

DE FANTASMAS Y HADAS. ERÓTICA, MÁGICA Y POÉTICA SIMBOLISTAS EN *SOLEDADES* DE ANTONIO MACHADO

OF GHOSTS AND FAIRIES. SYMBOLIST EROTICISM, “MÁGICA”
AND POETICS IN *SOLEDADES* OF ANTONIO MACHADO

Amelia GAMONEDA LANZA

Universidad de Salamanca

gamoneda@usal.es

Resumen: Los fantasmas y las hadas —esas dudosas encarnaciones del erotismo— que pueblan *Soledades*, de Antonio Machado, son herencia de diversos poetas simbolistas, y ello se abordará mediante un análisis comparativo de poemas franceses y castellanos. Con posterioridad, estos seres —que habitan o suscitan un orden de alternancia entre la aparición y la desaparición— revelan que su erotismo despliega diversas variantes del *entrebaillement* barthesiano, variantes entendibles desde un punto de vista perceptivo-cognitivo y entre las que podemos incluir también la magia. Que Machado haya pensado su poética como una “mágica” invita pues a considerar la posible relación entre su concepción del lenguaje poético, la influencia bergsoniana y los presupuestos teóricos simbolistas desde los modos perceptivo-cognitivos aportados por la magia y el erotismo.

Palabras clave: Machado, simbolismo, fantasma, magia, poética.

Abstract: Ghosts and fairies —those dubious incarnations of eroticism— that populate *Soledades*, by Antonio Machado, are part of the literary heritage shared by a variety of symbolist poets. This paper looks into this through line from a comparative analysis of French and Spanish poems. Later on, the paper focuses on how these beings, who inhabit or provoke an order of alternation between appearance and disappearance, display different variants of the Barthesian *entrebaillement*. Such variants can be understood from a perceptive-cognitive perspective, and among them we can also include magic. The fact that Machado has thought his poetics as a kind of "magic" invites us to consider the possible relation between and among his conception of poetic language, the Bergsonian influence, and theoretical symbolist assumptions from the perceptive-cognitive modes suggested by magic and eroticism.

Keywords: Machado, symbolism, ghost, magic, poetics.

Es asunto conocido que el joven poeta Antonio Machado recibió la influencia de los simbolistas franceses al tiempo que la de los modernistas¹. También lo es que pronto renegó de esa primera impronta, que se deshizo con presteza de las músicas crepusculares verlainianas, y que sus relaciones con Francia siempre fueron de gran ambivalencia.

Corría el año 1899, y las precarias condiciones económicas familiares le habían llevado a buscar, junto a su hermano Manuel y de la mano de Gómez Carrillo, un empleo en París, en la editorial Garnier, que se ocupaba de la producción de libros españoles. Además, Antonio aún tenía pendientes dos asignaturas de francés de sus estudios de bachillerato, y el puesto podría llevarle a mejorar su nivel de lengua, una lengua que había sido tan apreciada por su padre y su abuelo. Parece ser que los hermanos habían leído a algunos simbolistas, y que también había dejado huella en ellos el libro de Rubén Darío publicado tres años antes con el título *Los raros*, consistente en una serie de retratos de personajes literarios más o menos malditos entre los que figuraba el de Verlaine —un libro que hacía a su vez eco al de *Los poetas malditos* concebido por el propio Verlaine—. El caso es que Antonio y Manuel Machado se instalan, al llegar a París, en el hotel Médicis, frecuentado por el Pauvre Lélian —anagrama de Paul Verlaine— en el último y degradado tramo de su vida, cumplida tres años antes. Se cree que fue precisamente durante esta estancia en París cuando Antonio Machado se sintió definitivamente poeta y dejó fluir su escritura. Muchas de las piezas de *Soledades* son de esos meses (entre junio y octubre).

No nos interesaremos aquí por otras situaciones biográficas del autor relativas a Francia, ni tampoco por la generalidad de sus relaciones con la cultura francesa, ni tan siquiera por todos los aspectos que pudieran derivarse en su obra de la influencia del simbolismo. Tan solo trataremos —considerando los textos en cercanía— de algunas figuras inquietantes que aparecen en los sueños machadianos y que encuentran inspiración en poemas simbolistas concretos. Figuras inquietantes por su erotismo, por el interrogante que suscitan en la conciencia y por el cuestionamiento de las capacidades perceptivas que originan —aspectos todos ellos relevantes para la concepción simbolista del poema, pues vienen a subrayar la preeminencia del efecto frente al objeto mediante la dilución de los contornos conceptuales e identitarios—. En un segundo momento, nos trasladaremos —mediante funcionamientos analógicos de orden cognitivo— desde el sueño hasta la magia para encontrar

¹ Sobre las influencias simbolistas de Machado, son imprescindibles los libros de Aguirre (1973) y Ferreres (1975) —que mantienen diferentes posiciones respecto de la influencia de Verlaine sobre el poeta—, así como los artículos de Lanz, Simpson, Vila-Belda y Ribbans. Aguirre, en particular, afirma el simbolismo de Machado pero rechaza su “verlainianismo” aduciendo que el propio Verlaine no era un simbolista genuino (1973: 138-139). Sin embargo, las relaciones de Verlaine con el simbolismo —por más que conflictivas— no pueden ser negadas de forma perentoria. No es solo que lo impidan múltiples voces críticas y la propia historia literaria, es que el simbolismo es complejo y poliédrico —y aún quedan sobre él por decir—.

Este artículo ha sido realizado en el marco de las actividades financiadas por el Proyecto de I+D de Excelencia *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)* del Ministerio de Economía y Competitividad. Ref. FFI2017-83932-P

precisamente en la “mágica” —nombre que más tarde Machado dará a su idea de la poética— las huellas de la estética simbolista. Así pues, la obra poética analizada quedará acotada a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, pero será leída a la luz de la reflexión poética machadiana posterior, presente en *Los complementarios* o en *Juan de Mairena*. Y de este modo, quedarán marcados rasgos de continuidad entre el primer Machado simbolista y el posterior Machado filósofo.

Sensible al poderoso influjo de Verlaine —como muchos de los jóvenes poetas franceses de la época—, Machado se empapó de su música, y muy especialmente de la de *Poemas saturnales*; probablemente también de anécdotas de la vida del atrabiliario simbolista, que Gómez Carrillo había conocido y tratado con asiduidad. Traductor de Verlaine, se sabe que Machado estaba especialmente subyugado por el poema titulado “Mi sueño familiar” o “Mi sueño recurrente” (“Mon rêve familier”²), en el que se dibuja un estado de semi-vigilia desde el que aún se puede traducir la experiencia del sueño y sobre cuya naturaleza se interroga el poeta³. Verlaine lo relata como una experiencia amorosa fusional con una mujer cuya identidad desconoce, y que, en el sueño repetido, es siempre “la misma” y “otra” a la vez. No habría de resultarle ajena esta experiencia a Machado, a quien no se le conoce amor ni amorío en su juventud, y para quien la fantasmática presencia femenina debía quizá ser también “un sueño familiar” donde el amor se desvanece con el día. En el año 1901, cuando, tras volver de París, da a conocer por primera vez sus poemas en la revista *Electra*, describe así la salida a la luz desde “las oscuras galerías de un sueño”:

[...] Surge el hastío de la luz; las vagas,
confusas, turbias formas
que poblaban el aire, se disipan,
ídolos del poeta, nebulosas
amadas de las vísperas carmíneas
que un sueño engendra y un oriente borra (1988: 746-747)⁴.

² “Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant / d’une femme inconnue, et que j’aime, et qui m’aime, / et qui n’est, chaque fois, ni tout à fait la même / ni tout à fait une autre, et m’aime et me comprend. // Car elle me comprend, et mon cœur transparent / pour elle seule, hélas ! cesse d’être un problème / pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême, / elle seule les sait rafraîchir, en pleurant. // Est-elle brune, blonde ou rousse ? —Je l’ignore. / Son nom ? Je me souviens qu’il est doux et sonore / comme ceux des aimés que la vie exila. // Son regard est pareil au regard des statues, / et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a / l’inflexion des voix chères qui se sont tues.” [“A menudo tengo este sueño extraño y penetrante: / el de una mujer desconocida a la que amo y que me ama, / y que de una vez a otra no es del todo la misma / ni es otra del todo, y me ama y comprende. // Y es que sí me comprende, y, sólo transparente / para ella, mi corazón deja de ser un problema / para ella sola, y el sudor de mi pálida frente / sólo ella lo sabe refrescar, con su llanto. // ¿Es morena, pelirroja o rubia? No sé. / ¿Su nombre? Lo recuerdo como suave y sonoro / como aquéllos, amados, que la vida exilió. // Su mirada asemeja la mirada de estatua, / y, en cuanto a su voz, lejana, tranquila, grave, tiene / la inflexión de las voces queridas y ya calladas.”] (Verlaine, 1886: 23-24).

³ Señala J. M. Aguirre que, si el carácter del sueño romántico es predominantemente onírico, el del sueño simbolista es tonal (1973: 150-151).

⁴ S. VIII, perteneciente a las “Poesías sueltas” de *Soledades*. Todas las referencias a los poemas de Machado citadas en este artículo pertenecen a *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macrí, Espasa Calpe — Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988.

La presencia amorosa en el seno del sueño es muy discreta, pero en Machado siempre lo es. La amada es apenas un “tú” que recibe el agua sobre sus cabellos cuando se desvanece el sueño, como se aprecia en uno de los poemas más comentados de la sección “Galerías”⁵:

Desgarrada la nube; el arco iris
 brillando ya en el cielo,
 y en un fanal de lluvia
 y sol el campo envuelto.
 Desperté. ¿Quién enturbia
 los mágicos cristales de mi sueño?
 Mi corazón latía
 atónito y disperso.
 ...¡El limonar florido,
 el cipresal del huerto,
 el prado verde, el sol, el agua, el iris...!
 ¡el agua en tus cabellos!...
 Y todo en la memoria se perdía
 como una pompa de jabón al viento (1988: 473-474).

La huella verlainiana de “Mi sueño familiar” es palpable en el sueño de este poema. En primer lugar, en ambos solo la cabellera permanece como erótico atributo físico femenino. El sueño de Machado se desvanece en calidades cromáticas sutiles que se irisan tanto en el arco iris como en “la pompa de jabón al viento”⁶. El de Verlaine se pierde en las calidades sonoras y suaves del nombre de la amada, nombre imposible de recordar; se pierde también en las inflexiones de esa voz amada y oída durante el sueño. Dicen sus versos: “y su voz, lejana, y tranquila, y grave, tiene / la inflexión de las voces amadas que se han callado”⁷. Sonidos que se internan en el espesor de un sueño tan lejano ya como el más allá de la vida. Luces, imágenes, y colores que en el poema de Machado se desvanecen en la memoria, en esa memoria del sueño cada vez más inaprensible a medida que lo abandonamos.

Machado observa en sí mismo un estado “atónito y disperso”. Asombro y desconcierto son reacciones emocionales que conciernen a la cognición y se presentan de manera característica en la magia —que busca suscitar sorpresa mediante la disonancia cognitiva—. La existencia y evanescencia de las propias pompas de jabón emblematiza los trucos de desaparición de la magia, una magia que volverá a tener presencia en estas páginas más adelante.

Pero también Machado se percibe a sí mismo “disperso”, y, además de poco centrado mentalmente, el adjetivo evoca un estado de división y diseminación de sí mismo que puede ser

⁵ Hans Mattauch (2003) ha puesto en relación las “galerías” machadianas y los “passages” baudelairianos. Xon de Ros anota la posibilidad de que Machado leyera *Las flores del mal* en 1903, y relaciona “los mágicos cristales del sueño” machadianos con el poema “Rêve parisien” así como con los “miroirs ternis” de “La mort des amants”. Añade que “la mención de los cabellos mojados, nos remite al conocido poema erótico de Baudelaire «La chevelure», donde emplea metáforas acuáticas para describir la voluptuosidad que se desprende de la cabellera femenina. Por último, la pompa de jabón también está presente en *Les fleurs du mal*. En «L’amour et le crâne», una figura de Eros fabrica pompas de jabón que flotan en el aire y luego se esfuman: «comme un songe d’or» —como un sueño de oro.” (de Ros, 2019: 218). Es preciso añadir que la pompa de jabón es en este poema machadiano una metáfora que recoge claramente las calidades del paisaje: agua de lluvia, luz de sol y arco iris. Paisaje y pompa desaparecen, uno en la memoria, otro en el aire.

⁶ “Como objeto que solo adquiere visibilidad por su capacidad de reflejar y refractar la luz, la pompa de jabón es una imagen paradójica — la figura de un deseo cuyo referente es el deseo mismo.” (de Ros: 16).

⁷ Es traducción mía éste y todos los textos franceses que aparecen citados.

localizado en el terreno psíquico. Afines a estas y otras interrogaciones del “yo” lírico sobre sus propios pliegues son estos tiempos de principio de siglo donde anda en el aire el psicoanálisis freudiano y un inconsciente que habla más de lo que uno sabe. Por eso —y porque la poesía simbolista quiere ser, como la música, arte de la simultaneidad y no arte lineal y sucesivo como lo es el lenguaje— en los versos de Verlaine pueden oírse y comprenderse sentidos simultáneos que descubren al poeta su propia “dispersión”, la comprensión de sí mismo como ser no resumido en una única identidad. Y así pues, cabe escuchar que el último verso de “Mi sueño familiar” indica algo sobre la identidad del poeta y la de esa amada cuyo nombre es sonoro⁸: dice en francés que la voz tiene “l’inflexion des voix chères qui se sont tues”; y, al mismo tiempo, al decir que las voces se han callado, al decir que las voces “se sont tues”, está también pronunciando el sonido del nombre amado: “ce son tu”, “ese sonido ‘tú’”⁹. El poema le dice al poeta lo que éste sabe sin saberlo: la amada eres tú, tú mismo, desdoblado en tu sueño como figura femenina —algo que no parece que careciera de sentido para la “vierge folle”, tal y como Rimbaud (el “époux infernal”) llama a Verlaine en su obra poética—.

Machado, por su parte, desplaza a otro poema esas interrogaciones sobre la identidad que habitan sus sueños, y las formula así en la sección “Del camino”, dentro de *Soledades*:

¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son más las lágrimas que vierto!
Me respondió la noche:
Jamás me revelaste tu secreto.
Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,
ni averigüé si era tu voz la suya,
o era la voz de un histrión grotesco (1988: 451).

Aquí, en el desolado fantasma —que habita en el interior de su amante la noche—, Machado ha adivinado su propio desdoblamiento. Pero le faltan las certezas. Y la noche tampoco es capaz de decirle a quién corresponde la voz de ese fantasma. Y, del mismo modo, en el poema “Nevermore” se indistinguen en eco la “grotesca ilusión” masculina que devuelve el espejo y el “espíritu de ayer”, “sombra velada” o “sombra talar” cuyo “paso / de [su] sandalia equívoca en el viento” (1988: 750-751) ofrece y rehúsa al mismo tiempo el amoroso y hospitalario encuentro.

⁸ Sobre este poema ver el análisis en Gamoneda, 2014.

⁹ El poema de Verlaine está repleto de homofonías donde el amor se da a leer como mismidad (aime/même), al tiempo que construye diversas imágenes donde el sujeto masculino y femenino se reflejan: “y las humedades de mi frente lívida / solo ella sabe refrescarlas llorando”.

La asociación entre melancolía, crepúsculo —“sol de fuego”—, sueño y fantasma que encontramos en Machado es típicamente verlainiana¹⁰: está en el famoso “Puestas de sol” (“Soleils couchants”), en el que la melancolía del ocaso mece con canciones al corazón para que en él se levanten extraños sueños y fantasmas bermejos. Está en “Paseo sentimental” (“Promenade sentimentale”), donde, en el momento del crepúsculo, dice el poeta: “[...] / Yo erraba solo, paseando mi llaga / al borde del estanque, entre los sauces / donde la vaga bruna evocaba un alto / fantasma lechoso y desesperado / [...]” (Verlaine, 1886: 51-52). Como se aprecia, las figuras fantasmáticas que habitan los sueños de Verlaine son ora masculinas ora femeninas. No ha de extrañar, pues el sexo de los fantasmas es tan incierto como el de los ángeles, pero lo cierto es que los fantasmas masculinos tienen figura de amante melancólico al que el amor ha abandonado, mientras que los que adquieren contornos femeninos ofrecen la ilusión de una presencia amada. He aquí uno masculino, a medio camino entre fantasma y triste payaso, que pertenece al poema XXX de la sección “Del camino” de *Soledades*:

[...] Ante el balcón florido,
 está la cita de un amor amargo.
 [...] A la revuelta de una calle en sombra,
 un fantasma irrisorio besa un nardo (1988: 448).

En los fantasmas femeninos, Machado infiltra un suave erotismo. Su presencia es desrealizadamente carnal, indecisa entre la naturaleza física y la onírica, transeúnte entre uno y otro mundo:

[...] —Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
 por una larga, escueta galería,
 sintiendo el roce de la veste pura
 y el palpitar suave de la mano amiga (1988: 474).

Esa “veste” pura, con sus ecos sonoros franceses, a menudo aparece y desaparece en rápidos vuelos por los poemas de *Soledades*¹¹. A veces, esa presencia, también descrita como “sombra talar” (1988: 750-751)¹², recuerda a la sangrienta y virginal Herodías que creara Mallarmé. Son sus ropajes vestimentarios y poéticos los que guían ese recuerdo, es también un aroma, “ese aroma que evoca los fantasmas / de las fragancias vírgenes y muertas”, escribe Machado (1988: 433); o dicho con los versos que Mallarmé pone en boca de Herodías: “un perfume que se aleja —¡oh rosas! / [...] / un perfume de huesos fríos en torno a la almohada, / un manojó de flores infieles a la luna” (Mallarmé, 2006: 19). El olfato es el más fantasmal de los sentidos: no en vano el irrisorio fantasma de Machado besaba un nardo. Es también el sentido más antiguo —según la neurología—, el que está ligado a nuestras zonas corticales más arcaicas y que rigen nuestros comportamientos más básicos. Un olor puede desencadenar el deseo, y es justo que esas figuras del deseo —de lo inaprehensible amoroso— que son los

¹⁰ Geoffrey Ribbans (1957) ha explorado las coincidencias de los crepúsculos verlainianos y machadianos.

¹¹ Así por ejemplo en poema VII de la sección primera sección de *Soledades*: “[...] / 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.” (1988: 432). Y en el poema X: “[...] Primavera / viene —su veste blanca— / flota en el aire de la plaza muerta—;” (1988: 435). O el XII: “Amada, el aura dice / tu pura veste blanca...” (1988: 436).

¹² Se trata del poema “Nevermore”. Sobre la estirpe verlainiana de este poema, consultar Lanz: 1989.

fantasmas dejen un rastro de aroma, hagan de ello su lenguaje. Así pues, modelándolas sobre la evanescencia, la presencia erótica del fantasma machadiano o simbolista apela a percepciones sensitivas cuyo estímulo es de difícil atribución o localización: un olor que evoca a la vez deseo y muerte, un sonido de voz que no tiene dueño, un tacto que solo es roce, una vista que sólo adivina la figura carnal en la entreabierto túnica de un fantasma —y que cumple al pie de la letra el requisito de *entrebaillement* del erotismo entendido por Roland Barthes¹³—:

¡Espíritu de ayer!, ¡sombra velada,
que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!
¡Fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa! (1988: 750-75).

Es posible, en esta primera etapa de la escritura de Machado, localizar otras cristalizaciones poéticas que parecen haber sido legadas por el jefe de filas de los simbolistas: si, en *Soledades*, leemos que “tú no verás caer la última gota / que en la clepsidra tiembla” (1988: 444), en *Herodías* escuchamos que cada nueva hora “gime en la gota oscura de la clepsidra” (Mallarmé, 2006: 22)¹⁴. Sin embargo, parece ser que Machado nunca apreció de Mallarmé lo que llamaba su “creencia supersticiosa en el enigma”. La teoría poética del maestro simbolista no le imantó —o al menos no lo declaraba— con sí hizo con los jóvenes poetas franceses. Claro que éstos, a la hora de escribir, también preferían seguir al grácil Verlaine, y no al oscuro tallador de diamantes que era Mallarmé. Al primer Machado puede haberle ocurrido lo que a tantos simbolistas, que recibieron de Verlaine impregnación poética, y sólo tomaron prestados de Mallarmé ciertos “bibelots” sonoros. Y, sin embargo, esta suposición necesita quedar en suspenso durante unas páginas, no sea que al cabo de ellas la “mágica” de Machado se avenga más a los efectos que a los objetos, como quería precisamente la teoría de Mallarmé.

Se pregunta Gibson (2007: 135-136) si la enigmática presencia femenina de los sueños de Machado en *Soledades* responde a una persona real perdida para siempre, y acude, para ello, al poema “Retrato” de *Campos de Castilla*, donde, unos años después, el poeta confiesa haber amado de las mujeres “cuanto ellas pueden tener de hospitalario”. Quizá este verso venga a contradecir una privación de amores de juventud que hasta afirmaba —y lamentaba— su propia madre, pero bien pudiera ser también que el plural femenino y hospitalario se refiriera a un tipo de compañía femenina que concierne antes al cuerpo que al espíritu. No nos internaremos en ese misterio carnal, pues, como a Machado, en términos poéticos nos interesa mucho más el misterio fantasmal. Y lo que se lee en otro poema de *Soledades* es que la presencia amada es fría, esquiva, y su lecho —precisamente— inhospitalario. Aunque el desdén femenino sea motivo recurrente en la lírica, los paralelismos entre

¹³ Dice así la famosa cita: “L’endroit le plus érotique d’un corps n’est-il pas là où le vêtement bâille? [...] c’est l’intermittence, comme l’a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c’est encore le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d’une apparition-disparition.” (Barthes, 1973: 19).

¹⁴ Geoffrey Ribbans, sin embargo atribuye el origen de la clepsidra machadiana a un verso de *Les fleurs du mal* de Baudelaire — “le gouffre a toujours soif: la clepsydre se vide” (1957: 195).

esa composición de Machado y “A una paseante” (*À une passante*¹⁵) de Baudelaire tienen una densidad que permite hablar de un poema geminado. Y este parentesco con el precursor del simbolismo abunda en la demostración de que las imantaciones que la poesía francesa ejerce sobre las *Soledades* machadianas tienen en ocasiones grado de ahormamiento.

Siempre fugitiva y siempre
 cerca de mí, en negro manto
 mal cubierto el desdeñoso
 gesto de tu rostro pálido.
 No sé adónde vas, ni dónde
 tu virgen belleza tálamo
 busca en la noche. No sé
 qué sueños cierran tus párpados,
 ni de quién haya entreabierto
 tu lecho inhospitalario.

 Detén el paso, belleza
 esquiva, detén el paso.
 Besar quisiera la amarga,
 amarga flor de tus labios (1988: 440).

Fugitivas bellezas son llamadas las dos, la francesa y la hispana; esquivas también, porque Machado así la adjetiva y habla de su desdeñoso gesto, y Baudelaire se queja de un rechazo: *¡Oh tú, a quien yo hubiera amado, oh tú que lo sabías!*, le dice. La una va envuelta en negro manto, la otra de luto. La una es de rostro pálido, la otra de ojo lívido. Y los poetas ignoran adónde van o huyen en ambos casos. Ambas portan en su cuerpo paradójicas sustancias olfativo-gustativas: la española amarga flor, la francesa una dulzura que fascina y un placer que mata. Machado desea besar esa peligrosa mezcla en sus labios, Baudelaire beberla en sus ojos. Más pasional es la francesa —en cuyo ojo germina el huracán— que la española, una virgen belleza de quien no se conoce compañía en el lecho. Más majestuosa la una, más soñadora secreta la otra, pero ambas impenetrables: los ojos de estatua que ve en ella Baudelaire son tan inescrutables como los sueños que, para Machado, cierran sus párpados¹⁶.

El poema del español quiere detener el paso de la paseante, y así lo dice, mientras el de Baudelaire también lo intenta con gran despliegue de recursos formales: suspendiendo el movimiento

¹⁵ “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / une femme passa, d’une main fastueuse / soulevant, balançant, le feston et l’ourlet ; // agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / la douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit ! —Fugitive beauté / dont le regard m’a fait soudainement renaître, / ne te verrai-je plus que dans l’éternité ? // Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard ! jamais peut-être ! / car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais !” [“A una paseante — La calle tumultuosa en torno a mí bramaba. / Alta, enlutada, esbelta, en dolor majestuoso, / una mujer pasó recogiendo, meciendo / con su mano fastuosa festones y volantes. // Era ágil y noble en su pierna de estatua. / Yo, entretanto, bebía, crispado extravagante, / en su ojo — cielo lívido que anuncia el huracán—, / la dulzura que hechiza y el placer que mata. // Un relámpago... noche —Belleza fugitiva / cuya mirada me hizo, de pronto, renacer: / ¿ya no volveré a verte hasta la eternidad? // ¡En el allende, lejos, muy tarde o quizás nunca! / Yo no sé a dónde huyes, tú ignoras a dónde voy, / ¡tú, a quien hubiese amado, tú, que bien lo sabías!”] (Baudelaire, 2005). Sobre este poema, cfr. Gamoneda, 2019.

¹⁶ Todos estos ingredientes de la feminidad deseada aparecen con exactitud también en el poema XXIX de la sección “Del camino” de *Soledades*: “Arde en tus ojos un misterio, virgen / esquiva y compañera. / No sé si es odio o es amor la lumbre / inagotable de tu aljaba negra.” (Machado, 1988: 446).

del paso con idas y vueltas de sonidos, de rimas, de sintaxis, enredando al yo y al tú en acciones que implican cruces y encuentros reiterados... Demoras de la desaparición que Machado también ensaya cuando, en los últimos versos, los términos se repiten tratando de refrenar la huída.

Hay sin embargo entre los dos poemas una diferencia en su concepción de sentido que los separa, y que por cierto vuelve a acercar a Machado de Verlaine: esta belleza es, “siempre fugitiva y siempre cerca de mí”: no se trata del encuentro evanescente y singular del *flâneur*, sino del “sueño familiar” en el que la amada es enigmática y se desvanece y vuelve una vez tras otra como el mismo sueño. Verlaine es quien le ha prestado a Machado la comprensión más convincente de la representación amorosa. Esta, como el sueño, no admite fijación ni permanencia, tiene compostura de deseo y no de posesión, se alimenta de su propia pérdida: quizá por ello Machado no cantó nunca el amor vivo por Leonor, y sí su pérdida, o también su imposibilidad ardiente en el caso de Guiomar. La sombra de Verlaine se proyecta así sobre la obra de Machado quizá más de lo que él querría.

Hay otro poeta de la estela simbolista cuya ausencia en estas notas no podría excusarse: Arthur Rimbaud. Tratar de encontrar su pista en Machado requiere de toda suerte de precauciones pues, a simple vista, ya se percibe que el español de clara mirada tiene poco que ver con el vidente arrebatado. Rimbaud no figura en el índice onomástico de la biografía que Gibson dedica a Machado, aunque el profesor de francés se sabía de memoria los poemas del adolescente, como los de los demás simbolistas. Además, tampoco el joven Machado que llega a París en 1899 podía ignorar la escritura del ya por entonces fallecido Rimbaud, cuya poesía completa había sido publicada y prologada por el propio Verlaine en 1895. Ciertamente que en ese momento Rimbaud no era aún la figura poética que después harían de él la crítica y la historia literaria (reconociendo así su “videncia” de estéticas futuras), pero sí que estaba siendo redescubierto (París ya lo había descubierto en el 71, cuando llegó con *El barco ebrio* bajo el brazo) en toda su fuerza poética subversiva. Antonio Machado estaba en París el 24 de agosto de 1899, día en que Verlaine hace aparecer en la revista *Le chat noir* un soneto que titula “À Arthur Rimbaud”, y en el que saluda al “poeta todopoderoso” al tiempo que al joven bello y enigmático. Aunque fuera por poeta interpuesto, Machado tenía que conocer a Rimbaud.

¿Qué podría encontrar estimable Machado de Rimbaud hasta el punto de incorporarlo a su acervo de intertextualidades poéticas? Quizá, cabe aventurar, el ebrio barco que Rimbaud afirma ser en su poema haya dejado una iluminada violencia —intermitente— en esta visión que de su propia alma tiene Machado (una visión, por cierto, suprimida de la composición final de *Soledades*, tal vez por demasiado impetuosa):

Yo he visto mi alma en sueños...
En el etéreo espacio
donde los mundos giran,
un astro loco, un raudo
cometa con los rojos
cabellos incendiados...
Yo he visto mi alma en sueños,
cual río plateado,
de rizas ondas lentas

que fluyen dormitando...
Yo he visto mi alma en sueños,
como un estrecho y largo
corredor tenebroso,
de fondo iluminado... (1988, 755-756).

El alma entregada a la libertad imaginativa del sueño, como el barco ebrio, atraviesa y se ve atravesada por paisajes y espacios de belleza convulsa, aterradora o beatífica¹⁷; las tímidas incursiones oníricas de Machado hacen menos ruido que los vigorosos delirios de Rimbaud, pero el español empieza aquí la descripción en un tono y una tonalidad inusualmente altos para su poesía; cierto que luego le baja poco a poco los decibelios, el cromatismo y el movimiento al paisaje vislumbrado, y que progresivamente va sustituyendo lo imaginario por una muy real y sobria geografía patria que le resulta igualmente eficaz a la hora de inspirar sueños:

[...] Yo he visto mi alma en sueños...
Era un desierto llano
y un árbol seco y roto
hacia el camino blanco (1988: 755-756).

Mas en los dominios del sueño, que son —como muestran estas páginas— aquellos en los que el primer Machado dejó penetrar con más evidencia la coloración simbolista, Rimbaud no sólo ejerce una maestría alucinada. Ejerce también una maestría melancólica, sensual y mágica, asociada con el mundo de la infancia. Uno de los poemas en los que el sueño infantil es explorado en esas tres vertientes a la vez es “Las despiojadoras” (“Les chercheuses de poux”)¹⁸. El niño de este poema, a punto de entrar en el sueño, recibe la visita de dos jóvenes hermanas (quizá dos monjas) que le llevan en brazos hacia una ventana florida, y allí se inclinan sobre su cabeza para expurgarla de piojos. En la confusión somnolienta, los dedos y uñas femeninos son como varitas mágicas que hacen aparecer prodigios; el prodigio es fruto de los ruidos que hacen las uñas al matar a los piojos, de las salivas que brotan de los labios, de las pestañas que baten, de las caricias de los dedos sobre el pelo, de los olores

¹⁷ Así también el barco machadiano en estos versos del poema “El mar triste”, de los “Poemas sueltos” de *Soledades*: “El rojo bergantín es un fantasma / sangriento, sobre el mar, que el mar sacude...” (1988: 744).

¹⁸ “Quand le front de l’enfant, plein de rouges tourmentes, / implore l’essaim blanc des rêves indistincts, / il vient près de son lit deux grandes soeurs charmantes / avec de frères doigts aux ongles argentins. // Elles assoient l’enfant devant une croisée / grande ouverte où l’air baigne un fouillis de fleurs, / et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée / promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs. // Il écoute chanter leurs haleines craintives / qui fleurent de longs miels végétaux et rosées, / et qu’interrompt parfois un sifflement, salives // reprises sur la lèvre ou désirs de baisers. // Il entend leurs cils noirs battant sous les silences / parfumés ; et leurs doigts électriques et doux / font crépiter parmi ses grises indolences / sous leurs ongles royaux la mort des petits poux. // Voilà que monte en lui le vin de la Paresse, // soupir d’harmonica qui pourrait délirer ; / l’enfant se sent selon la lenteur des caresses, / sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.” (Rimbaud, 1960 : 128-129) [“Cuando la frente del niño, enrojecida de tormentas, / implora el blanco enjambre de los sueños indistintos, / se allegan a su cama dos encantadoras hermanas, / de dedos frágiles y uñas argentinas. // Sientan al niño frente al ventanal abierto, / donde el aire azul baña un revoltijo de flores, / y pasean sus dedos finos, terribles y hechizantes / por su espeso cabello, en el que se posa el rocío. // Escucha el canto de sus alientos temerosos, / que florecen en amplias mieles vegetales y rosadas, / y que interrumpe a veces un silbido —saliva / acumulada en los labios o deseos de besar. // Oye el latir de sus pestañas negras en el silencio / perfumado, y las regias uñas de sus dedos / eléctricos y suaves liquidan a los piojillos / entre crepitaciones e indolencias grises. // Y entonces lo anega el vino de la Pereza, / un suspiro de armónica que podría alcanzar el delirio; / y el niño siente, al ritmo lento de las caricias, / cómo vienen y se van sus ganas de llorar.” Traducción de Eduardo Moga (Rimbaud, 2007: 197)].

de esos alientos sobre su cabeza que se agitan en tal labor delicada y cruel. El prodigio consiste en la traducción de todo ello en sensaciones confusas para el niño que pasan del abandono de sí mismo a la ebriedad, de la dulzura al llanto inexplicable. El prodigio de estas hadas de dedos maravillosos es una iniciación del niño al orden (o al desorden) erótico, iniciación acompañada de desazón, de acedía, de emoción, de imprecisa melancolía.

Son varias las hadas que aparecen en los sueños infantiles machadianos. Algunas traen alegrías, dulzura y aromas, como la que en el poema LXV —titulado “Sueño infantil”— le lleva en brazos hacia una fiesta donde también el amor florece tímidamente al final:

[...] el hada más joven
me llevó en sus brazos
a la alegre fiesta
que en la plaza ardía.
[...] Todos los rosales
daban sus aromas,
todos los amores
amor entreabría (1988: 475).

Otras son tejedoras de sueños, como ocurre en el poema LXIX de la sección “Galerías”: “Lleváronse tus hadas / el lino de tus sueños” (1988: 478); las hadas aguardan también allí donde terminan “las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños” (1988: 478); las hadas acompañan al niño dormido “hilando de los sueños los sutiles / copos en ruelas de marfil y plata” (1988: 483-484). Pero, en primera instancia, estas hadas no parecen recordar al niño ninguna carnal naturaleza, no le incitan a ningún delirio de los sentidos, no le entregan a la agridulce melancolía, sus husos no agujijonean ni sugieren la reversibilidad del amor y el dolor —como lo hacían los dedos crueles y sensuales de las hadas rimbaldianas—. Sin embargo, el poema de Rimbaud proporciona un elemento que vincula, de un lado, la paciente labor de esos seres femeninos que manejan objetos puntiagudos tejedores, y, de otro lado, ciertas sensaciones de dolor finalmente lenitivo, de punzada vagamente gozosa. Ese elemento son las abejas. Y las abejas —no las hadas, pero sí las abejas— están asociadas a dolores confusamente gozosos también Machado:

Eran ayer mis dolores
como gusanos de seda
que iban labrando capullos;
hoy son mariposas negras.
¡De cuántas flores amargas
he sacado blanca cera!
¡Oh, tiempo en que mis pesares
trabajaban como abejas!
[...] Dolores que ayer hicieron
de mi corazón colmena (1988: 485-486)¹⁹.

¹⁹ También habla de las ambivalentes actividades de las abejas el poema LIX de la sección “Humorismos, fantasías, apuntes”: “Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión! / que una colmena tenía / dentro de mi corazón; / y las doradas abejas / iban fabricando en él, / con las amarguras viejas, / blanca cera y dulce miel.” (1988: 471).

Como las hadas, las abejas son laboriosas. Abejas y hadas son capaces de proporcionar una ambivalente experiencia: dolor que termina en el goce, disfrute que acompaña al sufrimiento: las abejas aguijonean y luego producen blanca cera o dulce miel. El poema de Rimbaud “Las despiojadoras” pedía un enjambre blanco de sueños sobre la atormentada cabeza del niño —cabeza atormentada por un dolor que quería no ser obra de piojos, sino de abejas²⁰—. Las hadas despiojadoras operarán ese cambio con sus incisivos dedos mortíferos y suaves, con sus alientos entrecortados en los que afloran “largas mieles vegetales y rosadas”. Así pues, las abejas vienen a la cabeza infantil bajo forma de un enjambre de sueños, en Rimbaud como en Machado:

[...] Auras... Amor. ¡Bien haya primavera;
bien haya Abril florido,
y el solo amado enjambre de mis sueños,
que labra miel al corazón sombrío!... (1988: 753).

Dulzura y sombra en el corazón y la cabeza infantiles que corona un enjambre de sueños: en Rimbaud las bocas de las hadas femeninas exhalan “un suspiro de armónica que podía alcanzar el delirio”; y así, y el niño siente, al ritmo lento de las caricias, / cómo vienen y se van sus ganas de llorar”. En Machado, es una torpe armonía en el piano —armónica rimbaldiana / armonía machadiana— la que introduce en el sueño el melancólico hastío, el deseo impreciso, el desconcierto emotivo:

Deletreos de armonía
que ensaya inexperta mano.
Hastío. Cacofonía
del sempiterno piano
que yo de niño escuchaba
soñando... no sé con qué,
con algo que no llegaba,
todo lo que ya se fue (1988: 489).

No hay claridad en los contenidos del sueño infantil, no hay claridad en el deseo, no admite aún descripción o relato su objeto, pero —en el francés como en el español— hay experiencia de aparición y desaparición de algo: melancolía y erotismo vienen de la mano. Y ocurre en el sueño como en las canciones:

[...] Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena (1988: 433-434).

En el sueño los contenidos narrables son confusos, se emborronan a medida que tratamos de contarlos razonablemente, y lo único claro es una sensación, tan poderosa que sobrevive al despertar

²⁰ Y esta confusión entre insectos, confusión interesada, confusión deseada, se oye también en Machado cuando habla de esas moscas de la infancia, de la adolescencia y de la juventud dorada que le evocan todas las cosas: “¡Oh viejas moscas voraces / como abejas en abril, / viejas moscas pertinaces / sobre mi calva infantil!” (1988: 462-463).

y nos acompaña un buen trecho del día. En la música las emociones son independientes de los contenidos, no son suscitadas por ningún relato. Sueño y música cumplen así unos de los lemas centrales del simbolismo mallarmeano: que el lenguaje poético no dé la cosa sino su efecto. De este modo queda vinculado el lenguaje a la música y al sueño, lo que es tanto como decir que queda abocado a la renuncia de un significado definido. Y esta vocación de renuncia a los signos en favor de otras futuras coagulaciones de sentido —símbolos, habrán de llamarse— es tentación que recorre también los versos de este primer Machado.

El erotismo de lo entrevisto —concebido a la manera barthesiana— se pliega también al principio de la evitación de lo explícito en favor de su adivinación por medio del entorno y del marco en que se sitúa. Este erotismo participa del mismo principio mallarmeano que vela el objeto tras sus efectos y que sólo así permite su acceso a él como idea. En ambos procesos —erótico y simbólico— se pone en funcionamiento un tipo de inducción que los emparenta. En el caso del símbolo tal inducción oscila entre una naturaleza puramente conceptual —que suma datos y saca conclusiones— y una naturaleza mixta, en la que los conceptos que aporta el lenguaje se ven matizados por apreciaciones sensitivas y emocionales: el símbolo se construye en este caso con intervención del cuerpo y no solo del intelecto.

En el caso del erotismo del *entrebaillement*, el objeto se reconstruye mediante un modo perceptivo-cognitivo que recibe el nombre de “presencia amodal” (Kanizsa, 1986) y que consiste en la percepción completa por parte del espectador de un objeto que está parcialmente oculto por otro y que por tanto no es posible ver. El cerebro completa el objeto que solo se ve a medias, le proporciona los contornos que son invisibles tras otro objeto. Una visión es erótica no por lo que se ve sino por lo que no se ve pero que nuestro cerebro conjetura. No es propiamente lo percibido lo que resulta excitante, sino la actividad misma de nuestro cerebro: la suposición de conocimiento que hace sobre certezas perceptivas fragmentarias: el cerebro ve el objeto completo porque ha supuesto de qué objeto se trata. El cerebro realiza esta operación sin saberlo conscientemente, y lo que resulta erótico es esa operación de conocimiento que se realiza con plena ignorancia. El erotismo no reside en el objeto, es el cerebro el que lo erotiza mediante estas operaciones cognitivas. El erotismo es cultura —y no biología, como el sexo— por eso no ha de extrañar que nazca de un debate interno cerebral entre percepción y cognición.

El erotismo juega con los diversos grados de la desaparición y la aparición. El erotismo del *entrebaillement* escenifica —mediante la percepción amodal— el recorrido entre la aparición y la desaparición. El fantasma, sin embargo, representa cierta estabilización de la aparición-desaparición, una detención en el medio del proceso: ni de un mundo físico ni de un mundo mental, el fantasma se deja percibir a través de algunas manifestaciones que apelan a los sentidos —aroma, pulso, tono de voz, colorido, detalle vestimentario—. Un fantasma es un fenómeno perceptible que el cerebro no llega a certificar con toda convicción, y su erotismo —más allá de la ocasional figura amada— reside en la incertidumbre cognitiva que los datos perceptivos proporcionan: es visible mas no permanentemente localizable, se siente su pulso mas no se le toca propiamente, se reconoce su voz pero su identidad es desconocida, su visión suscita emociones íntimas pero ningún recuerdo real coincide con su figura. No

es solo que los datos perceptivos contradigan el conocimiento, es que los datos perceptivos son entre sí contradictorios. Y lo que del fantasma erotiza al cerebro es este estado de contradicción irresoluble entre modos perceptivos.

En ocasiones, Machado funde en un solo poema esas dos versiones cognitivas de erotismo —fantasma y *entrebaillement*—. Así ocurre en esta “ilusión” para los ojos —un modo del fantasma: veste alada— cuyas piernas son al tiempo percibidas entre la maleza —un modo de la percepción amodal y del *entrebaillement*—:

¡Fugitiva ilusión de ojos guerreros,
que por la selva pasas
a la hora del cenit: tiemble en mi pecho
el oro de tu aljaba!
En tus labios florece la alegría
de los campos en flor; tu veste alada
aroman las primeras velloritas,
las violetas perfuman tus sandalias.
Yo he seguido tus pasos en el viejo bosque,
arreatados tras la corza rápida,
y los ágiles músculos rosados
de tus piernas silvestres entre verdes ramas (1988: 458).

Esas piernas son silvestres no solo porque aparezcan entre las ramas —a modo de *entrebaillement*— sino porque su naturaleza quizá es verdaderamente vegetal y no humana. Es más, esa “ilusión” quizá no es sino un equívoco perceptivo, un fantasma, una interpretación errónea de lo que son solo verdes ramas sembradas de rosadas flores, una falsa percepción amodal: los dos modos eróticos son posibles.

La presencia combinada de los modos eróticos del fantasma y el *entrebaillement* no es inusual en *Soledades*, y ello porque, precisamente, la labor del poeta consiste en aunar las dos eróticas. En los siguientes versos del poema LXI de la sección “Galerías”, la erótica del *entrebaillement* —esa suerte de *apierotismo* vinculado al hada— es operación reclamada por el poeta junto con la erótica del fantasma:

[...] Poetas,
[...] la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos (1988: 473).

Y resulta de estos versos que el poeta se concibe a sí mismo como hada *apierótica*, y también como hada tejedora de una fantasmal veste. En el poeta parecen encajarse ahora como *matrioshkas* la naturaleza del hada y la del fantasma.

Una tercera forma —tras el erotismo del *entrebaillement* y el fantasma— por la que el cerebro se ofrece a sí mismo experiencias excitantes es la magia. La magia —ya ha quedado anotado— se basa en lo sorprendente, esto es, en una desadecuación entre la percepción procesada por el cerebro y las

inferencias lógicas que hace ese mismo cerebro en virtud de su experiencia cognitiva acumulada (Camí y Martínez, 2020: 13). Los magos se entrenan en habilidades que simulan lo que no es, que proporcionan fenómenos cuya apariencia es irreconciliable con la lógica. A diferencia del fantasma, la magia no proporciona contradicción entre las percepciones mismas, sino entre las percepciones y el conocimiento que por experiencia del mundo tiene el espectador, de modo que este queda cognitivamente estupefacto: ni puede dejar de creer a sus ojos ni puede dejar de creer a su experiencia: cree en ambas, y su cerebro se ve cortocircuitado por la sorpresa. El erotismo de la magia suspende las transiciones, y solo admite estados extremos: los efectos esperables del proceso lógico desaparecen de la escena y en su lugar aparece un fenómeno inexplicable. Todo es aparición y desaparición súbitas, no se muestra o se explica ninguna gradación: lo mágico consiste precisamente en sustraer al espectador la percepción de todo tránsito conciliador entre dos inconciliables.

Machado acerca el modo mágico y las experiencias eróticas y fantasmales: “mundo mago”, lo llama, y en él sitúa “la blanca sombra del amor primero, / la voz que fue a tu corazón, la mano / que tú querías retener en sueños” (1988: 482). El sueño, el fantasma y el prodigio del nacimiento al erotismo —ese regalo que las hadas hacen a los niños— pertenecen para él a un registro mágico. Dicho en modo sintético por el poeta —que añade además la relación de su oficio con la magia—:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto (1988: 472)²¹.

Lejanía del fantasma, turbiedad y confusión del erotismo: la magia es un modo de iluminación —de percepción— de las cosas. Apuntan los versos hacia la labor del poeta como “mágica”, y de poética y “mágica” habrán de tratar de tratar pues las últimas páginas de este texto.

No son solo los versos, también la prosa machadiana define su poética como “mágica”: eso sí, lo hace en un tiempo muy posterior a este de *Soledades*, cuando a partir de 1913 Machado se interna en su larga reflexión sobre la poesía, que pondrá a menudo en boca de sus filósofos apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena. Machado caracteriza así de “pensamiento mágico y poético” el de Abel Martín, “que acepta como principio evidente la realidad de todo contenido de conciencia” (1988: 708). La suspensión de la incredulidad que supone la magia —pues este es el requisito para que se produzca el asombro— abunda en esa aceptación de lo que la percepción y el conocimiento presentan a la conciencia, incluso cuando tales contenidos son excluyentes. Decir que el pensamiento poético es mágico supone señalar su capacidad para aceptar el principio erótico de aparición / desaparición en todos sus grados, incluso en el que produce mayor disonancia cognitiva.

²¹ Anota J. M. Aguirre que “la palabra *misterio* es una de las favoritas de los simbolistas” (1973: 92).

Es conocido que Machado asistió a las clases de Bergson, y que la noción de los “datos inmediatos de la conciencia” hizo mella en él, aunque con el tiempo la rechazase²². Estudiosos como Armand F. Baker (1975-1976) defienden que el poeta conocía la filosofía oriental y creía en la reencarnación, mientras otros, como Francisco Vega Díaz, rescatan declaraciones del poeta del siguiente tenor: “En el fondo soy un creyente en una realidad espiritual opuesta al mundo sensible” (1969: 70). Pero no parece necesario llegar a esas comarcas espirituales para hablar de los fantasmas o la magia machadiana cuando las comarcas cognitivas y filosóficas son capaces de integrar tales contravenciones de lo real en su poética.

A este respecto, resulta esencial el artículo de Gustavo Correa titulado “Mágica y poética de Antonio Machado” (1976). En él se señala que, en la tercera parte de “Poema de un día”, Machado hace referencia a las dos maneras de aprehender la realidad: por un lado, Kant y la idea del conocimiento de la realidad conformada a la manera de ser de nuestra conciencia, a las categorías apriorísticas del espacio y tiempo y al lenguaje. Por otro lado, Bergson y su idea del conocimiento intuitivo mediante la aprehensión del dinámico fluir de nuestra conciencia, la intuición directa de la fuerza creativa, y la experiencia del tiempo como duración²³. Sobre la idea de Bergson —precisa Correa— se basa Machado para la armazón conceptual de su “mágica”, pero se percata de que la necesidad de expresar con palabras precisa abstracción, lenguaje y por tanto ideas a priori kantianas.

El problema radical de la expresión lírica se hallará, por consiguiente, en esta dinámica tensión entre el pensar poético propiamente dicho, de carácter mágico y temporal y el pensar lógico, ya en sí objetivador, representacional y homogeneizador, puesto que este último trata de establecer un común denominador conceptual para todas las conciencias. La formulación de la poética de Machado quedará establecida a base de esta dialéctica (Correa, 1975-1976: 468).

Pero antes, en el tiempo de la escritura de Soledades, la mágica es lo que prevalece. El pensamiento mágico se da “entre intuiciones, no entre conceptos”, escribe Machado (1988: 691). Y, en el poema “Al gran pleno o conciencia integral”, Abel Martín “destaca la capacidad intuitiva de la conciencia que hace posible el conocimiento mágico del mundo” (Correa, 1975-1976: 481). El mundo mágico se revela en imágenes dinámicas y de crecimiento, que descubren la presencia directa y originaria de la realidad heterogénea. Lo que la conciencia capta del mundo sería experiencia única si el lenguaje de antemano no lo conceptualizara. Si hubiéramos de decir con expresión extrema la experiencia del mundo, nuestro lenguaje sería una sucesión de hápax: la comunicación sería imposible. El lenguaje poético se encuentra en esa tensión hacia lo incomunicable, hacia la expresión de una experiencia del mundo irrepitible, radicalmente heterogénea y por tanto indócil al lenguaje: El pensamiento lógico homogeneizador, “solo se da [...] en el vacío sensible” (Machado, 1988: 690); el

²² José María Valverde anota una suerte de “rebelión” de Machado contra Bergson (Valverde, 1975: 115). Y Son muchos los autores que hacen referencia al conocido poema donde Machado ironiza sobre los datos inmediatos de la conciencia. J. M. Aguirre, por su parte, da por demostrada la presencia de la filosofía de Bergson en la poética de Machado y dedica las páginas de su libro *Machado, poeta simbolista* a mostrar que Bergson es “el filósofo del simbolismo”. En su opinión, es inevitable que Machado siguiera esta filosofía, que se encontraba en boga en ese momento (1973: 111-133).

²³ También esta misma dicotomía de concepciones será recuperada por Machado de Parménides y los filósofos eleatas por una parte, y de Heráclito por otra.

pensamiento poético es heterogeneizador. El poeta corre el riesgo de perder el lenguaje a fuerza de no querer sacrificar ninguna cualidad de lo experimentado y percibido.

Todas las formas de la objetividad descualifican lo esencialmente cualitativo, viene a decir Abel Martín (Machado, 1988: 690). Sus siete anversos del ser tienen que ver con el pensamiento mágico, si bien no llegó a nombrarlos en su totalidad. “Los siete reversos” del ser de Juan de Mairena se refieren, según Machado, “a las siete maneras que tiene la inteligencia humana para objetivar la realidad, es decir, para desobjetivarla” (Correa 1975-1976: 471). Abel Martín pretende “haber creado una forma lógica nueva, en la cual todo razonamiento debe adoptar la manera fluida de la intuición” (Machado, 1988: 680). Se separa así del pensamiento kantiano, al que un poema dirige esta descalificación: “Tus formas, tus principios y tus categorías, / redes que el mar escupe, enjutas y vacías.” (1988: 783): la realidad fluida del mar nada deja en las redes.

Sostiene Machado que el pensamiento poético necesita “de una nueva dialéctica, sin negaciones ni contrarios que Abel Martín llama lírica y, otras veces, mágica, la lógica del cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiado o del cambio siendo.” (1988: 692). Se trata de una “lógica temporal o “lógica real” (que es lo mismo que decir ‘mágica’, pues lo real no filtrado por el lenguaje es lo poético y lo mágico), “en la que A no es nunca A en dos momentos sucesivos” (1988: 681). Y dice Juan de Mairena: “Nuestra lógica pretende ser la de un pensar poético, heterogeneizante, inventor o descubridor de lo real.” (1988: 2008).

De modo que en este pensamiento poético machadiano son ideas convergentes las siguientes —que aparentan ser contrarias—: de un lado, la esencial heterogeneidad del ser y la inmanente otredad del ser que se es; de otro lado, la sustancia única, quieta y en perpetuo cambio, la conciencia integral (vid. 1988: 708). Heterogeneidad y sustancia única solo son comprensibles bajo la forma de un *continuum* que hiciera del cambio su modo de existencia. En ese contexto, la heterogeneidad sería la forma de percibir momentos distintos del *continuum*. Tanto la aparición como la desaparición serían entonces momentos distintos de una sola sustancia —una suerte de cinta de Möbius, cuyo anverso y reverso no son sino en realidad una cara única—. El fantasma no sería entonces sino un momento de ese recorrido en el que la heterogeneidad está presentándose y hay aparición y desaparición perceptibles y simultáneas. Por su parte, el erotismo y su *entrebaillement* serían una primera sospecha de la heterogeneidad. Mientras que la magia reposaría sobre la constatación de una heterogeneidad que desafía la conciliación con la sustancia única y en perpetuo cambio de lo real que sin embargo la magia construye (Camí y Martínez 60).

El pensamiento poético está lleno de “raíces y asombros” (Correa, 1975-1976: 473). Asombro ante lo radicalmente heterogéneo, y ante la intuición de su común raíz. Asombro y sorpresa son las manifestaciones emocionales de la magia. El asombro del poeta surge cuando su experiencia de lo real no se pliega al concepto. Y cuando se ve entonces impelido a crear un concepto fluido, un símbolo. Machado llega para su poética a un compromiso entre mágica y lógica que recupera la intuición bergsoniana para completarla con la suerte de conceptualización a posteriori que supone el símbolo. O si se quiere: hay unción —de un lado—, de las raíces intuitivas del conocimiento del mundo en las

que se basa el simbolismo (esa búsqueda de la percepción amodal, intermodal o transmodal que son las correspondencias horizontales baudelairianas) y —de otro lado— la noción misma de símbolo, de estabilización significativa de lo que no era más que intuición, de colectivización de lo subjetivo, de conceptualización provisional echando mano del lenguaje —conceptualización que dura el tiempo de un poema, o el de una poética, es decir, el de una mágica, el de un *tour de magie*. Unción simbolista que es una unción machadiana: la de los “elementos constructivos” y los “elementos fluidos”, la que le lleva a decir —en “Reflexiones sobre la lírica—: “No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.”(1988: 1653)²⁴.

Recuérdese que la magia es asombro, suspensión de la incredulidad, pero también, del otro lado, técnica depuradísima, artefacto y conocimiento técnico, ciencia en suma: solo así funciona el truco. Y esa es la diferencia con la poética: la magia necesita suspender la incredulidad para vivir la experiencia asombrosa, pero la poesía parte de la vivencia de esa experiencia y por eso cree a pies juntillas. Porque no tiene truco.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, J. M. (1973), *Machado poeta simbolista*. Madrid: Taurus.
- BAKER, A. F. (1975-1976), “Antonio Machado y las galerías del alma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 304-307. Tomo II (octubre-diciembre 1975-enero 1976), pp. 647-678.
- BARTHES, R. (1973), *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- BAUDELAIRE, Ch. (2005), *Les fleurs du mal*. París: Gallimard.
- CAMÍ, J. y MARTÍNEZ, L. (2020), *El cerebro ilusionista. La neurociencia detrás de la magia*, Madrid: RBA.
- CORREA, G. (1975-1976), “Mágica y poética de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307 (octubre-diciembre 1975-enero 1976), pp. 462-492.
- FERRERES, R. (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
- GAMONEDA, A. (2014), “Sentidos seducidos. Aspectos neurocognitivos de la lectura poética”, *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23, pp. 429-442.
- GAMONEDA, A. (2019), “Desaprendizaje e inestabilidad. Perspectivas para una teoría cognitiva de la lectura poética”, en Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA y Amelia GAMONEDA (eds.), *En torno a la lectura: signo, fenómeno, cognición*, *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, pp. 105-137. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25043>
- GIBSON, I. (2007), *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Madrid: Punto de lectura.
- KANIZSA, G. (1986), *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós.

²⁴ Anota J. M. Aguirre que “cuando el poeta español opina que «los elementos constructivos» —«estos elementos lógicos»— del poema «pueden y hasta, en rigor, deben estar ocultos», no hace sino parafrasear el «Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème» mallarmeniano.” (1973: 57). Esa ocultación de los elementos constructivos es propia del símbolo, que los simbolistas distinguían bien de la alegoría, donde la idea es la primera, y por tanto la imagen no se funda sobre la intuición, como sí ocurre en el símbolo (vid. Aguirre, 1973: 57-58).

- LANZ, J. J. (1989), “El poema «Nevermore» de Antonio Machado, un eslabón en la tradición literaria”, *Zurgai*, junio, pp. 42-48.
- MACHADO, A. (1988), *Poesía y prosa*. Edición crítica de Oreste Macrí, Madrid: Espasa Calpe - Fundación Antonio Machado.
- MALLARMÉ, S. (2006), *Herodías*. Trad. de Antonio y Amelia Gamoneda, Madrid: Abada.
- MATTAUCH, H. (2003), “Las Galerías de Antonio Machado: Origen y evolución de una metáfora central de su poesía”, *Revista de Literatura*, LXV, pp. 225-235.
- RIBBANS, G. (1957), “La influencia de Verlaine sobre Antonio Machado (con nuevos datos sobre la primera época del poeta)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 91-92, pp. 180-201.
- RIMBAUD, A. (2007), *Obra poética completa*. Traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga, Barcelona: DVD Ediciones.
- ROS, X. DE (2019), “El legado oculto de Antonio Machado a la generación de poetas del medio siglo”, *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, IV, pp. 203-222. Recuperado de <https://doi.org/10.17811/rep.4.2019.203-222>.
- SIMPSON, D. (2009), “Algunas semejanzas y diferencias en el simbolismo de la poesía de los hermanos Machado”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 42. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/hmachado.html>.
- VALVERDE, J. M. (1975), *Antonio Machado*. Madrid: Siglo veintiuno.
- VEGA DÍAZ, F. (1969), “A propósito de unos documentos autobiográficos inéditos de Antonio Machado”, *Papeles de Son Armadáns*, 160-162, pp. 49-99, 165-216 y 295-328,
- VERLAINE, P. (1886), *Poèmes saturniens*. Lemerre: París.
- VILA-BELDA, R. (2012), “Antonio Machado y su reconocimiento como maestro del simbolismo en *La corte de los poetas*”, *Bulletin of Spanish Studies, Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 89/2 pp. 207-231. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.657770>.