa. Evocando su pasado, no simplemente pensando en él; llamando el sueño-recuerdo hacia sí mismo, y no volviendo hacia él; haciendo posible esa relación entre presencia y ausencia, que permite una doble vivencia en un momento único, una superposición de dos tiempos distintos, una síntesis de pasado y presente y, por qué no, de presente y futuro.

Los efectos positivos del recuerdo son el tema de la composición LXXIV:

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.

Esta silva-romance se publicó a partir de la edición de 1907. Es evidente el contraste entre este poema y el LXII o el LXXVII: aquí la serenidad, allá la angustia; aquí el canto del alma por la (momentánea) posesión del recuerdo, allá la frustración de una imposibilidad. El recuerdo de las alegrías es en sí alegría; el adverbio 'lejos' indica una lejanía temporal, además de espacial y es usado para que las alegrías no parezcan demasiado sepultadas en el pasado. En efecto, no lo están: si en el v.3 se opone un "ser joven" a un "haberlo sido", en el v.5 sólo se usa el Infinitivo Presente y no el Pasado; la alegría no pertenece solamente al pasado, por el mero hecho de poderla recordar. Gracias al recuerdo, la alegría pasada es presente, se actualiza en el proceso de la evocación. Eso lleva a una serenidad de alma, que se reconoce y reencuentra, en el mágico momento de unión de los dos tiempos.

Finalmente, el poema LXXXV, que fue publicado en 1907. En *Páginas escogidas* (1017) se titulaba «Nevermore», con una clara referencia al poema «The raven» de E. A. Poe, ya aludido con el título, luego abolido, del poema XLIII «Mai piú». De todas formas, el poema LXXXV está en un plano distinto con respecto al XLIII. Los primeros doce versos describen un paisaje primaveral, con sus frescas lluvias que llevan nueva juventud a la naturaleza. Todo parece renacer, en un clima de tranquilidad y armonía. Sin embargo, el yo lírico no está en comunión con la atmósfera idílica que le rodea, y recuerda cómo maldijera su "juventud sin amor" (v.12).

En la última cuarteta hay un cambio: se pasa repentinamente al presente (tiempo desde el cual había partido para la evocación de la escena primaveral), con un abrupto adverbio temporal: "hoy", al que añade, para marcar la distancia cronológica, "en mitad de la vida". De la época de su juventud a la de la madurez: mucho tiempo ha pasado; ahora el yo lírico medita sobre su vida. Y si antes (vv. 9-12) había afirmado: "Bajo ese almendro florido,/ todo cargado de flor,/ -recordé-, yo he maldecido/ mi juventud sin amor", llegado a la madurez añora la juventud, pero no la de su pasado vivido, histórico, sino la del sueño. El yo lírico no concibe la juventud real -que no vivió como tal- como en una 'edad de oro' a la que quisiera volver, pero añora su juvenil capacidad de soñar una vida mejor, porque el sueño es otra forma, quizá más verdadera, de manifestación de su propio ser. En efecto, puesto que, en cierto sentido, el yo lírico puede decir que nunca vivió su juventud, el hecho de poderla soñar significa que el sueño puede más que la 'realidad', que el sueño se hace y es realidad. La juventud, no vivida, sólo soñada en la primavera de su vida, podría volver, en su madurez, otra vez, en sueño. Por eso el yo lírico exclama: "¡Juventud nunca vivida/ quién te volviera a soñar!" (vv 15-16). Estos versos finales dejan abierto el poema y quizá sea por eso por lo que Machado decidió quitar un título tan unívoco como «Nevermore», que de por sí ya es una respuesta, negativa, y contradice toda su teoría de los sueños.

En este poema la relación presencia - ausencia se plantea así a nivel temático, a través de la base temática de la temporalidad, del pasado y de los sueños. No se realiza concretamente, no existe un *leit-motif* que permita revivir un recuerdo del pasado, pero se sugiere a nivel del deseo, con la

exclamación final (vv. 15-16), su existencia en un mundo posible, el de la añoranza y de la esperanza. Es, otra vez, teorizada más que puesta en práctica.

El mismo deseo, pero sin la definición concreta de su objeto, se encuentra también en el poema XCIII, que apareció en *Renacimiento* en 1907. Aquí, como en otras ediciones de las poesías de Machado, se titulaba «Ruidos», título que desapareció sólo desde las *Poesías completas* de 1936. Los “deletreos de armonía/ que ensaya inexperta mano” (vv. 1-2) que el yo lírico escucha, son los mismos que escuchaba cuando niño. Entonces él soñaba con algo vago, indefinido y quizá indefinible, “con algo que no llegaba,/ todo lo que ya se fue” (vv.7-8). Sus sueños fallidos, nunca realizados, representan, en el momento del recuerdo, lo que hace posible la recuperación de un análogo momento, recordado, de su niñez, y actualizan otra vez esa relación de presencia y ausencia, frustrada por una doble ausencia: la de la falta, en la experiencia, de un recuerdo concreto, y, por consiguiente, la de la imposibilidad de vivirlo. La vida, una vez más, se presenta aquí como un sueño, el sueño de los recuerdos pasados, que no han alcanzado ni siquiera entonces un estado de presencia absoluta.

La relación dialéctica entre presencia y ausencia puede así estar marcada por la presencia real del objeto o de la sensación que se recuerda, como en el poema VII, donde tras la estancia en el patio de su niñez el yo lírico recuerda los olores de la albahaca y de la hierbabuena, y con ellos un gesto, hundir las manos en el agua, para agarrar los limones. O bien puede estar marcada por la ausencia de recuerdo, como en el poema XCIII, donde el yo lírico sólo tiene una vaga impresión de un deseo y un anhelo hacia algo que no tiene existencia factual. En todo caso, el poema surge siempre del enfrentarse con una ilusión y con una búsqueda frustrada: el niño no pudo coger los limones, ni los cogió el adulto en su vuelta al patio (poema VII); la disonante melodía del piano lleva imprecisos recuerdos de un ‘algo’ que nunca ha existido (poema XCIII); la fuente en el parque sólo puede evocar una melancolía indefinible (poema VI); los niños que llenan con sus gritos la plaza en sombra sugieren un recuerdo igualmente vago (poema III); hasta el antiguo amor del yo lírico es un melancólico destello, y lo que se recuerda no es la mujer amada, sino la tristeza de esa historia de amor (poema XLIX).

Es en esta vaga melancolía donde puede brotar el recuerdo, donde se conjugan los tiempos del pasado con los del presente, donde, por un instante, se alcanza la superposición de dos momentos. Su mecanismo de funcionamiento, más allá del clima en que se realiza, guarda una analogía estructural con lo que para Heidegger era la poesía: una apertura y una revelación de la verdad, a la que sigue clausura y oscurecimiento. Así es el movimiento de la relación dialéctica de presencia y ausencia: el espacio del poema es como un respiradero abierto, que permite por un momento una mágica conjunción para luego dejar que se pierda en un no tiempo y un no espacio.

Bibliografía

- | | |
|-----------------------------|---|
| BARBAGALLO, Antonio
2000 | “Ausencias, verbos y adjetivos <i>evolutivos</i> en la poesía de Antonio Machado”, <i>Quaderni Iberoamericani</i> , I 89, pp. 16-22 |
| CEREZO GALÁN, Pedro
1975 | <i>Palabra en el tiempo</i> , Madrid, Gredos. |
| GULLÓN, Ricardo
1970 | <i>Una poética para Antonio Machado</i> , Madrid, Gredos. |
| MACRÍ, Oreste, ed.
19693 | <i>Antonio Machado, Poesie</i> , Milano, Lerici (primera ed.1961) |
| RIBBANS, Geoffry
1971 | <i>Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado</i> , Madrid, Gredos. |

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio 1967	<i>Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión</i> , Barcelona, Lumen.
ZUBIRÍA, Ramón de 19663	<i>La poesía de Antonio Machado</i> , Madrid, Gredos.

Notas

[1] Todas las citas de poesía y prosa se referirán a esta edición, que por otra parte coincide en la numeración de los poemas con las demás ediciones de poesía completa.

[2] Sobre la temporalidad cfr. también el estudio léxico de Barbagallo (2000).

[3] En el capítulo V, Ribbans reproduce, modificándolo, un artículo precedentemente publicado, y da una minuciosa información acerca de cuáles poemas fueron eliminados. (Los poemas desechados se publican, de todas formas, en las Poesías completas, aunque en una sección distinta, llamada "Soledades", que incluye también esos poemas "olvidados" y recuperados por Dámaso Alonso). El artículo de Ribbans, además de contener inexactitudes e interpretaciones no muy elaboradas de los poemas, se ocupa en demostrar, casi con saña, lo feos que eran las poesías rechazadas, y por tanto, la existencia de una evolución en la producción machadiana.

[4] Sánchez Barbudo (1967: 85) dice: "Con este primer poema de su primer libro, Machado inicia esa técnica, que luego tanto emplearía, de dramatizar el monólogo interior, personificando bien sea la fuente, la tarde o la noche, para que aquello que tiene frente a sí, o le rodea, le sirva de interlocutor imaginario."

[5] Cfr. Gullón (1970), quien afirma: "El agua es espejo donde hombre y mundo se hallan copiados, duplicados -movibles, borrosos cuando la brisa sopla, cuando una mano se hunde y agita la corriente-, y concurre con el espejo propiamente dicho, y con los de otro tipo, a constituir el ámbito peculiar de esta poesía" (p. 139). Y un poco más arriba: "Una de las razones de que el espejo como espacio se ajuste bien a las intuiciones de Machado es que para éste el universo tenía una textura ilusoria que el cristal manifestaba con verdad. Las ilusiones que parecen realidad y las realidades ilusorias se suceden, o coinciden en el espejo y éste las iguala, unificando su sustancia" (p. 138).

[6] Por ejemplo, la sustitución del verbo en el v. 8, que de "se apagan" se convierte en "se extinguen", o el doble añadido de los puntos suspensivos en el último verso.

[7] Aún más explícito, a este respecto, es el poema LIV, «Los sueños malos», que reproduzco a continuación: "Está la plaza sombría;/ muere el día./ Suenan lejos las campanas./ De balcones y ventanas/ se iluminan las vidrieras,/ con reflejos mortecinos,/ como huesos blanquecinos/ y borrosas calaveras./ En toda la tarde brilla/ una luz de pesadilla./ Está el sol en el ocaso./ Suenan el eco de mi paso./ -¿Eres tú? Ya te esperaba.../ -No eras tú a quien yo buscaba." El parecido externo de los dos poemas es extraordinario, pero aún más lo es el hecho de que Machado haya compuesto con los mismos elementos dos poemas tan distintos bajo el punto de vista de la atmósfera creada.

[8] Dice Sánchez Barbudo (1967: 157): "Dámaso Alonso califica este poema, muy acertadamente, de ?tenue y misteriosa canción?. Y su encanto, en efecto, tiene que ver con el ritmo, con su canción; y con lo tenue, con la levedad de las palabras y sentimientos; y, sobre todo, con ese como misterio flotante que queda en la habitación vacía, en la que brilla el espejo, esa tarde de abril".

[9] Sobre este tema recuérdense los versos del poeta: "... Está el ayer alerta/ al mañana, mañana al infinito,/ hombre de España: ni el pasado ha muerto,/ ni está el mañana -ni el ayer- escrito" (CI) y léanse las páginas que Cerezo Galán (1975: 205-225) dedicó al tema del pasado, donde, entre otras cosas, hace una distinción, en la línea hegeliana, entre lo pasado (*das Vergangene*) y lo sido (*das Gewesene*), que corresponde a la diferencia establecida por Machado mismo entre el 'pasado apócrifo' y el 'pasado irreparable'.

[10] No tan repentino era el cambio en su primitiva versión, porque los versos eliminados, bastante narrativos, contaban que el poeta, tras saber de la mañana que un peregrino (la alegría) iba a llegar pero estaba lejano todavía, cierra la ventana y se duerme. Al despertarse, ya es la tarde: el peregrino pasó y no volverá a pasar. Como se ve, si éste hoy fuera el poema, no habría ninguna razón para incluirlo en esta reseña, puesto que así planteado no deja espacio para que se desarrolle la relación de presencia y ausencia, que necesita más misterio y una atmósfera evanescente.

[11] Los dos poemas que siguen, en cambio, tienen que ver con otro tipo de sueño, casi metafísico y de todas formas un sueño de la imaginación, que el poeta tiene estando despierto, y que es "como un volverse hacia dentro la conciencia, como una absorción de ésta por lo más hondo del alma", cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, apud Cerezo Galán (1975: 109).

[12] La relación sueño - recuerdo se puede invertir y hasta confundir: así parece sugerir Zubiría (1966: 96) cuando afirma: "¿Recuerdos? ¿Sueños? Para nosotros, como ya hemos dicho, las dos cosas: sueños de recuerdos, y recuerdos de sueño, todo mezclándose y confundándose en el espejo de la memoria".

