

**“A orillas del gran silencio”:  
El ciclo simbolista de Antonio Machado  
(*Soledades y Soledades. Galerías. Otros poemas*)**

Rafael Alarcón Sierra

Universidad de Jaén

**D**e *Soledades* (1903) –en realidad, desde marzo de 1901, fecha de los primeros poemas publicados en el número tres de la revista *Electra*– a *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), Antonio Machado establece un ciclo de una intensidad y concentración simbolista desconocido en la lírica española de su tiempo. A partir de la introducción del simbolismo, el escritor opera con elementos verbales de significado subjetivo e irracional y, por tanto, abierto, lo que conlleva un nuevo concepto, más exigente, intuitivo y emocional, de escritura y de lectura<sup>1</sup>. Este cambio, que hunde sus raíces en el romanticismo –el cual tuvo un débil desarrollo en nuestro país–, significa una auténtica revolución en la poesía española que, de este modo, se incorpora plenamente a la modernidad.

El proceso se inicia en España en la lírica de algunos autores modernistas; fundamentalmente, en los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez. Cuando digo “se inicia” no me refiero a un conocimiento teórico de lo que supone el simbolismo, ni a una imitación de sus procedimientos o a una mera dependencia pasiva, sino a un verdadero proceso creador que se apropia, transforma y reformula de una manera personal el *núcleo duro* del simbolismo. Esto es lo que inician los autores citados. La diferencia entre ellos me parece clara: el poeta más joven, Juan Ramón Jiménez es quien más lejos llevará las consecuencias del simbolismo, en un largo proceso de elaboración. Sin embargo, a la altura de 1902 y comienzos de 1903, los hermanos Machado consiguen formular una poesía más madura e intensamente simbolista que el anterior: no hará falta más que releer *Rimas*, *Alma* y *Soledades* para darse cuenta de ello. A su vez, la diferencia entre los Machado es que Manuel, en *Alma* (adelantándose un año a su hermano) dia-

1. He sintetizado lo que significa el simbolismo en la poesía española en R. Alarcón Sierra, “Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX”, *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), 71-93.

loga con todas las *direcciones* del modernismo, mientras que Antonio en *Soledades* explora su interioridad anímica en una personal *experiencia del abismo* de forma más homogénea y sostenida<sup>2</sup>.

*Soledades* es un primer libro que presenta un acabado formal quizá menos *perfecto* que *Alma*, lo que no impide reconocer sus méritos: es (al igual que *Alma*, o que el posterior *Soledades. Galerías. Otros poemas*) uno de los mejores y más relevantes poemarios de la lírica española del siglo XX. No obstante, su autor da su libro a la imprenta cuando no ha acabado de *decir* todo lo que tenía que expresar al respecto, como podemos comprobar en las composiciones que aparecen en diversas publicaciones a lo largo de 1903-1907. Ello hace que *Soledades. Galerías. Otros poemas* (en adelante, *SGOP*) no sea una mera repetición, con adiciones, del libro de 1903, sino un poemario distinto (en contra de lo que declaró su propio autor), más extenso, elaborado y maduro: de los cuarenta y dos poemas originales solo subsisten en 1907 veintinueve, y varios lo hacen con modificaciones muy significativas. El poeta eliminó las composiciones que seguramente consideró más formativas, imitativas e imperfectas, las que menos aportaban a su nuevo libro (entre ellas, algunas próximas a su hermano Manuel, como “Invierno”, que recuerda a “Los días sin sol”, u “Otoño”, cercano en su poética de la negatividad a “El jardín gris” o al también titulado “Otoño”). A su vez, en 1907 aparecen sesenta y seis nuevas composiciones, que forman nuevas secciones del poemario y que en la primera parte del mismo se entremezclan con las anteriores. Estas aportaciones no solo enriquecen y culminan su introspección simbolista (fundamentalmente en la nueva sección “Galerías”), sino que, en otros poemas, inicia nuevas direcciones poéticas (de intereses más cercanos a lo alegórico-temporal, descriptivo-reflexivo y folklórico-filosófico) que serán ampliadas posteriormente. Es decir, que *Soledades* se publica cuando el poeta no ha cerrado su ciclo simbolista, y *SGOP*, cuando dicho ciclo aparentemente ya ha culminado, y Machado está ensayando nuevos caminos estéticos. Posteriormente todavía añadirá nuevos poemas al libro, muestra de un interés permanente: LIX, LX y LXXXVI en las *Poesías completas* de 1917, y LXVI, en las de 1936, mientras que el poema final del libro en 1907, el elogio dedicado a Valle-Inclán, será eliminado del mismo<sup>3</sup>.

*Soledades* fue editado por la imprenta madrileña de Antonio Álvarez en 1903, en un volumen “De la colección de la *Revista Ibérica*”, publicación que dirigía Francisco Villaespesa, donde Machado publicó en 1902 varias composiciones luego incluidas en el libro. La crítica ha escrito que “no se conoce ningún título

2. He estudiado a fondo los procesos simbolistas del modernismo español, así como la relación entre la poesía temprana de los Machado, en R. Alarcón Sierra, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos), Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.

3. Para las cuestiones ecdóticas, *vid.* las ediciones de O. Macrí (ed.), *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989, G. Ribbans (ed.), *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Cátedra, 2008, y D. Romero López (ed.), *Soledades*, Exeter, University of Exeter Press, 2006. Entre la numerosísima bibliografía crítica sobre *Soledades* y *SGOP* merece la pena recordar los nombres ya clásicos de D. Alonso, R. Gullón, G. Ribbans, A. Sánchez Barbudo, C. Bousoño, C. Segre, D. Ynduráin, J. M. Valverde o J. M. Aguirre.

más de la anunciada colección”<sup>4</sup> pero, cuando menos, hay otro, anterior a *Soledades*: me refiero a los *Poemas breves* de José Ortiz de Pinedo, publicados por la misma imprenta en 1902<sup>5</sup>. Hoy en día sabemos que el libro apareció a finales de enero de 1903, y no unos meses antes, como en alguna ocasión declaró su autor<sup>6</sup>. Del mismo modo, Machado también afirmó que los poemas más antiguos del libro estaban escritos en 1898 ó 1899<sup>7</sup>, aunque solo podemos saber con certeza que en marzo de 1901 publicó las primeras composiciones que luego iban a aparecer en *Soledades*. Dado el proceso de aprendizaje que muestran sus correcciones, supresiones y adiciones de 1907, no parece probable que los poemas se hayan escrito en las fechas que apunta su autor.

Creo que este afán por retrasar la fecha de escritura y de publicación de sus textos corresponde a un doble interés: en primer lugar, no aparecer rezagado frente a sus compañeros modernistas, que empezaron a publicar antes que él; en segundo lugar, convencer a sus lectores de que muy pronto abandonó la estética simbolista y modernista de su primer libro: a este doble objetivo corresponde obviamente su afirmación, en los prólogos a *Páginas escogidas* de 1917 y a la edición de *SGOP* de 1919, de que *Soledades. Galerías. Otros poemas* son una mera reedición de *Soledades* (es decir, que todo lo que ofrece en 1907 ya estaba en 1902). Parece que Machado quiere *reconstruir o maquillar* los inicios de su trayectoria poética en función de sus nuevos intereses estéticos. Y buena parte de la crítica le ha seguido el juego: es cierto que en su correspondencia con Unamuno a partir de 1903 y en su reseña de *Arias tristes* en 1904 Machado da a conocer de forma muy lúcida sus dudas sobre el solipsismo esteticista en la lírica; pero eso no significa que abandone su introspección simbolista, sino que es bien consciente de la complejidad de su autoanálisis, el cual refina y mejora: a la vez que escribe dichos textos estaba creando sus más excepcionales “Galerías”.

*Soledades* aparece dedicado a sus dos grandes amigos de juventud, Antonio de Zayas y Ricardo Calvo; el primero también poeta, que acababa de publicar en 1902 *Retratos antiguos* y *Joyeles bizantinos*, ejemplos de lírica parnasiana que iban a ser reseñados tanto por Antonio como por Manuel Machado. Calvo, más conocido por su carrera como actor –afición que compartía Antonio Machado–, también tuvo tempranos pujos poéticos, y dio a la imprenta el mismo año *Evocaciones*, lo que no suele ser recordado por la crítica. Las dedicatorias en el interior de *Soledades* son pocas pero significativas: a Darío, Juan Ramón, Villaespesa (quien le había dedicado en 1902 “El alto de los bohemios”, primera composición del poemario homónimo) y Valle-Inclán, es decir, a sus compa-

4. I. Gibson, *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*, Madrid, Aguilar, 2006, p. 143. *Soledades* fue reseñado por J. R. Jiménez, *El País*, 21 de febrero de 1903, G. Martínez Sierra, *Helios*, I, 4 (julio de 1903), 499 y P. González Blanco, *La Lectura*, II, 8 (agosto de 1903), 549-551. A. de Zayas lo recordó en *Helios*, I, 3 (julio de 1903), 361. En cuanto a *SGOP*, Gibson afirma: “ningún crítico de entonces profundizó en su contenido” (*op. cit.*, p. 197), obviando las reseñas, bastante bien orientadas, de M. Miguel de Val, *Ateneo*, IV (julio de 1907), 405-417, J. Carner, *La Cataluña* [Barcelona], 10 (7 de diciembre de 1907), 4-5, F. Acebal, *La Nación* [Buenos Aires], 12 de enero de 1908, y E. Díez-Canedo, *La Lectura*, I, 85 (enero de 1908), 57-58. R. Darío escribió en este tiempo varias veces sobre Machado, en “Nuevos poetas de España”, *Opiniones*, Madrid, Fernando Fe, 1906, pp. 219-227 (Gómez Carrillo recogió previamente sus declaraciones en *Mercure de France* (1 de diciembre de 1905), 467-468), y “Poetas de España. Los hermanos Machado”, *La Nación*, 15 de junio de 1909. J. Doménech prepara una edición de estos trabajos: *Antonio Machado visto por la crítica (1903-1939)*, Barcelona Octaedro, en prensa.

5. Vid. R. Alarcón Sierra, “La poesía de José Ortiz de Pinedo”, en *Literatura giennense en el olvido*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2007, pp. 17-52.

6. A. Machado, Carta a F. de Onís de 22 de junio de 1932, en *Prosas dispersas (1893-1936)*. Ed. J. Doménech, Intr. R. Alarcón Sierra, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, pp. 724-726; vid. J. L. Cano, “Un dato erróneo en la biografía de Antonio Machado”, *Ínsula*, 344-345 (1975), 16-17.

7. Vid. la carta a Onís citada en la nota anterior, así como el prólogo a “Soledades” en *Páginas escogidas* (1917), *Prosas dispersas*, cit., pp. 416-417.

ñeros de renovación modernista, y a Eduardo Benot, escritor, académico y político republicano, amigo del abuelo y del padre de los Machado, que a la muerte de estos había ejercido un tutelaje sobre ambos jóvenes, quienes colaboraron en su *Diccionario de ideas afines y elementos de tecnología* (1898). No sorprende que a tan venerable personaje dedique Machado un extenso y discreto poema con elementos narrativos, zorrillescos y exotistas, que conservará en *SGOP* (*disimulando* unos “dezires” que recordaban demasiado a los “Dezires, layes y canciones” de Darío en *Prosas profanas*).

El título, *Soledades*, responde al contenido del poemario, en su triple sentido de carencia de compañía (situación del sujeto lírico), lugar no habitado (los espacios representados en las composiciones) y melancolía que se siente por la ausencia o pérdida de algo o alguien (el sentimiento principalmente expresado). También se establece cierta resonancia con la copla del *cante hondo* llamada *soleá*, no tanto por su ritmo o compás sino por tratarse de composiciones líricas (de forma análoga, las “soledades” son poemas) que, además, expresan un sentimiento de forma breve y concentrada. La soledad es, desde luego, la situación y el lugar propicio para la meditación y la escritura (el *felix solitarius* de Horacio, Virgilio o Petrarca), y supone el distanciamiento y apartamiento de todo lo que impida la concentración y el conocimiento interior, el anhelo contemplativo de una silenciosa eternidad (así en Fray Luis de León y San Juan de la Cruz). Estos son valores que la poesía moderna, desde el romanticismo, hace suyos, y que están presentes en el poemario de Antonio Machado. Pero, por encima de esta tradición<sup>8</sup>, *Soledades* expresa algo más: la situación de un sujeto lírico que no encuentra calma ni sosiego, el cual vaga atormentado de un sitio a otro como un espectro inquieto que, en un estado de ensoñación, aguarda impaciente, desea y teme a la vez no se sabe bien qué señales de un ideal trascendente. Un ideal que, en los momentos representados en cada poema, percibe lejanamente tanto en su interior como en el exterior, pero que nunca alcanza y, lo que es más importante, el sujeto sabe que nunca alcanzará, al menos en esta vida.

Para explicar la poesía de Machado en sus *Soledades* y *SGOP* hay que referirse inevitablemente a un conglomerado de mitos y símbolos trascendentes que, a modo de misticismo sincrético, vertebran la poesía moderna desde el romanticismo alemán al simbolismo y al modernismo más genuino<sup>9</sup>. El poeta, como un ángel caído, siente angustiosamente la escisión y el hastío de su existencia, desterrada en el tiempo y el vacío de la modernidad (donde se olvida tanto el espíritu como lo natural, y solo se adora a los nuevos *becerros de oro*: el racionalismo,

8. Vid. los estudios ya clásicos de K. Vossler, *La soledad en la poesía española* (1940), Madrid, Visor, 2000, y B. Ciplijauskaitė, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.

9. Vid. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (1939), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993; pero también M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1971, especialmente pp. 95-96, o P. de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, UP, 1983, pp. 194-208.

el materialismo, el progreso, el cientifismo, el capitalismo). Pero el poeta también siente la nostalgia de una unidad perdida: en la naturaleza y en el fondo de su ser logra vislumbrar, en algunos momentos precisos, los signos de un misterio trascendente. Mediante la concepción analógica del universo y la idea de la reminiscencia, siente que su vida más profunda se corresponde con la armonía del mundo. De ahí el anhelo de abandonar su yo escindido, principalmente a través de los estados de liberación onírica, donde el alma reencuentra una memoria ancestral, la certeza de la unidad de sí mismo y del universo antes de la *caída*, la edad de oro de la inocencia y de la infancia. Todos sus esfuerzos se dirigen a recuperar ese centro de su ser, esa trascendencia que es la verdad esencial de su yo y del mundo. La vía para conseguirlo es la creación lírica: la poesía es entendida no solo como creación estética, sino como un camino de exploración hacia lo absoluto (el propio Machado, desdoblado en lector, lo declara al inicio de su mejor composición metapoética: “Leyendo un claro día / mis bien amados versos, / he visto en el profundo / espejo de mis sueños / que una verdad divina / temblando está de miedo, / y es una flor que quiere / echar su aroma al viento”, LXI<sup>10</sup>). Ante la ausencia del *otro* real se construye la poesía como *un otro* simbólico, un simulacro del primero. Sin embargo, este propósito, místico e irracional, está condenado al fracaso: al final del camino no se desvela el misterio de lo inefable, sino el silencio, el tiempo, la muerte y la nada. La búsqueda del significado oculto, trascendente, del yo y del mundo es un movimiento característico de todo el arte moderno, así como la sospecha de que tanto el yo como el mundo son, en última instancia, inaccesibles para el sujeto. Parafraseando a Machado, el poeta se queda escuchando “a orillas del gran silencio” (LX) y a solas con su verdadero destino temporal<sup>11</sup>. La sinceridad vivencial de esta tensión y movimiento permanente entre el anhelo del todo y su imposibilidad (simbolizado magníficamente por la mula y la noria de XLVI) es el motor dialéctico de *Soledades*, y lo que hace de él un libro extraordinario.

Este es el significado de *Soledades* (que se mantiene en 1907 a través de un autoanálisis más firme, lúcido e incluso descarnado: *vid.*, por ejemplo, su *autobiografía espiritual* en XVIII), título que simboliza el estado anímico del poeta y la permanente emoción elegíaca que expresa el poemario: su situación de carencia y orfandad existencial y espiritual, de desolación, vacío y falta de significado último de su mundo interior y exterior. *Soledades* del poeta ante el enigma doloroso de su vida, del universo y de la nada; *Soledades* como realidad de su existencia, de su búsqueda, de su sentimiento y de sus versos. *Soledades* que tienen un significado ambivalente: por un lado, expresan su radical desorientación y desam-

10. No me detengo ahora en esa simbólica flor de la “verdad divina”, cuya genealogía he repasado en R. Alarcón Sierra, *Entre el modernismo y la modernidad*, cit., pp. 154-158.

11. Y esta es la razón de los nuevos poemas alegórico-temporales, descriptivo-reflexivos y folklórico-filosóficos del poemario, que suelen ser calificados de “objetivos” (yo más bien diría de conciencia y visión humana del mundo, o de interioridad hecha objetiva: la realidad también hay que inventarla en el poema). La crítica suele caer en el anacronismo de explicar estas novedades a la vista de la lírica machadiana posterior, construyendo un relato sobre su obra “poéticamente correcto”. Pero, evidentemente, no es lo mismo interpretar “Orillas del Duero” (IX) o “Hacia un ocaso radiante” (XIII) en el contexto de *SGOP*, al que pertenecen (y en el que se integran sin problemas) que en el contexto (inexistente en 1907) de *Campos de Castilla*. El contrapunto “objetividad”-“subjetividad” presente en *SGOP* para expresar el significado arriba expuesto es un movimiento básico del poemario.

paro ante el enigma; por otro, son el ámbito de su recogimiento interior, de su exploración vital de lo trascendente y de su creación lírica. Del diálogo entre ambos extremos surge el poema, que es camino de conocimiento y creación: mediante la soledad, el creador transmuta su dolor y su melancolía en poesía<sup>12</sup>. El propio Machado califica a la soledad de musa que revela al alma el misterio en “Crepúsculo”, una de las composiciones que posteriormente sería eliminada del libro: “La soledad, la musa que el misterio / revela al alma en sílabas preciosas / cual notas de recóndito salterio”. Consecuentemente, el poema tratará de reproducir esas “sílabas preciosas” y el ritmo de ese “recóndito salterio”: analogía del ritmo del universo, del alma y del poema, que, a través de distintos símbolos sonoros –del agua de la fuente y el coro infantil a la copla, el piano o la lira–, encontramos en tantas composiciones machadianas: V, VI, VIII, XIV, XVII, XX, XXIV, XXXIX, XLII, XLIV, XLIII, XLVI, LII, LVI, LXXXIII, XCIII... especialmente relevante me parece LXXXVIII, donde el “sembrador de estrellas” hace sonar “la música olvidada / como una nota de la lira inmensa” (nótese el eco de Fray Luis de León, “Oda a Francisco Salinas”), que el poeta transforma humildemente en “unas pocas palabras verdaderas”, lo que justifica su labor.

Es la soledad la que hace emerger los “fantasmas de la mente” (“Crepúsculo”). Paradójicamente, la soledad de la ensoñación y de la poesía lo liberan de su desoladora soledad espiritual y vital. Pero esta liberación es breve e ilusoria: la lección del poemario es el fracaso de la poesía como medio de conocimiento orientado hacia el misterio: este se encuentra, analógicamente, en el interior (el alma), el exterior (el universo) y la superficie (el poema) del sujeto lírico; en el pasado (ese vago y borroso paraíso perdido de la infancia, de la juventud y el amor, ¿real o inventado?), el presente (desde el que no se logra desvelar nada) y el futuro (la otra vida de plenitud –¿antes o después de la muerte?– que nunca llega, que se desea y se teme a la vez). El sujeto lírico no consigue descubrir el enigma del ideal trascendente; no consigue desvelar el significado del yo, de la vida y de la muerte; no consigue recuperar el pasado ni revertir o parar el tiempo; por eso se muestra el tema de las ilusiones perdidas, del dolor melancólico (“Alma [...] / arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía”, XVIII), del hastío (XLVIII, LV, LVI, XCIII) y de la impotencia artística (“Poeta ayer, hoy triste y pobre / filósofo trasnochado, / tengo en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado”, XCV), que no son, como vemos, recursos de una sentimentalidad decadente o esteticista (“corazón de zarzuela” rechazado en XXXIX). Ante ellos, como límites de la creación, aparecen la ironía (el “histrión” o el “fantasma irrisorio”), una ironía amarga, tanática y grotesca (los “Humorismos” originales de

12. He estudiado un proceso análogo en mi edición crítica de J. R. Jiménez, *La soledad sonora*, en *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, I, pp. 727-366. El “Nocturno” que A. Machado dedica en *Soledades* a Juan Ramón, que parte de “Le rossignol” verlainiano, es un tipo de poema luego recreado por el poeta de Moguer cuando menos en *Elejías puras*, XXIII y *La soledad sonora*, XCIII. El poema LXXVIII de *SGOP* también expresa una obsesión muy juanramoniana.

*Soledades*, con el luego eliminado “La muerte”, así como LVI y LXXV) o el silencio (*vid.* especialmente el cierre de algunos poemas: I, VI, XXXII, XLIX, LX, LXII, LXIX, LXXIX). Al fin y al cabo, “la letra mata” (XLIX) y en XLI no solo se sugiere la incapacidad de la escritura (“Me dijo una tarde / de la primavera: / Si buscas caminos / en flor en la tierra, / mata tus palabras / y oye tu alma vieja”), sino incluso el anhelo de disolver la propia identidad para llegar a lo trascendente (“Mas antes que pise / tu florida senda / quisiera traerte/muerta mi alma vieja”).

Puesto que la literatura se alimenta de la vida pero también muy principalmente de la literatura, el título del poemario consueña inevitablemente con el de otros anteriores: *Soledades* de Góngora, *La Soledad* (1861) de Augusto Ferrán, *Solitudes* (1869) de Sully Prudhome, *Soledades* de Eusebio Blasco (1878) y de Azorín (1898), *Soidades* (1894) de Manuel Lugo Freire<sup>13</sup>... ¿y por qué no recordar las *saudades* de Rosalía de Castro, de sentimiento tan próximo a Machado (vocablo que emplea su hermano Manuel en un poema de *Alma*, “Melancolía”, libro de 1902 cercano, en su gestación y en buena parte de sus resultados, a *Soledades*)? ¿Y por qué no recordar a Lope de Vega, tan admirado por los Machado: “A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / porque para andar conmigo / me bastan mis pensamientos”? (Tanto Lope como Góngora unen en sus versos soledades, caminar e introspección reflexiva). La soledad es un elemento y una palabra clave en la poética simbolista y modernista, presente tanto en Villaespesa como en Juan Ramón Jiménez (quien le dedica todo un poemario, *La soledad sonora*). Pero que en las *Soledades* de Machado resuenen las soledades anteriores no quiere decir que las haya tenido a todas en cuenta de forma consciente: si lo hubiera hecho, es posible que incluso hubiera buscado un título distinto.

Otro elemento que proclama la novedad del poemario es su cuidada organización: el libro se divide en cuatro secciones de títulos bien significativos (“Desolaciones y monotonías”, “Del camino”, “Salmodias de Abril” –ambas abiertas con un “Preludio”, el primero bastante dariano– y el aparente anticlímax de “Humorismos”, con su gran carga de profundidad tanática). Está muy meditada la elección de los poemas de apertura y cierre tanto de cada parte como del libro en su conjunto, y las resonancias, ecos y modulaciones que se establecen entre unas composiciones y otras (tanto dentro de cada sección como fuera de ellas), dan una gran cohesión estructural y simbólica al poemario. Esta concepción *orgánica* del libro, que conscientemente dispone de forma meticulosa sus textos para dosificar los efectos de su lectura, es algo que en la lírica espa-

13. Debo el conocimiento de este poemario a J. Doménech. La mayoría de los títulos anteriores son citados por R. Ferreres en su ed. de *Soledades*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 18-21, y en “Etapas de la poesía de Antonio Machado”, *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 102-104.

ñola se inicia con el modernismo. La unidad de lectura y de significado que suponen estos nuevos poemarios es algo que conviene señalar, porque la crítica suele analizar sus composiciones de forma exenta, sin tener excesivamente en cuenta (salvo honrosas excepciones) su lugar en el contexto del libro y las resonancias que adquieren las composiciones en contacto con las otras.

Pondré rápidamente un par de ejemplos, sin ánimo de exhaustividad: en *Soledades*, el último poema de “Desolaciones y monotonías”, sobre todos sus misteriosos versos finales, de ctónico simbolismo (“Yo no sé los salmos / de las hojas secas, / sino el sueño verde / de la amarga tierra”), adquiere pleno sentido –onírico– si leemos sus *prolongaciones* en la siguiente sección, “Del camino”: el II (“Sobre la tierra amarga”, XXII), el V (“y algo, que es tierra en nuestra carne, siente/la humedad del jardín como un halago”, XXVIII) o el IX (“la tierra verde y santa y florecida/de tus sueños”, XXVII); el acercamiento de estos dos últimos poemas en *SGOP* es bien significativo. Por otra parte, esos “salmos” de “Otoño” enlazan con los del “Preludio” a “Del camino” y con las “Salmodias de abril” de la siguiente sección.

Otro caso: las *marinas* “El mar triste” (en “Desolaciones y monotonías”) y “La mar alegre” (en “Salmodias de abril”), que tanto han despistado a buena parte de la crítica, no serían calificadas como predominantemente “parnasianas” (algo, en principio, poco verosímil en el contexto de *Soledades*, porque una de las características de su hegemónico simbolismo de disemia heterogénea es que tiende a *empapar* todo lo que le rodea <sup>14</sup>) si se relacionaran con versos como “Mis viejos mares duermen” (“Del camino”, III, luego XXIII), “La vida hoy tiene ritmo de ondas que pasan, / de olitas temblorosas / que fluyen y se alcanzan” (“Campo”, XLII), “el silencio de cien mares” (“Nevermore”, eliminado posteriormente, quizá para ocultar la impronta de Poe –“The Raven”– a través de Baudelaire, Verlaine o Moréas, también presente en “Mai più”, XLIII, y en multitud de modernistas, como Juan Ramón) y la “Glosa” manriqueña final. O si se reparara en el sintagma “ilusión amarga” de “El mar triste” (esperanza y aflicción análogos a los de tantas composiciones simbólicas del libro), y en la resonancia cromática que se establece entre el esproncediano “rojo bergantín”, “fantasma sangriento” del mismo poeta, y los “sueños bermejotes, que en el alma brotan / de lo inmenso inconsciente” de “Crepúsculo” (no recogido en *SGOP*) o “la fruta bermeja” de “Tarde”. Y ello, aun aceptando las resonancias –de superficie– que “El mar triste” establece con “Sinfonía en gris mayor” de Darío.

14. En mi análisis de la poesía manuelmachadiana he mostrado cómo a lo aparentemente parnasiano (por ejemplo, en “Felipe IV”: *Entre el modernismo...*, cit., pp. 218-232) se superponen significados y lecturas simbolistas. Claro está, por otra parte, que el más perfecto símbolo de disemia heterogénea es el que no lo parece: eso ocurre en varias composiciones aparentemente descriptivas, *pantalla* bajo la que se oculta el poeta.

La estructura de *Soledades* se transforma en *SGOP* (Madrid, Pueyo, “Biblioteca Hispano-Americana”, 1907, dedicado a dos miembros del tribunal de oposiciones a la cátedra de Instituto que Machado acababa de conseguir), cuyo título tripartito tanto recuerda a *Alma. Museo. Los Cantares*, de Manuel Machado, publicado por el mismo editor en la misma colección también en 1907 (y, en menor medida –salvo en su sintagma final–, al dariano *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y Otros poemas*, que, al contrario que los anteriores, se suele recordar –y enunciar– solo por la primera parte de su título). Es paralelo el interés de ambos hermanos en ofrecer casi toda su poesía escrita hasta la fecha como forma de hacer balance y “cerrar capítulo” en un momento de inflexión, tanto de su obra como del panorama poético español, una vez que ha pasado la primera etapa del modernismo y ahora este, una vez instaurado en el campo literario, sufre la degradación de sus imitadores y epígonos. El nuevo libro de Antonio Machado tiene una estructura tripartita, como bien indica su título: en primer lugar, las refundidas y ampliadas *Soledades*, que conservan la huella de sus cuatro partes originales, transformadas ahora en una primera sin título (donde se integran buena parte de los poemas machadianos más recientes y aparentemente distantes de su ciclo simbolista), seguida por “Del camino” –la que menos cambios sufre–, “Canciones y coplas” y “Humorismos, fantasías, apuntes”; en segundo lugar, “Galerías” y, finalmente, “Varia”, que corresponde a los *Otros poemas* del título.

Del poemario destaca la nueva sección de las *Galerías*, puestas en el título a la altura de *Soledades*. Estas parecen una respuesta a las *Soledades* primigenias, sobre todo a “Del camino”, del cual son, hasta cierto punto, un envés todavía más desencantado: ya han desaparecido casi por completo las expectativas de aquella ilusión o quimera que se asomaba anteriormente, en algunos momentos, ante el poeta. Lo cierto es que “Del camino” y “Galerías” son las dos secciones claves del libro, las que más ahondan en el significado de su búsqueda introspectiva. Estas galerías son un espacio poético interior y simbólico, una parte del mundo de los sueños del alma del poeta (donde también hay “caminos laberínticos”, “sendas tortuosas”, “criptas hondas”, “hondas bóvedas” o una “honda gruta”, XXII, XXXVII, LXIII). Machado las toma de un elemento real de sus queridos recuerdos infantiles: las galerías del palacio sevillano de las Dueñas (en un escrito de 1913 reconocerá “la huella que en mi espíritu ha dejado la interior arquitectura de ese viejo caserón”)<sup>15</sup>. De hecho, las galerías machadianas se asocian fuertemente a la rememoración del pasado (“esas galerías, / sin fondo, del recuerdo”, LXI) y a la infancia (“Galerías del alma... ¡El alma niña!”, LXXXVII).

15. A. Machado, “[Nota biográfica para una antología proyectada por Azorín]”, *Prosas dispersas*, cit., p. 345. Vid. J. C. Mainer (ed.), A. Machado, *Poesía*, Barcelona, Vicens Vives, 1995, pp. XXVIII-XXIX, y E. Baltanás, “Las ‘Galerías’ de Antonio Machado, sin secreto”, *Archivo Hispalense*, LXXXIII, 253 (2000), 81-96; versión electrónica en Abel Martín <<http://www.abelmartin.com/critica/baltanas.html>>

Toda la sección es una elegía retrospectiva, un *ubi sunt?* que se inicia “Leyendo un claro día/mis bien amados versos” (LXI) –los de *Soledades*– y acaba, circularmente, donde empezó: “voy recordando versos juveniles...” y preguntándose: “¿Qué fue de aquel mi corazón sonoro?” (XCI).

Líricamente, las galerías ya están presentes en una composición bastante becqueriana de 1902, luego eliminada de *Soledades*, la que hacía el número XIV de “Del camino” (que parece el germen de la posterior “Introducción” a “Galerías”): “Siempre que sale el alma de la obscura / galería de un sueño de congoja, / [...] / ¡Criaderos de oro lleva / en su vientre de sombra!...”. Crítico ha habido que ha buscado su precedente en *À rebours* de Huysmans, la *biblia* decadentista del fin de siglo<sup>16</sup>. Lo cierto es que Machado elabora este elemento simbólico partiendo de sus propias vivencias, como hace todo buen poeta, y, si hay que buscar antecedentes literarios cercanos a su autor, y leídos por él, debemos citar a Espronceda (el canto cuarto de *El estudiante de Salamanca*: “y tras la dama el estudiante entró; / [...] / y cruzan a la luz de unas bujías / fantásticas, desiertas galerías / [...] / sombras de horror / [...] / en él enclavaron los hundidos ojos / del fondo de la larga galería”) y Bécquer (*Cartas literarias a una mujer*, IV, en un contexto donde aparecen casi todos los elementos típicamente machadianos –pero sin su halo simbólico–: la tarde, el crepúsculo, las galerías, la fuente, el silencio y la soledad, el viento y la mujer ideal: “Estaba en Toledo / [...] entré en el antiguo convento de San Juan de los Reyes [...] a la tarde [...] tendí una mirada por el fondo de las solitarias galerías y me abandoné a mis pensamientos. / El sol había desaparecido. Sólo turbaban el alto silencio de aquellas ruinas, el monótono rumor del agua de aquella fuente, el trémulo murmullo del viento que suspiraba [...] / Mis deseos comenzaron a hervir y a levantarse en vapor de fantasías [...] me pareció ver levantarse a mi lado y de entre las sombras, una figura ideal, cubierta con una túnica flotante y ceñida la frente de una aureola”). El propio Juan Ramón Jiménez emplea el motivo en “El palacio viejo” de *Rimas* (donde también aparece el jardín y la fuente).

La poesía de Antonio Machado está vertebrada por una serie de procedimientos destinados a mostrar complejos estados de ánimo, vagos presagios, atmósferas de misterio y enigmáticas evocaciones, mediante el encadenamiento de distintos signos de sugestión emocional. La mayoría de estos recursos proceden de la poética simbolista (principalmente verlainiana<sup>17</sup>) que Machado interioriza, y que integra en su propia tradición lírica, tanto culta como popular, de la cual se nutre a la vez que es renovada en sus versos. Esta nueva óptica simbolista, a través del

16. Vid. H. Mattauch, “Las ‘Galerías’ De Antonio Machado: origen y evolución de una metáfora central de su poesía”, *Revista de Literatura*, LXV, 129 (2003), 225-235.

17. Vid. G. Ribbans, “La influencia de Verlaine en Antonio Machado”, *Niebla y Soledad*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 255-287; R. Ferreres, “Antonio Machado”, *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 129-155, o J. Gómez Montero, “La recepción de la poesía francesa contemporánea en *SGOP* (Una revisión bajo el enfoque de la intertextualidad)”, en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, III, pp. 9-31.

espiritualismo finisecular, es injertada en una línea precedente de poesía intimista y sentimental, cuyos nombres mayores son Bécquer y Rosalía de Castro, que a partir de este momento va a constituirse en corriente central de la poesía española contemporánea. Antonio Machado (al igual que su hermano Manuel y que Juan Ramón Jiménez) une la modernidad simbolista con la relectura que desde esta hace de la propia tradición lírica (reinventando así un canon nacional que va desde Berceo o Jorge Manrique, pasando por los místicos —especialmente San Juan de la Cruz y Santa Teresa—, hasta Bécquer y Rosalía, de cuyos esfuerzos los modernistas españoles se consideran herederos<sup>18</sup>). Sería injusto olvidar el estímulo que supone el modernismo hispanoamericano, encarnado principalmente en Rubén Darío, que abre un camino, ofrece un modelo y muestra a los poetas españoles que la renovación lírica es posible.

Esta es la situación que hace posible la creación de la poética simbolista machadiana, de la cual hay que destacar los aspectos que caracterizan sus poemas: fundamentalmente, su brevedad, sobriedad y concentración expresiva, a la vez que su contención y condensación emocional, ese peculiar tono de amortiguación verbal, de confidencia y asombro intimista. Es el triunfo de la interioridad subjetiva. El poema, por su parte, tiene un objetivo primordial: lograr una comunicación emocional (esto es, no por medios racionales, sino irracionales) entre poeta y lector. No declarar directamente unos sentimientos —a menudo inefables—, sino lograr que el receptor del texto los sienta. El poema se reduce a lo esencial, se desprende en lo posible de lo narrativo, lo anecdótico o circunstancial. Su logro es la dilatación y densidad del significado, la sutil elocuencia de lo implícito, de lo apenas sugerido, aludido o eludido. Es una “forma abierta” hacia el misterio hecha de intuiciones y vaguedades impresionistas, incluso métricamente (preferencia por la silva, el romance, la asonancia; o por la fragmentación del discurso, un pretérito imperfecto desrealizante —como aprendido en el romancero— o los puntos suspensivos). Las atmósferas de expectación y la *poética del silencio* que pone en práctica resuenan, al final del poema, en la conciencia del lector. El estado de ánimo del poeta se objetiva mediante diversos procedimientos; en ocasiones el protagonista lírico desaparece del texto, está al margen, o bien se emplea la segunda y la tercera personas, en vez de la primera. También puede proyectar simbólicamente su sentir en otro personaje, como el hermano viajero (I) o un anhelante “viejo y distinguido señor” de mano al pecho (LXXXI). Es posible que se superpongan en un mismo poema, separadas por líneas continuas de puntos, distintas secuencias líricas que no comparten tema, espacio o tiempo, pero cuya unión contribuye a intensificar el significado

18. No me detengo ahora en la cuestión de los poetas llamados premodernistas (estimables frente a la tradición mayoritaria de la lírica decimonónica, pero que no son modernistas ni mucho menos simbolistas, ni están a la altura de Bécquer y Rosalía). Vid. K. Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992.

emocional del texto (XXVIII, XXX, XLIX, LXXVII, LXXXVII; en ocasiones Machado incluso une poemas que originalmente eran distintos, realizando así un nuevo *montaje*, casi un *collage* simbolista).

No obstante, los correlatos objetivos más importantes son los que funcionan como fenómenos irracionales de tipo simbólico; entre ellos, imágenes visionarias, como la de LXXIX (“Desnuda está la tierra / y el alma aúlla al horizonte pálido / como loba famélica”<sup>19</sup>), o todo el poema XXII, y visiones (“algunos lienzos del recuerdo tienen / luz de jardín y soledad de campo”, XXX)<sup>20</sup>. Pero, además, estos fenómenos pueden actuar como símbolos de disemia heterogénea, como una pantalla especular que encubre y desdobra el alma del sujeto lírico tras una máscara hecha de plazas, parques y jardines solitarios, fuentes, crepúsculos, recuerdos, ensoñaciones, mendigos o enigmáticas quimeras y compañías femeninas (mediante estos símbolos el lector, por ejemplo, lee racionalmente la descripción de un jardín al atardecer a la vez que *siente* irracionalmente una melancolía acompañada de expectativas de que algo misterioso va a suceder). Machado también crea símbolos más herméticos, homogéneos o monosémicos (donde, al contrario que en el caso anterior, el lector no encuentra un significado lógico, aunque sí emocional): son, por ejemplo, los poemas XXVIII, XXXIV y LXX<sup>21</sup>, donde se sugiere el anhelo de plenitud trascendente del poeta y la certeza de que solo culminará en un enigmático trasmundo. En cualquier caso, Machado nunca emplea estas construcciones visionarias para ocultar lo real, sino para intentar nombrar o al menos cercar lo inefable. Este desdoblamiento simbolista en busca de *lo otro* (el centro de su ser y el ideal trascendente), a través de un peregrinaje onírico que muestra sus deseos y temores, su inseguridad y desorientación vital, poética y espiritual, es uno de los grandes valores de la poesía machadiana. Aunque estos recursos proceden de un lenguaje poético común a los modernistas (pero completamente innovador en la lírica española de comienzos de siglo), Machado sabe darles un acento y un uso completamente personal.

Entre los espacios simbólicos que emplea Machado como espejos o proyecciones de su estado de ánimo (esos *fanales* iluminados por la emoción de una intuición personal única, cuya temporalidad se detiene al quedar fijada en el espacio del poema, según destacara Dámaso Alonso<sup>22</sup>) sobresale especialmente la escenografía ambiental del *hortus conclusus*, normalmente un parque o jardín solitario (en alguna ocasión, una visión campestre neobucólica), en donde no debe faltar la fuente, *locus amoenus* hipercodificado en el simbolismo como medio de representación de la interioridad, donde el paisaje no será sino *un estado de alma*. Es

19. Cf. la imagen precedente de R. Darío: “una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte”, verso final de “Marina”, añadido a *Prosas profanas* en su edición de 1901.

20. Vid. C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética* (1952), Madrid, Gredos, 1985, I, pp. 221-222 y 245, y *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977. No son demasiadas las visiones sinestésicas: “geranios de áspera fragancia”, “blanquecino aliento” IV; “agrio ruido” VI; “caminaba el sol de estío, y era [...] una trompeta gigante”, “campanitas de oro” XIII; “suspirar de oro”, XIV; “ecos de luz” y “ecos del ocaso”, XV; “alegre canción de un alba pura”, XVII; “dulce salmo”, “suspirar fragante del pífano de abril”, “la mirra y el incienso salmodiarán su olor”, “fresco perfume”, “grave acorde lento de música y aroma”, “palabra blanca” XX; “incienso de oro”, XXVII.

21. Vid. C. Bousoño, *Teoría...*, *cit.*, pp. 335-344. El poema LXX (“Y nada importa ya que el vino de oro/rebose de tu copa cristalina./o el agrio zumo enturbie el puro vaso...”) mantiene una importante resonancia con otro rosaliano de *En las orillas del Sar*: “Nada me importa, blanca o negra mariposa./Que dichas anunciándome o malhadadas nuevas./En torno de mi lámpara o de mi frente en torno/Os agitéis inquietas./La venturosa copa del placer para siempre/Rota a mis pies está./Y en la del dolor llena,... ¡llena hasta desbordarse!./Ni penas ni amarguras pueden haber ya más”. Es como si Machado concentrara el tema de Rosalía. Esta analogía no fue señalada por R. Lapesa en su breve pero enjundioso “Bécquer, Rosalía y Machado”, *Ínsula*, IX, 100-101 (1954), incluido en *De la Edad Media a Nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 300-306.

22. D. Alonso, “Fanales de Antonio Machado”, *Cuatro poetas españoles (Garcilaso-Góngora-Maragall-Antonio Machado)*, Madrid, Gredos, 1962, 1976, pp.137-178.

inevitable reconocer la importancia configuradora y la difusión del tema en la obra de Verlaine (“Votre âme est un paysage choisi”, “Colloque sentimental”) y los simbolistas, de donde pasó al modernismo hispánico. Concretamente, en el caso del jardín y la fuente machadianos, que abren *Soledades* con un poema excepcional (VI en *SGOP*) la crítica ha recordado el modelo verlainiano de “Après trois ans”, incluido en *Poèmes saturniens*. Sin que olvidemos el precursor “Le Jet d’eau” baudeleriano, debemos recordar al Darío de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901): el que en “La fuente” acaba afirmando: “la fuente está en ti mismo”, o el que en “Yo persigo una forma...” incluye entre los signos del enigma “el sollozo continuo del chorro de la fuente”.

Machado eliminará en *SGOP* unas cuantas variantes del tema de la fuente (por lo general, las menos sintéticas), tan abundante en *Soledades*. En una de ellas, el poeta declara lo que esta supone para él: “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 piedra. / 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 / [...] / Y doquiera que me halle, en mi memoria, / –sin que mis pasos a la fuente guíe– / el símbolo enigmático aparece...” (“La fuente”). El agua de la fuente encierra el enigma del ideal, la “leyenda” de la armonía primigenia de naturaleza y vida (“Tarde”, VI), que coincide con la edad de oro de la infancia perdida y recordada (como se apunta en el excepcional “Los cantos de los niños”, VIII, cuyo misterio coincide con el de la fuente, según la reminiscente analogía sonora del universo). El poeta lo sabe pero, por más que lo intenta, no puede penetrar en el enigma ni revivir o recuperar su pasado mítico. El fruto maduro” (VI) que pende de la rama se refleja en el agua (VII) pero, al igual que el pasado, no se puede coger: solo queda la pena y la nostalgia, y la insistencia en recordar, especialmente la infancia (III, V, VII, LXV, LXVI, LXXXVII, XCII... o el definitivo XCIII: “Deletreros de armonía / [...] / que yo de niño escuchaba / soñando... no sé con qué, / con algo que no llegaba, / todo lo que ya se fue”). Por ello, el “agua cantora” (VI) de la fuente se transforma en “agua muerta” (XXXII); ya no hay comunicación ni vislumbres de la leyenda, sino solo monotonía y hastío (LV). Es el sonido de la fuente que, al final de *SGOP*, lo ocupa todo con su misterio inalterable (XCIV, XCVI).

Una variante espacial del anterior, también presente en *Soledades*, es la ciudad muerta, ensimismada, silenciosa y solitaria, al margen por completo del vértigo

y del dinamismo temporal que imponen los tiempos modernos<sup>23</sup>. Este rincón de olvido supone la vivencia de una memoria, un pasado y una historia de las que el hombre se siente cada vez más apartado debido a la acción devastadora del progreso. En Machado, esta ciudad, calificada casi siempre de vieja o sombría, aparece desrealizada y fragmentada en unos cuantos componentes: calles y plazas, balcones y ventanas, iglesias, torres y campanas, o el propio jardín con árboles y la omnipresente fuente (en realidad, “ciudad” es palabra que solo aparece en 1907: “rincones / de las ciudades muertas”, III). Los cristales marcan el límite, real y simbólico, entre el interior y el exterior. Si el poeta está en su habitación, el acto de abrir la ventana indica la expectativa de recibir los signos de lo trascendente (XXV: “Abre el balcón. La hora /de una ilusión se acerca...”; XXXVI, XXXVIII). Si el poeta deambula por las calles de la ciudad, el reflejo del sol poniente en los cristales cerrados, tras los que adivina una presencia femenina, sugiere la soledad y la impotencia del poeta para penetrar en lo trascendente (XV, XXX, LIV).

El momento preferido del día en que Machado observa los espacios del poema es el crepúsculo de la tarde, calificada habitualmente de clara, triste, polvorienta o tranquila (por el contrario, el crepúsculo de la mañana, alba llena de perspectivas que no culminan, aparece en contadas ocasiones, como en XXXIV ó XLIII, y la noche visionaria y onírica, en XXXVII). El motivo del ocaso tiene una densa topificación en las letras finiseculares que parte, cuando menos, de Baudelaire, aunque es Verlaine uno de sus máximos difusores (“Crepuscule du soir mystique”, “Soleils couchants” etc. No obstante, Bécquer también había subrayado en “Un boceto del natural” “la poética vaguedad del crepúsculo”, “ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol”, *Cartas desde mi celda*, IV). El atardecer tiene una composición cromática rosácea y dorada, colores simbólicos de la iniciación en que se desvelan todos los matices y se penetra en el misterio de un momento propicio a las revelaciones más hondas. *Soledades* se impregna de esta referencia a la hora más adecuada del día para el recogimiento y el sereno canto espiritual. Un momento propicio para la manifestación de vagos matices y delicadas ensoñaciones líricas, lo que fue aprovechado por la poesía romántica y llevado al límite por la estética simbolista. La percepción y la vivencia de ese mágico instante suspendido entre el día y la noche, que difumina sus fronteras y participa de ambos, es aprovechado para recrear una variante espacial del *reino interior* simbolista, favorable a un desasimiento espiritual que frene, siquiera por un momento, el vértigo del dolor, de la conciencia y el tiempo, oponiéndoles el sosiego de un instante de eternidad. Su densa *escenogra-*

23. Vid. Hinterhäuser, H., *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-66; M. Á. Lozano, “La ‘ciudad muerta’ en Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, I, pp. 465-476, “Un topos simbolista: la ciudad muerta”, *Siglo diecinueve*, I (1995), 159-175, y Marc Quaghebeur (dir.), *Les Villes du Symbolisme. Actes du colloque de Bruxelles. 21-23 octobre 2003*, Bruxelles-Bern-Berlín, Peter Lang, 2007.

*fía* ambiental y emocional produce en la conciencia un complejo efecto simbólico de desposesión y adentramiento en lo más hondo y desconocido del espíritu, y a la vez, en el crepúsculo el poeta capta intensos signos de sugestión y sinestesias visionarias que anuncian la presencia de una oculta realidad trascendente.

Tanto el jardín como la ciudad muerta o el ocaso son *dominios interiores* que tienen como característica esencial la creación de un ambiente de misterio, ensueño, silencio y soledad irreal, donde el tiempo y el espacio *se densifican* en una matizada e imprecisa descripción fragmentaria: unos pocos elementos son evocados simbólicamente, de forma que se establecen sutiles y ambiguas *correspondencias* y *sinestesias emotivas* entre dichos términos y las impresiones o sensaciones del yo lírico, que emplea esta escenografía como pantalla o espejo en que proyectar y reflejar su interioridad: el poema se convierte así en un símbolo *de disemia heterogénea*. No importa la descripción de la realidad externa como tal, sino el efecto, la sensación que produce su relación *inmotivada* con la subjetividad lírica de quien los rememora y quien los lee. Estos espacios son una vía simbolista de exploración del *reino interior*, un territorio para la evocación del ideal trascendente. La cristalización de estas isotopías emocionales o momentos de reminiscencia se origina mediante una morosa intensidad de percepción, que produce una honda emoción lírica llena de silencio (solo roto por el agua de la fuente o el viento) entre presagios expectantes de lo inefable, y un estado de abandono y desposesión, un estar fuera de sí donde no hay conciencia de *durée*: la amplificación de esta hace que el tiempo se densifique, se vuelva extático y se derrame en el espacio. Ello significa la vivencia de un instante de eternidad que permita abrir una brecha en el tiempo y vislumbrar por un momento la ilusión de unidad consigo mismo. En los poemas machadianos presenciamos este énfasis puesto en recrear la vivencia de un instante que permita acceder a lo esencial y permanente, aunque la anhelada unión finalmente no se consiga.

En *Soledades*, la estación favorita es la primavera (seguida del verano), sobre todo el mes de abril, que da título a toda una sección (“Salmodias de abril”). Para Machado también es el mes más cruel: mientras que la naturaleza se renueva eternamente (XXXVIII, LXXXV), el poeta no logra *reverdecer* su vida, ni recuperar la dicha de su pasado, ni revivir su juventud, incluso la que nunca existió (LXXXV: “¡Juventud nunca vivida,/quién te volviera a soñar!”). El sentimiento que prevalece es, por tanto, de desolación y angustia, monotonía y hastío. Todo lo devora el tiempo (de ahí la presencia recurrente de lo viejo, marchito, moho-

so, verduoso, arruinado, derruido, etc.), y el reloj adquiere una presencia ominosa. La existencia humana es irreversible, frente a la eterna renovación de la naturaleza; ello produce un estado de ánimo de completo acabamiento y vaciedad. La aguda angustia existencial que produce el paso del tiempo (y, consecuentemente, el vislumbre de la muerte) en Machado es una de las más personales características de su poesía.

Símbolo central en *Soledades*, que unifica los espacios e instantes poéticos que hemos visto, y que da nombre a una sección del libro, es el del camino. Evidentemente, todo el poemario, y lo que este expresa, es un camino simbólico, un viaje interior de autoconocimiento y creación que el poeta emprende en busca de la trascendencia perdida. En el tercer número de *Revista Ibérica* (20 de agosto de 1902), Machado ya había publicado una serie de composiciones bajo el título “Del camino”, con una cita de Gonzalo de Berceo perteneciente a la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*: “Todos somos romeros que camino andamos”. Berceo había sido estudiado hacía pocos años por Menéndez Pelayo, y los modernistas hicieron de él figura destacada de una idealizada Edad Media, ingenua y primitivista, opuesta al mundo moderno: Darío le dedicó un poema (incluido en la segunda edición de *Prosas profanas*, 1901), al igual que hicieron Manuel Machado y otros autores, mientras que Azorín lo evocaba en *La voluntad* y en escritos posteriores. El epígrafe de los *Milagros* no pasó a *Soledades*, pero Antonio Machado no se olvidaría de Berceo (recordemos el inicio de “Mis poetas”: “El primero es Gonzalo de Berceo llamado, / Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino”). Esta devoción irá acompañada de la de Jorge Manrique, cuya “Glosa” cerraba *Soledades* (y la sección homónima de *SGOP* hasta las *Poesías completas* de 1917).

El epígrafe berceano emplea la imagen alegórica de la *peregrinatio vitae*, reconocida tipología cristiana que explica el exilio del hombre tras su expulsión del paraíso y su desgraciada existencia peripatética sobre el mundo, un *homo viator* que debe encontrar la gracia perdida. El tema recorre toda la literatura occidental. A partir del romanticismo, la imagen adquiere el sentido de una nueva mística intramundana: expresa la incertidumbre del poeta y su ansiedad por encontrar una armonía ideal que oponer al vacío del mundo. Los simbolistas, y con ellos Machado, expresan mediante la imagen del romero el símbolo del poeta a la búsqueda de lo trascendente en los oníricos caminos de su *reino interior*<sup>24</sup>. No hará falta más que recordar algunos versos: “Yo voy soñando caminos/de la tarde” (XI); “Tú sabes las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños” (LXX).

24. Vid. el recorrido del tópico por la poesía simbolista y modernista en R. Alarcón Sierra, *Entre el modernismo...*, cit. pp. 507-516.

Se trata de un camino interior en el que es difícil orientarse: “Sobre la tierra amarga/caminos tiene el sueño/laberínticos, sendas tortuosas” (XXII).

En ocasiones el poeta se muestra esperanzado de alcanzar su gloria, de que sus sacrificios van a tener recompensa: “Muy cerca está, romero, / la tierra verde y santa y florecida / de tus sueños, muy cerca, peregrino / que desdeñas la sombra del sendero / y el agua del mesón en tu camino” (XXVII). Sin embargo, ello no le impide ser consciente de que su camino no finaliza nunca: “Tu destino / será siempre vagar ¡oh peregrino / del laberinto que tu sueño encierra!” (“Cenit”, eliminado en *SGOP*). Lo trascendente siempre está más allá y solo se alcanza tras la muerte, como parece sugerirse en el ya citado XXVII y en varias composiciones: XVII (“y yo sentí la espuela sonora de mi paso/repercutir lejana en el sangriento ocaso,/y más allá, la alegre canción de un alba pura”), LXX (con su referencia a las Parcas: “Allí te aguardan/las hadas silenciosas de la vida, / y hacia un jardín de eterna primavera / te llevarán un día”), LXXXIV (titulado originalmente “Presentimiento”): “¿No tiembles andante peregrino? / Pasado el llano verde, en la florida loma, / acaso está cercano el final de tu camino”.

Esta idea se afirma claramente en XXI (“encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera”), en XXXIV (“la mañana pura / que ha de romper el vaso cristalino”), y, con estoica y resignada lucidez, en el magnífico XXXV: “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”. Aunque el poeta detenga su caminar, la muerte no se detiene nunca. En 1907, correspondiendo a una experiencia más desencantada, el camino ya no es solo el de las profundidades de los sueños, sino, de una manera más general, el alegórico camino de la vida, común a todos (léase, por ejemplo, “He andado muchos caminos”, II). Es frecuente que la ilusión de vislumbrar lo trascendente coincida con el mágico momento del crepúsculo, como hemos visto arriba; pero el poeta ya sabe que su búsqueda resulta siempre estéril. Por ello, en una de las composiciones más emocionantes de *SGOP*, ante su “amargo caminar”, el sujeto lírico se pregunta de modo reiterado, completamente desolado: “¿Qué buscas, / poeta, en el ocaso?”.

La indagación machadiana en el camino de los sueños es una de las más intensas del simbolismo hispánico, solo comparable con la que a lo largo de muy diversos poemarios iba a desarrollar Juan Ramón Jiménez. Se trata de una introspección simbolista que impresiona por los resultados alcanzados. En realidad, podríamos decir que las *Soledades* se desarrollan en un único espacio que englo-

ba los que hemos visto hasta ahora: el alma del poeta, en la cual se penetra por el camino de los sueños. Así lo advierte Machado en la composición metapoética que abre “Galerías”, verdadera declaración de intenciones simbolista: “El alma del poeta / se orienta hacia el misterio. / Solo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto” (LXI). Y ello, aunque finalmente el poeta reconozca, impotente, que “En nuestras almas todo / por misteriosa mano se gobierna. / Incomprensibles, mudas, / nada sabemos de las almas nuestras” (LXXXVII). Con todo, este se reafirma en el inapreciable valor de los sueños: “De toda la memoria, sólo vale/el don preclaro de evocar los sueños” (LXXXIX). De este modo, su poesía consistirá, sobre todo, en rememorar los sueños de un lejano pasado armónico, quizá de un pasado mítico no vivido, pero del que el alma percibe su reminiscencia.

En la poesía machadiana, los espacios y las cosas en ellos presentes tienen un aspecto simbólicamente somnoliento o dormido, como a la espera de entrar en el trasmundo del ideal: la tarde “soñolienta”, el “parque dormido” (VI), el “recuerdo, en el pretil de piedra / de la fuente dormido” (VII), “la noria soñolienta” (XIII), “el plañir de una copla soñolienta” (XIV), “La tarde se ha dormido, / y las campanas sueñan” (XXV), “la tarde / de abril que soñaba” y “la clara luna del espejo / que lejos soñaba” (XXXVIII), las golondrinas “se alejan / volando, soñando...” (LXXVI), “sueño florido lleva el manso viento” y “treme el campo en sueños” (XLII), “el aire dormido”, “el volar soñoliento” (XLIV), la mula y el agua que sueña (XLVI), “la tarde está cayendo / [...] / en sueños” (XCIV). Evidentemente, todo esto no es más que la proyección del alma del poeta sobre las cosas, quien se recuerda a sí mismo soñando desde niño (“las claras tardes de estío / en que yo empecé a soñar”, XLVIII; con formulación análoga en LV; léase también XCIII), y se califica de “pobre hombre en sueños / siempre buscando a Dios entre la niebla” (LXXVII). El sueño es el territorio de lo trascendente (“En sueños oyó el acento de una palabra divina; / en sueños se le ha mostrado la cruda ley diamantina”, XVIII), aunque se sospeche que solo sea una ilusión (“Anoche cuando dormía/soñé, ¡bendita ilusión! / que una fontana fluía / dentro de mi corazón”, LIX); al despertar del sueño, “todo en la memoria se perdía / como una pompa de jabón al viento” (LXII). De gran potencia onírica (y resonancia becqueriana) son las dos secuencias paralelas en que el poeta bucea en los estratos más hondos de su ser, mostrando la ambivalencia erotanática de un deseo de disolución aniquiladora (LXIII) a la vez que de plenitud protectora (LXIV).

No obstante, la composición más enigmática y a la vez reveladora del mundo de los sueños es la XXXVII, donde, en un diálogo visionario con la “noche amiga” (conversación ya emprendida por Musset, en un poema caro a Juan Ramón, quien iba a continuarlo repetidamente), esta declara al poeta que “nunca supe, amado, / si eras tú ese fantasma de tu sueño, / ni averigüé si era su voz la tuya, / o era la voz de un histrión grotesco”, porque “en las hondas bóvedas del alma / no sé si el llanto es una voz o un eco”, para acabar reconocimiento, en versos inolvidables: “te busqué en tu sueño, / y allí te vi vagando en un borroso/laberinto de espejos”. El desdoblamiento de una identidad simbólica que se observa a sí misma será frecuente en Juan Ramón Jiménez (quien anotó en su ejemplar de *Soledades*: “Todo esto es admirable”, y subrayó los seis versos finales del poema<sup>25</sup>). Estos versos de Antonio Machado están cercanos a los de su hermano Manuel en “Lirio”, de *Alma* (“Como una humareda, / como un pensamiento... / Como esa persona / extraña, que vemos / cruzar por las calles / oscuras de un sueño”). El poema, a través de la estructura dramática y del desdoblamiento del yo, que se desintegra, junto al espacio, el tiempo y el lenguaje, en la *mise en abîme* de un juego de espejos, manifiesta que el alma es impenetrable, que es imposible todo conocimiento racional a través del solipsismo intrasubjetivo de los sueños (el propio poeta era bien consciente de ello: “La belleza no está en el misterio sino en el deseo de penetrarlo, pero este camino es muy peligroso y puede llevarnos a hacer un caos de nosotros mismos”<sup>26</sup>). Esta es una de las razones por las cuales Machado impugnará posteriormente la poética del simbolismo).

Sin embargo, todo lo conflictivo y misterioso que se quiera, el “profundo espejo” de los sueños no deja de ser un ámbito de creación (donde la “nueva miel” se labra con “dolores viejos”, LXI, en “los yunques y crisoles” del alma, LXXVIII) y de conocimiento interior (a través de los “mágicos cristales” del sueño, LXII). El alma que sueña es “el mundo mago / donde guarda el recuerdo / los hálitos más puros de la vida” (LXXVIII), y por eso Machado practicará la oniropscopia a lo largo de toda su vida. El poeta sabe que no logrará alcanzar nunca la armonía ideal de lo trascendente, pero el *lino*, *lienzo* o *retablo* de los sueños es al menos el ámbito de su reino interior, el espacio donde encuentra consuelo a su dolor (LXIX).

El espacio del sueño tiene dos símbolos fundamentales de la creación poética: el espejo y su cristal, que reflejan e irisan en la superficie del poema los sueños que suceden en lo más hondo del alma de poeta: “la honda gruta / donde fabrica su cristal mi sueño” (XXXVII). En el profundo espejo de sus sueños, las abejas del

25. Ofrece el dato A. Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión* (1967), Madrid, Lumen, 1976, pp. 88-89.

26. A. Machado, carta a M. de Unamuno que este reproduce en “Almas de jóvenes”, *Nuestro Tiempo*, 41 (mayo de 1904), 252-262; *vid.* A. Machado, *Prosas dispersas*, cit., pp. 198-199.

poeta elaboran la miel de su creación con sus dolores, recuerdos y presentimientos; el alma del poeta es un espejo que sueña (LXI). En el espejo de la memoria se mezclan y confunden sueños de recuerdos y recuerdos de sueños<sup>27</sup>. Si no hay encanto, se “borra el misterioso azogue del cristal” (XLIX); al despertar, se enturbian los “mágicos cristales” del sueño (LXII) y entonces no reflejan nada; se reconoce que “sólo tienen cristal los sueños míos” (XXXIV). Ambos símbolos marcan un límite, tanto hacia fuera como hacia dentro: no se puede penetrar en ellos, y lo que ofrecen son solo imágenes, no realidades. Cristal y espejo simbolizan bien el desdoblamiento y la fragmentación del sujeto lírico en sus múltiples visiones, *mise en abîme* hecha de deseos y temores, ilusiones y decepciones, que el poeta nunca logra concretar ni explicar del todo. En “El viajero”, que abre *SGOP*, el cristal filtra la tarde, y el espejo refleja y captura el paisaje y el tiempo en la habitación, marcando así, sutil y simbólicamente, la entrada en el *reino interior* del poeta. El ocaso (y, en general, toda la naturaleza) también es “un purpúreo espejo” (XVII), del mismo modo que el agua de la fuente (VII), proyecciones del poeta, que entrevé “los frutos encantados” del recuerdo soñado, pero no puede llegar a ellos.

La proyección constante del alma del poeta, permanente juego de espejos en busca de *lo otro* que reverbera en la superficie del poema, sufre varios tipos de desdoblamiento: por un lado tenemos, como hemos visto, el de los espacios poéticos, interiores o exteriores. Por otro lado, el de algunos elementos naturales de esos espacios, con los que el sujeto lírico es capaz de mantener estilizados diálogos confidenciales, de raíz popularista, llenos de evocación y misterio (recurso también muy presente en la poesía de Juan Ramón Jiménez): la fuente (“Tarde”, VI; “Cenit”, luego eliminado), un alba de la primavera (XXXIV), el alba y la tarde de abril (“Mai più”; solo la tarde al transformarse en XLIII); la tarde de la primavera (“Ocaso”, XLI); y la noche (XXXVII). Fuentes, mañanas, tardes y noche son parte de lo trascendente, pero el poeta, tras el diálogo, no consigue participar de su misterio.

Finalmente, otro desdoblamiento de su deseo de otredad da lugar a esquivos personajes que aparecen en el poema, entonces ya no mero paisaje del alma, sino paisaje con figuras (“figuritas sutiles / que caben de un juglar en el retablo...”, “Del camino”, X, luego “figurillas sutiles / que pone un titiritero en su retablo...”, XXX; juglar o titiritero que es imagen del poeta). En dos ocasiones (XXVI, XXXI) se trata de mendigos, venerable personaje de la tradición, frecuente en el teatro simbolista europeo, desde Maeterlinck hasta Valle-Inclán. Son per-

27. R. de Zubiría, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 107-108. *Vid.* además C. Zardoya, “El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado”, *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, I, pp. 295-330. Una tendencia posterior ha sido la de analizar este motivo a través de Lacan: M. Stoljar, “Mirror and Self in Symbolist and Post-Symbolist Poetry”, *Modern Language Review*, 85.2 (1990), 362-372; R. A. Cardwell, “Beyond the Mirror and the Lamp: Symbolist Frames and Spaces”, *Romance Quarterly*, 36, 3 (1989), 271-280, y “Mirrors and Myths: Antonio Machado and the Search of Self”, *Romance Studies*, 16 (1990), 31-42.

sonajes con que se encuentra el romero en su peregrinar, y a los que pregunta por la “ilusión velada” en pos de la cual camina. En la segunda, el mendigo tiene “órbitas huecas” y alma vieja (el ciego visionario de la cultura clásica, contrafigura del propio poeta), pero ha visto pasar “las blancas sombras”. En la poesía temprana de Juan Ramón Jiménez también es frecuente encontrar esta figura (como en el turbador “Jardines místicos”, XII: “Soy yo quien anda esta noche / por mi cuarto, o el mendigo / que rondaba mi jardín / al caer la tarde...?”).

Otras veces el poeta se representa como fantasma. Este es una creación interior, relacionada con sus carencias afectivas y espirituales: “La soledad [...] / los primeros fantasmas de la mente / me devolvió” (“Crepúsculo”), “el fantasma de un grave sueño mío” (XVII). En la imagen más elaborada, aparece objetivado como símbolo de su frustración, ridícula por su inactualidad: “A la revuelta de una calle en sombra, / un fantasma irrisorio besa un nardo” (XXX; como algo ridículo es también el galán soñado de “paso fantasma” en “Fantasía de una noche de abril”, LII, y el “galán sin fortuna” de “Coplas elegíacas”, XXXIX). Es el “fantasma hermano” de “La tarde en el jardín”, que aparece desarrollado en XXXVII: “el retablo de mis sueños / siempre desierto y desolado, y sólo / con mi fantasma dentro, / mi pobre sombra triste”; el poeta se muestra escindido en su onírico mundo interior, simbólicamente demediado —es fantasma en pena y es sombra (“sombra solitaria” en XXVII, “sombra también del amor” en LII; “noble sombra” en LXXXI)— por el dolor y la ausencia del eros trascendente; pero además, es fantasma que pierde toda identidad en el laberinto de espejos del subconsciente: “Yo nunca supe, amado, / si eras tú ese fantasma de tu sueño”.

Sin embargo, el personaje más frecuente y enigmático del *otro* machadiano es el de la esquiva visión femenina, presencia que sobrecoge por su ausencia, anhelo siempre en fuga. Es un símbolo erotanático ambivalente (“¿eres la sed o el agua en mi camino? / Dime, virgen esquiva y compañera”, XXIX), que representa tanto el anhelo de lo trascendente como el paso de la muerte que acompaña al poeta a lo largo de su vida. Puede aparecer como “ilusión” (“Del camino”, IV, no recogida en *SGOP*; VII, XXV, XXVI, XLII; “grotesca ilusión” que es “espíritu de ayer” en “Nevermore”); como “sombra” (XVII, XX, “blancas sombras” en XXXI —“blanca quimera” en LII—; “sombra del amor” en LXXX); como “quimera” (XXII, XXXVI, L, LII; “nube quimérica de plata” en LXXIII); como enigmática presencia que se vislumbra tras la ventana o balcón (X, XV, XXX; con la variante: “La casa tan querida / donde habitaba ella” en LXXII), y, en varias ocasiones, es simbolizada de forma inequívoca como la muerte (XII, XVI, XXXV, LIV). De hecho,

el poeta sugiere que su meta solo se alcanza tras la muerte (LXX, donde las “hadass silenciosas de la vida” son las Parcas, al igual que las hermanas de LXX-XII, y al contrario que en XXXVIII, donde a las hermanas que hilan se las lleva la muerte).

Pocos elementos caracterizan esta visión femenina, y estos lo hacen al modo de una *donna angelicata* botticelliana o prerrafaelita: una túnica (VII, XXV, “Nevermore”) o “veste blanca” (X, XII, “veste pura” en LXIV) –por el contrario, “negro manto” (XVI) o “negra túnica” (XXVI), cuando se enfatiza su componente tanático–, sandalias (“Nevermore”, XLII) y una aljaba (XLII, que es negra en XXIX; hay que relacionar el oro de esta aljaba con las “saetas de oro” de L y con la famosa “espina dorada” de XI). Puede tener “rostro pálido” (XVI), ojos en los que arde un misterio (XXIX), “ojos guerreros” (XLII) o una mano que es “una rosa blanca” (XXVI). En realidad, esta virgen misteriosa es una imagen tópica que bebe en fuentes clásicas. En Espronceda aparece la muerte como una mujer indefinible (véase el canto I de *El Diablo Mundo*: “vaporosa sombra de un lejano bien, / de vagos contornos confusa figura, / cual bello cadáver, se alzó una mujer”; la fantasmal Elvira de *El Estudiante de Salamanca* se presenta de forma análoga: “Blanco es su vestido, ondea/suelto el cabello a la espalda; / [...] / Es su paso incierto y tardo, / inquietas son sus miradas, / mágico ensueño parece / que halaga engañoso el alma”). No obstante, el precedente más seguro para Machado es el de Bécquer, dado el gran desarrollo que el tema del ideal apenas entrevisto y encarnado en una mujer adquiere en su obra en verso y prosa (en el primera versión del poema XLII machadiano incluso aparecía el sintagma “corza blanca”). La estela becqueriana ya la había seguido, por ejemplo, Manuel Reina, en poemas como “Lo Imposible” o “La visión amada”. Otro vector confluyente es el del simbolismo francés, con el conocido “Mon rêve familier” de Verlaine, y las féminas intangibles presentes en Darío, Villaespesa y, sobre todo, Juan Ramón (solo señalo tres ejemplos de *Rimas*: “Me he asomado por la verja”, “Visión” y “Apagábase el día”).

No es esta presencia enigmática la única mujer que aparece en el texto. Por un lado están las hadas, normalmente protectoras y vinculadas con la infancia (XXXIV, LXV, LXIX; Parcas en LXX y sobre todo en LXXXII –donde son dos porque, afortunadamente, falta la inflexible Átropos–). Relacionada también con el recuerdo de la infancia está la madre, que lleva en brazos o de la mano (LXVII, LXXXVII). Este motivo relaciona hadas y madre (compárense las dos últimas con LXV, así como el motivo de la fiesta infantil presente en esta, en LXXXVII y

XCII, la “mano amiga” de LXIV –frente a la “férrea mano” de LXIII– y la mano del “sembrador de estrellas”, LXXXVIII). La mano inmaculada y protectora que consuela al sujeto lírico es un motivo frecuente en la poesía intimista de la segunda mitad del siglo XIX, presente en Bécquer (*Rimas*), Rosalía de Castro (*A mi madre*) o Federico Balart (*Dolores*), amén de en los primeros libros de José Ortiz de Pinedo o en la poesía de Unamuno. En todo caso, es síntoma del anhelo de plenitud y compañía que muestra el poeta en *SGOP*.

Finalmente, hay una serie de composiciones que podemos insertar en la serie de los madrigales galantes de estilizada recreación popularista en metro, tono y motivos (es una línea habitual en el modernismo, cultivada sobre todo por Juan Ramón Jiménez, pero de la que Darío, Villaespesa o Manuel Machado también ofrecen buenos ejemplos): la “linda doncellita” que llena su cántaro en XIX; las dos hermanas simbólicas, con algo de becquerianas, en “Del camino” IV, en la estupenda “Canción” popularista, XXXVIII (donde la muerte se las lleva sucesivamente, como en tantos poemas de Juan Ramón) y en “Inventario galante”, XL; la paráfrasis de Cetina en LXII, e incluso el galanteo nocturno de LII. Su *reverso* es la *proustiana* “Elegía de un madrigal”, XLIX.

Habría mucho más que comentar, pero debo concluir. ¿Qué caracteriza la poesía de *Soledades* y *SGOP* y la diferencia netamente de sus compañeros modernistas? Quiero destacar, en primer lugar, la concentración y sobriedad de su lírica. En un tiempo de excesos verbales hacia lo esteticista, acumulativo y ornamental, Machado sabe sintetizar y embridar su palabra y su verso. En segundo lugar, la intensidad, condensación y homogeneidad de sus recursos simbólicos irracionales. Su búsqueda de lo trascendente a través de la inmersión en el mundo de los sueños y las galerías del alma es de una rara intensidad. Machado no utiliza los símbolos para ocultar lo expresado, sino para tratar de nombrar lo inefable, ante lo que muestra su asombro. Esto, que es uno de los grandes valores de su poesía, hace que sus elementos simbólicos, aparentemente sencillos y claros, sean a veces complicados de interpretar (ahí están las exégesis divergentes de la crítica, en su intento por *normalizar* al poeta). En tercer lugar, la obsesión recurrente por el pasado, el tiempo y la muerte, *tempus fugit* que en ocasiones recuerda a la de Baudelaire. En cuarto lugar, la lucidez con que expone el fracaso de su búsqueda, que le llevará finalmente a alejarse de su simbolismo inicial, y a cuestionarlo con una honestidad irreprochable. Todos estos aspectos podemos resumirlos en uno: la alta calidad vivencial, estética y simbólica que transmite su poesía al lector.