

LOS SUEÑOS DIALOGADOS. LOS LÍMITES DE LA VIVENCIA PETRARQUISTA DE ANTONIO MACHADO

Antonio Armisén
Universidad de Zaragoza

En la abundante bibliografía sobre la poesía de Antonio Machado no son pocas las referencias críticas fragmentarias u ocasionales a los poemas de *Los sueños dialogados*. Sin embargo, en relación con la lectura anotada por Valverde en 1971, no conozco ningún estudio posterior que les dedique atención particular en cuanto composición secuencial.

Las consecuencias de esa carencia en el actual horizonte de los estudios machadianos son perceptibles. Esta comunicación es una corrección sólo parcial de la desatención sostenida que la forma de los cuatro sonetos ha merecido en las últimas décadas. Valorando la condición unitaria de la secuencia, pretendo avanzar en su interpretación como literaria, poética *fábula de identidad* con antecedentes, ampliando y corrigiendo propuestas anteriores.

Tanto el tema de los *sueños* y la *ensoñación* como el del *paisaje machadiano* y su interpretación sí suscitan atención numerosa en aproximaciones recientes a su poesía. Quizá resulte por ello más oportuno presentar la lectura de los cuatro textos con un título que puede en alguna medida sorprender a los conocedores de esa numerosa bibliografía e incluso a los estudiosos de la poesía de Machado. A los buenos lectores de la poesía de Petrarca es probable que les resulte menos extraña.

Son escasas o muy raras las referencias al autor del *Canzoniere* en los estudios sobre Machado, pero el interés del poeta andaluz por Dante y la *Divina Commedia* ha sido señalado repetidamente y se hace pronto explícito en su obra. Es conocido desde hace tiempo. Cansinos Asens en su reseña crítica a la aparición de *Nuevas canciones* (1924) apoyaba su condición de *poesía nueva* con una alusión precisa a la *Vita Nuova*¹. Sin embargo, el caso de su desatendida y silenciosa relación con el antecedente de Petrarca es otro muy distinto.

Después no han faltado quienes como José María Valverde en 1971 y Francisco López Estrada en 1977 han visto y comentado con creciente atención la presencia de Dante en la obra del poeta sevillano². Una influencia comentada aún de forma vaga que se apoya sobre todo en las menciones explícitas de Dante en otros textos, pero sin tomar en consideración el antecedente de Petrarca. Propuesta no cuestionada la del poeta de Beatriz, que cabría aceptar sólo en lo referido la presencia del florentino en uno de los cuatro sonetos que nos ocupan en esta ocasión. Será oportuno cuestionarla revisarla atendiendo sobre todo a la presencia consistente de otros detalles.

No es tampoco la poesía de Dante referencia que pueda ser ignorada o debemos descuidar. Sin olvidar esa influencia que intentaremos precisar, quizá más documentada por López Estrada en relación con otros textos y datos de su biografía, no es aquí la argüible, conocida presencia del autor de la *Commedia* entre las lecturas de Machado el componente que ahora, treinta años después de esas observaciones, ayudará más en esta revisión.

Señalaré la desatención actual a *Los sueños dialogados* porque nos ayuda a valorar mejor estos cuatro sonetos. Es desatención que tiene antecedentes. La edición crítica de Oreste Macri de la obra de Machado (Lerici, Milano, 1959, 1962, 1969...) los evidencia de forma paradójica. Su descuido de la huella de Petrarca en la poesía del andaluz quizá merezca más atención, porque tiene secuelas en la bibliografía de los estudios machadianos durante décadas. Y digo paradójica porque su trabajada revi-

1.- Cansinos Asens, Rafael (10 de Agosto de 1924): "Nuevas canciones", *El Imparcial*. Cito por la reedición en Gullón, Ricardo y Phillips, Allen W. eds. (1979): *Antonio Machado, El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, págs. 355-359.

2.- Tras la referencia de Cansinos, encontramos la mención de la huella de Dante en *Los sueños dialogados* en la edición de Valverde, José María (1971) de Machado, Antonio: *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, Madrid, Clásicos Castalia, págs. 175-177; y págs. 22-30 de la Introducción; también López Estrada, Francisco (1977): "Las resonancias europeas: Dante, el predilecto, y los franceses" capítulo V de *Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa Editorial, págs. 240-284.

sión de variantes en esas ediciones permite, pocos años después, observaciones útiles a otros críticos italianos más atentos a la obra del cantor de Laura y a la forma del *Canzoniere*.

Cesare Segre a finales de los años 60 se acerca repetidamente a la estructura simbólica y narrativa de *Soledades* con el modelo de referencia de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Estudia en imágenes del libro de Machado una forma moderna de libro de poesía que ejemplifica el modelo de vínculos simbólicos o semióticos microtextuales realizado siglos antes por el poeta de Arezzo; aunque de nuevo omite o descuida en esas ocasiones toda mención de la breve secuencia de sonetos que nos ocupa hoy³. Sus propuestas pueden parecer un sugerente adelanto, aplicación crítica esbozada del interés que el *Canzoniere* suscita en las propuestas estructuralistas de esos años, desarrolladas en 1975 por Marco Santagata con un artículo publicado en *Strumenti critici*. Recordarlo no es ahora inútil.

Para otros lectores actuales tal vez sea más fácil reconocer la reiterada omisión de *Los sueños...* en trabajos recientes sobre la poesía de Antonio Machado centrados en alguno de sus motivos dominantes y componentes fundamentales. La incompleta atención que merecen estos textos en las publicaciones recientes sobre los temas del ensueño y la descripción del paisaje en la obra del sevillano es ahora la razón inmediata que me mueve a presentar la comunicación que les leo. Puede que sea también la que mejor explica el parcial título elegido.

Sin embargo, el problema no es un caso sencillo de influencias particulares. Como advirtió en 1990 Gloria Moreno Castillo, los resultados de la interpretación sobre Machado de *Crítica bajo control* en 1970 no parecen proporcionados al nivel del despliegue teórico del ensayo. Ciertamente la poesía de Machado no era en ese estudio el centro focal de la investigación del profesor de Pavia. Son los límites de esa adecuación y sus aportaciones lo que puede merecer atención y una nueva aproximación al vínculo con Petrarca.

3.- Segre ejemplificaba con *Soledades* algunos problemas de la forma *canzoniere* en un congreso de 1968. Vid. Segre, Cesare (1974): "Système et structures d'un *Canzoniere*", en AA. VV., *Recherches sur les systèmes signifiantes. Symposium de Varsovia* (1968), Mouton, The Hague-Paris, Mouton, págs. 373-378; también del mismo autor "Sistema e struttura nelle *Soledades* di Antonio Machado", *Strumenti Critici*, II, 7, 1968; después en ([1970] 1974): *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, págs. 103-150; en particular pág. 104 ss. y n. 3. En este trabajo, en principio, citaré por la documentada edición Petrarca, Francesco (2004) *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori,

Confirmando lo dicho sobre las carencias relativas en los estudios machadianos, me referiré a dos libros de actualidad, todavía presentes este otoño de 2006 entre las novedades de las librerías especializadas.

El de más reciente aparición es *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado* (Devenir, 2006) de Armando López Castro, que incluye sendos capítulos sobre temas que nos interesan: “Paisaje más allá del paisaje” y “Sueño y realidad en Antonio Machado”. En el primero advierte cómo el paisaje es «el espacio íntimo para reconstruir un mundo amado y perdido». Menciona seguidamente los dos primeros sonetos, pero aunque transcribe completo el segundo (*op. cit.*, pág. 48) no se detiene en su análisis, no considera los antecedentes pertinentes de la secuencia aunque su revisión ayude a localizarlos, ni hace tampoco referencia alguna a la estructura unitaria de los cuatro.

Su atención a lo que denomina más adelante “sección de *Los sueños dialogados*” quedará limitada después a un mínimo comentario circunstancial del soneto IV, que en relación con el problema de la soledad transcribe y glosa en el siguiente capítulo “Antonio Machado y la búsqueda del otro”, págs. 83-105; para el soneto IV *vid.* pág. 92. En estrecha dependencia con su comentario temático, la lectura de López Castro sí evidencia directamente, en mi opinión, el interés general y particular de los cuatro poemas en relación decisiva con problemas fundamentales del pensamiento y la obra de Machado.

El segundo libro a tener presente, sólo pocos meses anterior, es el volumen colectivo que con el título *Hoy es siempre todavía* (Sevilla, Renacimiento, 2006) recoge las actas del *Curso Internacional sobre Antonio Machado* celebrado en Córdoba en Noviembre del 2005. Ahí son los trabajos de Geoffrey Ribbans, Patricia Mc Dermott, Reyes Vila-Belda o Francisco Díaz de Castro los que pueden, quizá, interesarnos más⁴. Desde luego no son los únicos.

Considerarlos será necesario, aunque no destaquen por sus referencias a los textos que estudiamos. No excusan una referencia detallada de los antecedentes más conocidos y discutidos del caso. En el breve tiempo de esta exposición sólo cabe su

4.- *Vid.* Ribbans, Geoffrey ([2005] 2006): “Antonio Machado: de los ‘paisajes del alma’ al ‘alma del paisaje’”, en AA. VV., *Hoy es siempre todavía*. Curso Internacional sobre Antonio Machado, Córdoba, 7-11 de Noviembre de 2005, coordinador Jordi Domenech, Sevilla, Ayuntamiento de Córdoba / Renacimiento, págs. 139-172; también en esas actas McDermott, Patricia, “La voz colectiva postmodernista en ‘A orillas del Duero’”, *ibidem*, págs. 173-197; Vila-Belda, Reyes, “La visión institucionalista del paisaje en Antonio Machado”, *ibid.*, págs. 198-229; y Díaz de Castro, Francisco, “Antonio Machado y la ‘nueva poesía’ de los años 20”, *ibid.*, págs. 355-379.

mención inicial. En todo caso ofrecen evidencia reciente sobre la situación actual del tema y su renovado interés.

La edición de las poesías de Machado, realizada por Oreste Macrí desde 1956 y culminada por la edición de Antonio Machado, *Poesía y Prosa*, (1989, Espasa Calpe), y la de *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo* publicada por José María Valverde (Castalia, 1971, 1975, etc.) pueden completar el marco de la información textual y crítica básicas. El único comentario de la secuencia de los cuatro sonetos que conozco y merece ser valorado es el de Antonio Sánchez Barbudo en 1967⁵. Son estudios y ediciones que permiten superar carencias de la bibliografía reciente y alcanzar directamente información más necesaria que no conviene ignorar.

Los sueños dialogados se publican en 1924 con *Nuevas canciones (1917-1920)*, fechación ésta última del autor que Valverde cuestiona, como veremos, con cierta razón. Si el profesor extremeño apunta la posibilidad de que algún texto sea posterior a 1920, la publicación en 1971 y 1980 del cuaderno de *Los complementarios* lleva a pensar que uno de los sonetos que estudiamos tal vez tiene fechación bastante anterior. *Vid. infra* n. 11. El texto de los poemas de esos sueños parece fechable en el periodo de Baeza (1912-1919) o en el de Segovia, donde Machado llega en 1919.

Son cuatro sonetos que presentan una medida ordenación, que se suman, que han de hacernos pensar en el ciclo natural (*micro / macrocosmos*) de las cuatro estaciones del año y en las distintas fases de una vida de creador. Aquí son también cuatro momentos diferenciados de su experiencia amorosa y biografía poética que el poeta rememora en una visión retrospectiva y en cierto sentido prematura.

La trabajada recurrencia de elementos simbólicos y su evidente ordenación secuencial son componentes que les dan forma y sentido unitario. Ignorarlo es causa directa de errores subsanables. Intentar corregirlos obliga a señalar la condición parcial, todavía incompleta de estas notas. La descontextualización que resulta de la lectura independiente o fragmentaria de cada texto tiene consecuencias perceptibles que hemos de evitar. Las razones histórico-literarias que sostienen esas propuestas son pronto evidentes.

Comenzaremos con observaciones sobre la funcionalidad de los esquemas de rima y sus rimas repetidas. De acuerdo con el criterio que defiende en las primeras

5.- Sánchez Barbudo, Antonio, ([1967] 2ª ed. 1969): *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona, Lumen, págs. 325-334.

líneas del apartado "Sonetos" de *Los complementarios*, Machado aplica rimas independientes para cada cuarteto. No es forma que podamos verificar en ninguno de los *sonetti* de Petrarca. Tampoco es forma con antecedentes en los sonetistas clásicos hispanos, si bien Santillana escribió ya sonetos con tres rimas en sus cuartetos.

Siglos después, Shakespeare usó rimas distintas en los *tres cuartetos* de sus *sonnets*: ABAB CDCD EFEF GG. Los precedentes del esquema de los cuartetos con cuatro rimas de Machado parecen modernos —Macri señala con razón su atención a los serventesios modernistas—, pero puede que el poeta sevillano no sea ajeno tampoco al precedente del *shakesperean sonnet* que le había interesado⁶.

El *soneto I* y el *IV* presentan el esquema ABAB CDCD//EFEFEF; el *soneto II* y el *III* ejemplifican la mayor variación entre los cuartetos: ABBA CDCD // EFEFEF. Ofrecen *in ordine* una forma ajustada a simetría de disposición en lo relativo a su esquema de rimas que parece confirmar la unidad del proyecto.

La mencionada simetría de los cuatro sonetos se establece con la variación limitada por el cambio de la combinación de rimas en los primeros cuartetos. Después de esa diferencia evidente, el resto de las rimas de *Los sueños dialogados* desde el verso 5 al 14 son *regulares* y coinciden en la alternancia sostenida con un esquema de cuatro nuevas rimas en dos tercetos encadenados.

La condición simétrica apuntada, se hace más perceptible cuando advertimos que tanto el *soneto I* como el *IV* se cierran con dípticos sintácticos y semánticos muy semejantes. Contrastan con el *soneto II* y el *III*, que acaban con un verso final conclusivo e independiente en el que la sintaxis de la oración se ajusta al molde del endecasílabo. Las repetidas formas de conclusión de los distintos sonetos parecen apoyar la pausada ordenación de los temas integrados en la medida sucesión de los textos.

Aunque los dos versos finales del *soneto I* y el *IV* quedan integrados en el esquema de rimas descrito, pueden recordarnos —tanto por la combinación de rimas de cuartetos y tercetos como por la función del díptico final característico— la forma de cierre del conocido *shakesperean sonnet*. La única diferencia radica en que el díptico

6.- Escasa atención ha merecido su conocido interés en los *Sonnets*. El *sonnet 138*, que transcribió y tradujo en versos octosílabos, se centra en la dependencia y ambigua duplicación verbal de las formas de un mutuo autoengaño. *Vid.* Barjau, Eustaquio ([1989] 1994): "Antonio Machado: esencia, función y formas de la mentira", págs. 153-162 de AA. VV.: *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, Paul Aubert ed., 1994, Madrid, Casa de Velázquez. Es un soneto con interpretación muy discutida. *Vid.* Shakespeare, William ([1997] 2002): *Shakespeare's sonnets*, ed. K. Duncan Jones, The Arden Shakespeare, págs. 390-391.

co final de los mencionados sonetos de Machado no alcanza la condición de pareado, conserva la rima encadenada propia de los tercetos, muy frecuente ya entre los de Petrarca (*vid.* Santagata, ed. cit., 2004, págs. 1592-1593).

El particular interés del sevillano en los *Sonnets* de 1609 lo confirman los textos del poeta inglés incluidos en el cuaderno de *Los complementarios*. Pese a la variedad de autores incluidos, con presencia de textos franceses, italianos e ingleses, con frecuencia transcritos con descuido, no encontramos ahí ningún ejemplo de la poesía de Petrarca. Desconocemos la edición italiana del *Canzoniere* que trabajó, aunque no son pocas las que pudo encontrar en la Biblioteca Nacional. La impresa y corregida por Manuzio, (Venezia, 1514) es la que tenía una forma más semejante a las traducciones castellanas del siglo XIX. Los sonetos de *Los sueños dialogados* resultan de un trabajo sobre la variedad de formas y soluciones que provee la historia anterior del género.

El uso de rimas repetidas y de rimas próximas permite verificar la cuidada e intencional unidad sonora del grupo textual. Las primeras rimas repetidas se encuentran en los *sonetos II* y *III* (*ía* [día / fría, términos repetidos] e *ido*). El *soneto IV* introduce en posición inicial la reutilización por tercera vez de una de ellas (*ía*), ahora con una variación [compañía / pedía]; y la de *ante* [caminante / gigante en el *III*) que reaparece como cuidada rima última [semblante / amante / diamante] del soneto final.

Tanto la repetición de rimas como el uso de rimas próximas (*ana-anos; era-ares-ero; ío-ía; ido-edo; etc*) parecen efectos calculados, destinados a establecer la cohesión fónica, sostener la consonancia rítmica unitaria y apoyar la ineludible conclusión natural, temporal del ciclo. No parece una interpretación inútil o muy arriesgada, si valoramos la semejanza de algunas rimas y la cuidada presencia de la aliteración en la secuencia.

Atender al componente narrativo que establece esa mencionada forma secuencial se convierte en procedimiento necesario de la lectura biográfica dominante. Los dos primeros sonetos sostienen *in morte* el valor fundamental de su amor por Leonor Izquierdo. El tercero expresa la renuncia a un nuevo amor que le asalta como posibilidad; y que, al menos formal y literariamente, será rechazado. Confirma la condición determinante y decisiva de su amor por Leonor que, con humor crudo, velada, confusamente, se presenta ya tal vez como amenaza vital. Una evolución que será confirmada por el último texto. Volveré sobre este asunto en otros términos.

El cuarto plantea las que con, cierto adelanto, se ofrecen como prematuras y reveladoras dudas finales sobre el amor y la poesía en un poeta que se afirma con el paso del tiempo, los frutos de la edad, la soledad creciente, la reveladora amenaza del desengaño último y la muerte. Pronto se hace evidente que estamos ante el resumen modélico y previo de una forma de visión retrospectiva en cuatro sonetos, *casi* final; ante una intensa *fábula de identidad* literaria, personal y en buena medida canónica.

Una breve y tensa secuencia de cuatro componentes en la que Machado integra con pretensión unitaria la experiencia biográfica, amorosa y poética. La forma poética cerrada y sucesiva en que se realiza esa estructura compositiva, en mi opinión, hace evidentes y convierte en operativos sus antecedentes literarios e incluso la condición del modelo y arquetipo formal sobre el que ha sido concebida, que construye y figura su sentido esencial. Porque es ese mismo componente secuencial, biográfico y confesional la forma que establece y realiza con la escritura la revelación final propuesta como enigma al lector de 1924.

El poeta, *en el umbral de sus sueños de vigilia* («Desde el umbral de un sueño me llamaron...») y en el presente del momento de escritura desde el que evoca, rememora y recupera el pasado significativo, alcanza la conciencia creciente de que su experiencia personal literaria y amorosa se funden y confunden en una. Esa condición fundamental y única de la experiencia del poeta («no sé si el llanto es una voz o un eco», *Soledades*, XXXVII, v. 32⁷) se presenta como revelación alcanzada finalmente por el poeta en diálogo con su «amada vieja», la noche de su soledad aún confusa; pero ya definitiva en el soneto que cierra la tetrada (1+2+3+4) y se ofrece como enigma al lector.

No puede extrañarnos que en la forma de esos *sueños dialogados* se integren componentes de su lengua poética anterior, convertidos ahí en símbolos propios. Reconocemos, pues, referentes y modelos varios, clasicistas y modernos, románticos, postrománticos y simbolistas, postmodernistas o incluso apuntes que por sus mismos ecos podríamos considerar prevanguardistas. Recuperarlos y estudiarlos en

7.- Sobre el poema "Oh, dime, noche amiga, amada vieja", de Machado Antonio (1907): *Soledades*, XXXVII, véase Aguirre, José María (1982): *Antonio Machado poeta simbolista*, Madrid, Taurus, págs. 255 ss. En cuanto marcado proceso de secularización, apuntado por Gutiérrez Girardot, y sobre el contraste con el poema posterior "Hojas de ébano" de Vallejo, César (1918) *Los Heraldos Negros* -antes "Noche en el campo"[1916]-, véase Armisén, Antonio (1994/1995): "Notas sobre la génesis, recepción y relaciones intertextuales de la ignorancia de Vallejo. 'Los heraldos negros' y su huella en 'Los aparecidos' de Jaime Gil de Biedma", *Tropelias*, 5/6, págs. 29-66; más en particular págs. 50-56, n. 68 *et al.*

la unidad secuencial de estos 4 sonetos permitirá ir más allá de la simple valoración temática, casi siempre fragmentaria y descontextualizada en las lecturas conocidas.

Reconocer la estructura narrativa confesional y ajustada con y desde la duradera, metamorfoseada, plural tradición petrarquista puede ayudar bastante en la interpretación tentativa de sus causas y razones literarias. El riesgo de confusión con una simple imitación anecdótica parece conjurado tan pronto como reconocemos la presencia de antecedentes "primitivos" y clásicos con otros simbolistas o parnasianos, modernos e inmediatos integrados en una forma textual de intención cíclica y unitaria.

Pero comenzar por el principio y lo más obvio, en términos muy generales, será oportuno. Por ello, advertir que el enigma final y el motivo sostenido del ensueño y la recuperación *in morte*, con el tema obsesivo de la condición fundamental y amenazadora de la amada, tiene antecedentes próximos, parece un necesario punto de partida.

Es una figuración enigmática que encuentra Machado ya en 1899 con su visita a París, si no antes, en alguno de los sonetos de Verlaine (*Mon rêve familier*; «Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant») durante el proceso de lo que Gibson ha descrito como «una auténtica revelación» en *su iniciación lírica*, es punto de partida casi obligado⁸. La distancia que separa *Los sueños dialogados* del famoso soneto de Verlaine es, en todo caso, fácilmente perceptible desde el principio.

Los textos de Machado ofrecen después pruebas de un trabajo retrospectivo, de una rememoración formal sobre su identidad creadora y obra poética anterior, ahora literariamente recuperados con el recuerdo; y contruidos -«camino tiene el sueño»- con la tradición temática de la *poesía de la meditación*, la ensoñación fantaseada, unida desde lejos a las posibilidades formales del soneto clásico, pero reactivadas por antecedentes modernos inmediatos.

Reconocer la presencia recurrente de otros referentes medievales y renacentistas estudiados por López Estrada puede ayudarnos en su mejor valoración histórica. Advertir la unión del amor y la muerte, sostenida como enigma en diversas composiciones y subrayada por Aguirre en su revisión de la huella simbolista es así mismo oportuno (*op. cit.*, págs. 258 ss.; 322 *et al.*) La única referencia de su libro a *Los sue-*

8.- Apoyándose en los estudios anteriores de G. Gibbons y J. M. Aguirre, lo trata Gibson, Ian (2006): *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*, Aguilar, Madrid, *vid.* págs. 114 ss.; y particularmente págs. 119-121.

ños dialogados, si no me equivoco, apunta ya a la presencia de ambos motivos en el doble simbolismo del *crepúsculo* y la *estrella* del *soneto I* (*ibidem* pág. 240).

El *soneto I* se inicia con la evocación de un proceso recurrente, anterior, iterativo y excepcional; o, quizá, más bien familiar, *casi habitual*: «Como en el alto llano tu figura / se me aparece». El personaje poético se presenta como soñador frecuente, conocedor de las formas de la ensoñación fantaseada con recuperación *in morte* de la amada. La edición de Valverde, con la que coincido, opta por una lectura evocadora: no acentúa el «Como...» inicial. Hay ediciones posteriores que, sin comentario explicativo, no comparten esa opción y prefieren un «¡Cómo...» exclamativo e interrogativo. Tampoco acepto la opinión de Macrí cuando sostiene que «sin acento, no tiene sentido» (ed. cit., 1989: vol. II, pág. 962). Es en mi opinión un «Como...» inicial y comparativo pleno de significado, que incluso puede tener antecedentes. Más aún, si entendemos que los paseos por el *alto llano* son evocados como experiencias anteriores *in natura*, en las que pudo practicar la rememoración de su amada.

En vano buscaremos en la *Vita nuova* o en las *Rime* de Dante un inicio semejante. El caso de Petrarca podría ser distinto, aunque el *sonetto* CLXV «Com'el candido pie' per l'erba fresca», que introduce una evocación *in vita* de la imagen de Laura caminando por la ribera del Sorgho no permite tampoco una verificación muy fiable.

Más allá de la *questionable e imperfecta semejanza de la fórmula sintáctica* –*vid.* Santagata, ed. cit., 2004, pág. 758– conviene advertir con ése y otros casos que en cuanto recuperación vívida y fantástica de la amada ausente, *in vita e in morte*, se trata de una visión o ensueño, de una *situación poética* conocida y repetida siglos antes en el *Canzoniere*. Su interés en relación con lo que modernamente se ha denominado *poesía de la meditación* es evidente.

Después, el texto de Machado no precisa el lugar, la localización desde la que esa recuperación vivencial por la palabra se actualiza mediante la ensoñación y se realiza en el poema; si bien directa e inmediatamente se funde o confunde como resultado en el momento de escritura. Los cuartetos del *soneto I* de Machado actualizan una gradual *recuperación órfica por la palabra poética*:

mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura
la zarza en flor, la cenicienta roca.

Descripción inicial alcanzada con la palabra, que se presenta articulada con la forma básica *Sustantivo + Adjetivo*, glosada con un breve poema por el propio poeta

en *Los complementarios*, realizada con su inversión en la inmediata duplicación bimembre y simétrica⁹. Aquí focaliza el contraste medido de la relación semántica propia o epítetica del verso 3º con el de una adjetivación oximorónica en los componentes del verso 4º que, tras la antítesis *zarza / florida (flor / espinas)* introduce el enigma a resolver como una sencilla ecuación; el amenazador conflicto *caducidad / eternidad* implícito en el cuarto componente binario «*cenicienta roca*».

Hemos de valorar estos componentes básicos marcados en su sencillez por la localización posicional y su activa función simbólica. Establecen como forma inicial de esa meditación los símbolos naturales y elementales de la identidad del poeta enamorado con los que construye, recupera y habita los *paisajes del alma*.

Dentro de cada verso la yuxtaposición y la simetría bimembre acentúan el efecto recurrente con la combinación de adjetivos postpuestos y antepuestos. Ejemplifican la concentración de efectos poéticos en lo que puede considerarse un texto modélico para los interesados en el reconocimiento y análisis de *apareamientos*¹⁰. Me centraré en la necesidad prevalente de verificar su trabajada funcionalidad posicional en cuanto recuperación y recreación por la palabra

Oportuno parece reconocer *ab initio* la operatividad de la simetría en cuatro textos que desarrollan posibilidades formales que la propia *forma soneto* [simetría / disimetría] y sus proporciones [4/3 u 8/6] establecen desde sus discutidos orígenes.

Volvamos al *soneto I*. No cabe ignorar la ordenada disposición de los temas dominantes, cuya valoración detenida es obligada. Si bien podríamos reconocer el lejano antecedente de las recuperaciones *in vita e in morte* de Laura como “figure in erbe”, como visiones y sueños de vigilia en los que, en varias ocasiones, tras un esforzado proceso que se centra en cinco *canzoni* (CXXIII-CXXIX) se la recuerda o recupera como visión *in absentia* (*canzone* 17 ó CXXIX “Di pensier in pensier, di monte in monte”, *vid.* vv. 40-52) o, tras su muerte, la dama habla al poeta; es evidente desde el principio que ahora leemos una estructura elaborada y distinta que requiere atención particular en sus detalles.

9.- *Vid.* Machado, Antonio (1971): *Los complementarios*, Madrid, Taurus, 2 vols. ed. crítica de Ynduráin, Domingo, pág. 35 [15 R]. El interés de Machado por la forma básica *sustantivo + adjetivo* (epítético o no) ha sido señalado repetidamente. No carece de conocidos antecedentes en la lengua poética de Petrarca y en la del petrarquismo renacentista hispano. Es forma señalada y comentada en otros textos del sevillano. *Vid.* Ribbans, Geoffrey, (2006): “De los ‘paisajes del alma’ al...”, art. cit., *op. cit.*, pág. 160 ss.; 165-166, *et al.*

10.- Véase al respecto el conocido estudio de Levin, Samuel R, (1974): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra.

Porque estamos, desde luego, ante un proceso de recuperación dinámica verbalizada que, sobre el rumor de las vibrantes de los grupos consonánticos (*gr*, *br*, *br*, *tr*...), se estructura como correlación formal con el recuerdo autobiográfico de los paisajes, los personajes y algunos elementos simbólicos conocidos de su poesía anterior. Un proceso de *recuperación mnemónica* gradual que unifica los dos cuartetos; y que se actualiza, se confirma después encabalgado, realizado como sujeto dual, con el inicio de los tercetos:

Y al recuerdo obediente, negra encina
brotó en el cerro, baja el chopo al río;
el pastor va subiendo a la colina;
brilla un balcón de la ciudad; el mío,
el nuestro ¿Ves hacia Aragón, lejana...

Fácil es reconocer la creciente y homogénea complejidad de las cuatro oraciones que —con los sujetos antepuestos y postpuestos alternativamente a los verbos “brotó...”, “baja...”, “va subiendo...”, “brilla...”— sostienen y confirman paralelismos y contrastes. Sin alejarnos de la tradición que comentamos, incluso cabría hablar de correlación dinámica. Estudiar el detalle de la relación de las formas sintáctica y semántica con la forma rítmica y métrica / estrófica es pertinente, pero nos detendría ahora demasiado.

El proceso de *verbalización creciente* permite construir en el *soneto I* un paisaje personal y sagrado de su vida y de su poesía anterior que se alcanza, que se completa finalmente con la recreación, con la recuperación poética, ritual de la *presencia deseada*. Una recuperación alcanzada mediante el ejercicio formal y característico de la meditación, una forma breve de *poesía de la meditación*¹¹.

11.— No parece oportuno ir más allá ahora. McDermott, ajena al *soneto I* que nos ocupa y a *Los sueños dialogados*, describe en 2006 como *composición de lugar* (en sus palabras «reconstrucción dinámica de un paisaje real, no soñado») algunos efectos de “A orillas del Duero”. Será necesario precisar más, dado que la *composición de lugar* (la conocida *compositio loci* de Ignacio de Loyola) es con propiedad término conocido en la meditación y tiene también incidencia verificable en los procesos de creación poética moderna, en pleno siglo XX. En el caso del *soneto I* de Machado, no se trata de una meditación religiosa, aunque sí ejemplifique la ensoñada recuperación de un *espacio sagrado personal*. Dada la confusión que genera, en esta ocasión el uso del término jesuítico no resulta muy adecuado. El antecedente y la rica tradición derivada de las visiones de Petrarca en los *Rvf* y sus diálogos con Laura parecen más apropiados. No dudo que la ensoñación romántica y modernista han de ser así mismo valoradas. Sobre el mencionado término en relación con Machado *vid.* Mc Dermott, “La voz colectiva...”, art. cit., pág. 184 ss. Acerca del uso intencional y consciente de la *composición de lugar* en la poesía contemporánea española *vid.* Armisén, Antonio (1999): *Jugar y leer. El verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 51 ss. *et al.*

La visualización del espacio recuperado, verbal y dinámica en los cuartetos, se completa en los tercetos con la integración espacial de los dos personajes del diálogo. En mi opinión, es posible que —como Macri supone sin explicaciones—, tenga también algo de la realidad del momento de escritura y de su espacio presente, aunque resulte difícil confirmarlo con objetividad. Pero entiendo que en poco o en mucho el profesor de Florencia yerra en su breve anotación, en el mejor de los casos incompleta y confusa en más de un detalle.

En lo que parece más bien una lectura descuidada o mal planteada, propone que la ciudad del balcón es Segovia. *Podría serlo*, por ejemplo, si entendemos que esa perspectiva y ese espacio localizan la meditación propuesta o la escritura del poema; y así conforman las circunstancias físicas, la topografía de la situación poética marco o inicial. No creo que el texto lo confirme con rigor.

Pero Macri no comenta dicha supuesta situación en términos aceptables. Desatiende sin explicaciones las referencias topográficas precisas y explícitas del soneto. Las que el poeta hace al Moncayo, al cielo de Aragón y al Duero o la loma de Santana son muy evidentes. Sin embargo las referencias del “espacio real” en el que ese proceso órfico pudo tener lugar, si existen en el texto, no son en absoluto semejantes. Porque el poeta recupera *in morte* un espacio y una perspectiva compartidos *in vita*, y centrados en Soria. Contrástese con Macri, 1989: ed. cit., vol. II, págs. 962-963.

Con el paisaje recobrado se hace presente Leonor, como resultado órfico, epifánico de una *correctio* («..el mío, // el nuestro...») marcada por el brusco cambio estrófico, compartiendo de nuevo el balcón que fija la perspectiva añorada y común. Los personajes titulares se integran en la fantasía soñada.

El endecasílabo sáfico, descrito con exacta precisión por Andrés Bello —enfático *a minore* [1,4/8,10]— «brotó en el cerro, baja el chopo al río», v. 5, y el enfático *a maiore* [1,4,6/8,10] «Brilla...», v. 7, tras la imprecación interrogativa del verso 9, confirman y ejemplifican la recurrencia rítmica, fónica [*gr*, *tr*, etc.] y sintáctica que después da unidad a la visión finalmente alcanzada y compartida: «Mira el incendio de esa nube grana [1,4/6,8,10] / y aquella estrella en el azul, esposa». A ella, a la amada se dirigen los seis últimos versos de este poema de la recreación soñada, de la recuperación espacial y personal generada verbalmente con las posibilidades de la *forma soneto*. Los dos últimos versos marcan su condición de díptico semántico con la rítmica repetición de una forma particular de endecasílabo melódico *a minore* 3/6,10.

El *soneto II* tiene localización situacional o poética que parece fijada literariamente en Sevilla y tiene una fechación temprana. Se incluye ya en el cuaderno *Los complementarios* donde va unido a la anotación "Sevilla, 1913". Presumiblemente es anterior a alguno o, quizá —si esa fechación fuese válida referencia del año de escritura—, a los tres sonetos con los que lo leemos hoy. Pudo muy bien ser el componente germinal de *Los sueños dialogados* o formó pronto parte del mismo¹².

Su intención parece clara en cuanto el poema es una excusa y defensa justificada de su desarraigo espiritual presentada como ofrenda ante el Guadalquivir. El interlocutor aludido en su primer verso se presenta discretamente velado como un componente clave de este enigma dialogado. Comparto la opción de Valverde que prefiere la forma «Por qué decíame, hacia los altos llanos». La forma inicial del *soneto II* podría guardar una íntima, velada y discreta referencia a la ciudad de Sevilla y a su misma madre.

La perspectiva y, quizá también, su escritura sevillana la avalan textualmente, en principio, la imprecación al Guadalquivir del verso 10 («hoy traigo a tí, Guadalquivir florido»); y después la apoya la justificación con la que explica su situación anímica en los últimos versos:

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

El primer soneto se inició con una evocación y el segundo, que completa la microsecuencia relacionada con Leonor Izquierdo, se cierra con otra apoyada por la expresión intensa del recuerdo del espacio sagrado en que reposa, antes ya aludido en el final del *soneto I*.

Si la identificación del poeta y su escritura con un río tiene antecedente conocido en Petrarca y numerosos ecos en la poesía petrarquista, no será inútil recordar que, nacido en Arezzo, en la Toscana, con su preferencia por el Sorga, torrente de Vauluse (Valchiusa), localidad próxima a Avignon, tiene en el *Canzoniere* la misma razón que ahora aduce el poeta sevillano en defensa de su identidad y de su caso.

12.- Es anotación que acompaña al *soneto II* y se recoge en Machado, Antonio: *Los complementarios*. La que imprimen la edición de Domingo Ynduráin (1971) ed. cit., vol. de transcripción, pág. 22; y la de Manuel Alvar (1980): Madrid, Cátedra, pág. 326. También aceptada por Macrí (1989): ed. cit., vol. II, pág. 963. Sin embargo, según Sánchez Barbudo afirma en *Los poemas de Antonio Machado* (1967), op. cit., ed. cit., pág. 328, el *soneto II* en su primera publicación con la edición de *Nuevas canciones* y en la segunda edición de *Poesías completas* de 1928 (1ª ed. 1918), aparece con la fecha "Sevilla, 1919". También Sesé, Bernard (1980): *Antonio Machado (1875-1939)*, 2 vols., Madrid, Gredos, pág. 495.

Recordemos el vínculo de su familia materna con el río y el mundo marinero que los biógrafos señalan¹³.

Pensemos que Machado regresa a la vega que contemplaría desde Úbeda y a un joven Guadalquivir inicial con su llegada a Baeza en 1912. Visitará entonces sus fuentes que añora después en un poema conocido, "Oh, Guadalquivir", en el que cantará su misma desembocadura y muerte en Sanlúcar. La mención frecuente del Guadalquivir y Duero confirman su atención constante al tema y sus implicaciones con la escritura: «Toda la imagería / que no ha brotado del río / barata bisutería», pensamiento al que siguen otros así mismo inmediatos que no hemos de olvidar en esta ocasión: «Prefiere la rima pobre, / la asonancia indefinida. / Cuando nada cuenta el canto, / acaso huelga la rima», *De mi cartera* (1914).

Las posibilidades líricas de la autoidentificación con la imagen fluvial se hacen explícitas, en contraste con la de «ese roquedo» con destino marcado, en los tercetos del *soneto III*, fechado en 1919. Desde «la cenicienta roca» del *soneto I*, v. 4 y tras la alusión al espacio soriano «alto y roquero» del *II*, v. 9, la reaparición como «cenicienta roca» del *III*, v. 3 y «una aurora cuajada en roca fría», *III*, v. 5 confirman la condición personal del símbolo.

Sin ignorar las diferencias, en esta ocasión pueden también hacernos recordar, junto a las apariciones iniciales (*canzone XXIII*, vv. 78-80), la última presencia de *sasso* («Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante», *canzone CCCLXVI*, vv. 111-112); y la de otras formas afines del *proceso de petrificación* en la poesía de Petrarca. Un antecedente problemático, pero inexcusable.

Como el vínculo de Petrarca con el Sorga es un hecho simbólico expresado poéticamente en las denominadas *Rime sparse*, conocido, recordado, homenajeado e imitado después por otros poetas, lo extraño es que el sentido del *soneto II* no haya sido señalado en los trabajos que mencionan este poema machadiano; o advertido y anotado en las ediciones que lo imprimen. Petrarca no es un poeta desconocido para alguno de esos estudiosos. En el segundo soneto de *Los sueños dialogados* la identificación del poeta con su experiencia amorosa, con el reconocimiento de su doloroso desarraigo, de *su culpa*, con la afirmación de sus nuevas raíces líricas, es compo-

13.- Vid. Gibson, *Ligero...*, op. cit., pág. 42 ss. El de la relación de los escritores con su ciudad de nacimiento como símbolo materno ha sido estudiado en Cicerón y en los poetas latinos. En poetas posteriores a Machado lo he comentado en cuanto impronta clásica; y en algún caso conocido —pienso en Jaime Gil de Biedma— postjungiana. Vid. Bonjour, Madeleine (1975): *Terre natale. Études sur une composante affective du patriotisme romain*, Paris, Les Belles Lettres.

nente temático fundacional y casi dominante en los tres primeros poemas. Un tema que después será desplazado en el final *soneto IV*.

En esta ocasión Machado insiste en el contraste de los componentes del paisaje soriano con los de la vega del Guadalquivir. Reaparecen así los «altos llanos», de nuevo en posición inicial. Como el *soneto II* responde a una pregunta o queja de alguien cuya velada identidad no está definida (el propio río; tal vez la ciudad materna preterida que le vió nacer; quizá también *el lector o algunos lectores*), hemos de insistir en que su autoafirmación, la justificación y la respuesta están finalmente dirigidas al propio río de sus orígenes sevillanos, convertido en interlocutor personificado y destinatario inmediato de su ofrenda simbólica.

Pese al contraste intencional con el lejano precedente de Petrarca que comento, sería excesivo proponer como antecedente del verso 4º «*suspiro* por los yermos castellanos» la conocida descripción que el poeta toscano hace de su propia poesía como *suono dei sospiri* en los versos iniciales del *sonetto I*:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva il cuore

Pero el motivo es recurrente en el *Canzoniere* y reaparece pronto en «Quando io movo i sospiri a chiamar voi», verso inicial del conocido *sonetto V* de Petrarca centrado en el nombre de la amada sobre el que volveremos inmediatamente. Machado usa la forma verbal en una aplicación viva, casi coloquial y muy castellana.

Con la explícita referencia a un destino marcado, en la mejor tradición («Nadie elige su amor») el verso quinto introduce la primera mención de una *palabra clave*, que se repite en este mismo *soneto II* y en el verso 13. Su posterior reaparición como «un amor» en el *soneto III*, v. 9 es muy diferente. Tiene relevancia menor, aunque significativa.

El juego de antitéticos contrastes se agudiza en el segundo cuarteto con la referencia epítetica a la «nieve fría» que en «grises calvijares» ilumina al caer la amenazadora, creciente oscuridad invernal de los «muertos encinares». El paisaje lírico, en los límites de la sinestesia realista, impone la condición simbólica de sus términos. El contraste con el «Guadalquivir florido» al que el poeta increpa en su autoafirmación se hace evidente con la ofrenda de los dones «De aquel trozo de España, alto y roquero».

La aromática ofrenda de «una mata del áspero romero», apoyada por la misma condición del caminante, realizada por la aliteración y por la misma rima, no es la

única forma de expresión sensorial a valorar en términos simbólicos. No es mi intención rechazar el que estas imágenes recurrentes y esenciales en la poesía de Machado traigan consigo el efecto de la consonancia aliterativa.

Se puede leer en diversos estudios que la poesía de Machado usa poco o rehuye la *aliteración*. Nos lo recuerdan trabajos recientes¹⁴. En cuanto componente conocido de lo que se denominó *función poética*, su ausencia reconocida y señalada o siquiera la presencia limitada y medida, como el propio poeta advierte debe serlo la rima, merecen atención en la descripción crítica de la lengua literaria de Antonio Machado.

Si muy probablemente la norma más general en la lengua poética de Antonio Machado es la de usar la aliteración con cautela, su presencia focalizada en estos sonetos merecerá muy especial atención. Lo entiendo un caso interesante e intencional en *Los sueños dialogados*. Quizá forma parte de la huella petrarquista perceptible en esos sonetos. Por lo que se refiere a la presencia ocasional, al desarrollo intenso e intencional de la aliteración en otros textos del poeta sevillano habría aún mucho que decir¹⁵.

14.- Machado, Antonio (2000); *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, *vid.* introducción, pág. 57:

Igualmente rechazaba las aliteraciones deliberadas, y pretendía evitarlas en sus versos maduros, pero no quiso eliminar las que eran inconscientes, porque solían ir acompañadas de una gran riqueza de imágenes.

De hecho, estas palabras de Ribbans son casi una transcripción literal de lo que el propio poeta escribió en sus anotaciones: Las aliteraciones de que mis versos están llenos, son inconscientes; no responden al trivial propósito de producir un efecto musical, que sería, por lo demás, en mi caso siempre negativo. Pero no he querido nunca corregirlas, pues donde hay aliteraciones suele haber también riqueza de imágenes. Machado, Antonio (1971); *Los complementarios*, ed. cit. de D. Ynduráin, vol. II, pág. 51.

Machado parece más bien defender la *unidad de la experiencia poética*, siglos antes asumida por Horacio, y rechaza los excesos en la búsqueda de una musicalidad vacía. La distinción entre aliteraciones deliberadas e inconscientes plantea nuevos problemas. Cuestionable es la opinión de Ribbans al respecto. Creo que confunde la intención de Machado, modifica el texto y no valora el contexto inmediato. Su versión parcial de las palabras de Machado no creo sea exactamente confirmada en este caso por la aplicación de una aliteración sostenida y consciente, que cabe considerar corregida, trabajada e intencional en estos sonetos y en otros textos. *Vid.* Machado, Antonio (2000); *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, pág. 57.

15.- Será oportuno cuestionar detalles de la valoración del estudioso británico. La escritura de estos cuatro sonetos difícilmente podría confundirse con la escritura inconsciente. El mismo Machado en la nota inmediata de *Los complementarios* [Ynduráin (1971): ed. cit., vol. II, pág. 51; ed. Alvar (1980): pág. 157] parece querer corregir los riesgos de que su afirmación anterior pudiera entenderse sólo como defensa de la *primera versión* y como rechazo a las dudas y correcciones posteriores. Los diez años que Machado propone, excediendo con intención los famosos ocho cumplidos que Horacio (*Ad Pisones*, vv. 386-390) reclama —con cierto humor— para la publicación de un texto, no dejan lugar a muchas dudas. Son líneas que, ahí, entiendo como una medida corrección sobre lo ya escrito en esa misma página. No es tampoco su única opinión sobre la necesidad y las formas de corregir textos (*poetarum limae labor*, *ibid.*, v. 290). Que Machado, además de reconocer sus aliteraciones frecuentes, asume también el uso intencional y funcional de la rima y la aliteración en plena madurez lo ejemplifican numerosos poemas. Valgan aquí como muestra los primeros versos de su

La ausencia de aliteraciones no es el caso que ilustran los cuatro poemas que nos ocupan hoy. Pero tampoco es el uso generalizado o diverso lo que aquí da relieve al recurso fónico y rítmico. Lo que importa es advertir que la recurrencia tonal dominante, sostenida con la aliteración mencionada, realza el tema central y –quizá aún más relevante ahora– enmarca la evidente *ausencia del nombre de la amada*.

En los tres primeros sonetos y de forma creciente la aliteración *ro/or* alcanza números y frecuencia relativa o focalizada que muy difícilmente pueden considerarse casuales. Su funcionalidad expresiva es bastante clara, una vez que reconocemos sensorial, auditiva y visualmente su presencia sostenida, intensificada en algunos textos y momentos destacados. Es la lectura oral y la recepción auditiva, sensorial, la que marca la percepción más pertinente.

Una razón es su aparición tónica y consonante en el término “amor”, como digo mencionado tres veces (dos en el *II* y una en el *III*). Pero esa evidencia no limita su efecto expresivo, no es la única o mejor explicación válida. No creo que en esta ocasión sea la función sugerente decisiva o más pertinente aunque la acompaña y enmarca. La lectura repetida trae consigo la atenta valoración del efecto rítmico y sonoro en sus connotaciones sintagmáticas y paradigmáticas.

Si volvemos al *soneto I*, encontramos que ahí el motivo central es la recuperación *in morte* de Leonor apoyada en las formas características de la lengua poética que la actualizan. La amada no será mencionada por su nombre en ninguno de los sonetos, pero los tres primeros expresan su presencia dominante con la reiteración oral, verbalizada y sonora de la mencionada aliteración.

La sonora recurrencia de la mencionada aliteración se inicia en el verso 4º del primer soneto. Después, el *soneto IV* ejemplifica la desaparición casi absoluta del motivo fónico dominante en los tres anteriores. La consonancia, sostenida más allá de la muerte, expresa en los tres primeros con fuerza contrastiva, activamente, tanto el sentimiento dominante como la dolorosa ausencia, la carencia.

Después, la reducción drástica de la mencionada aliteración coincide con la sustitución del tema amoroso que cede paso a otros temas centrados por los problemas

conocida descripción de Miguel de Unamuno: «Este donquijotesco / don Miguel de Unamuno, fuerte vasco, / lleva el amnés grotesco / y el irrisorio casco / del buen manchego. Don Miguel camina /...».

fundamentales de su identidad como creador; los motivos dominantes y finales en su evolución poética y personal. Una rápida cuantificación del efecto puede confirmarlo:

- *Soneto I, 9 casos*: ...flor, ...roca // ...brota ...cerro / ...pastor // ...nuestro / ...rosa // ...Duro / ...amorata.
- *Soneto II, 16 casos*: ...corazón / ...labradora / ...suspiro por // ...amor / ...trozo ...roquero / ...florido / ...áspero romero // ...corazón / ...amor ...Duro / ...muro
- *Soneto III, 17 casos*: ...señora / ...rota ...tormenta / ...roca / ...cerro ...resplandor ...aurora // ...aurora ...roca / ...asombro ...pavor / ...fiero ...claro / ...amor // ...roquedo / ...porque tornar.
- *Soneto IV, 3 casos*: portento... // rostro

Su misma condición excepcional apoya la hipótesis de un efecto consciente, difícil de verificar con rigor sin valorar otras aliteraciones de estos sonetos y de otros textos del propio Machado. Es probable también que el efecto no sea ajeno a su interés en la *forma soneto* en que la escritura poética de *Los sueños dialogados* se realiza. En este caso resulta en una tonalidad fónica que acompaña rítmica, consonante, la expresión sensorial e íntima de la ausencia, el dolor no superado de la pérdida.

Nos lo confirma advertir en relación con el *soneto IV* que la drástica reducción de la aliteración *ro/or* –en mi opinión relacionada con la reducción o sustitución del tema *amor-Leonor*– no trae consigo la desaparición de otras formas aliterativas distintas y próximas a esos componentes sonoros, dominantes en los tres primeros sonetos. La composición fundada en las simetrías y disimetrías generadas con el tres y el cuatro pueden, de nuevo, ser relacionadas con las que ejemplifica con sus proporciones la mencionada *forma soneto*¹⁶.

De hecho, la aliteración de los grupos consonánticos vibrantes (*pr, cr, gr, br, tr...*) –antes señalada y en algún momento coincidente con esos dos motivos, pero simbólicamente, *stricto sensu* ajena a ellos en casos repetidos– reaparece y se intensifica en el soneto final: «pregunta», «siempre», «grave», «recrea», «Descúbreme», «rostro». Sólo el último término (y repetidamente) permite evocar la relación fónica y semántica subyacente.

Si la interpretación de la aliteración, componente subsónico, ofrece siempre dificultades, no creo que ignorar o rechazar ahora esa posibilidad de lectura sea en estos

16.- Sobre las recurrencias posicionales o los paralelismos, simetrías y disimetrías del soneto sigue siendo útil el trabajo de Geninasca, J., “Fragmentación convencional y significación”, en Greimas, A. J. et al., (1976): *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, págs. 61-82.

sonetos la mejor solución. El lector interesado en su génesis puede considerarlo, en todo caso, un trabajado ejemplo de la unidad fundamental de la experiencia poética. Es un efecto que difícilmente pudo pasar desapercibido durante años al propio autor. El enigma modernista y postmallarmeano del *soneto IV* se construye con atención al componente fónico de los tres anteriores.

Recordar el muy famoso antecedente de los juegos paragramáticos de Petrarca con el elidido nombre de Laura en el conocido *sonetto V* del *Canzoniere* y su reaparición frecuente en otros varios poemas de las autodenominadas *rime sparse* puede ser oportuno. El del mencionado *sonetto* «Quando io movo i sospiri a chiamar voi» es un caso conocido; que los editores desde hace siglos suelen realzar tipográficamente y Leopardi imitó después en su poema “A Silvia”¹⁷.

El *soneto III* dirigido a una desconocida “señora” planteará nuevos problemas biográficos y literarios. Puede ayudarnos a valorar y conocer mejor el “primitivismo” machadiano estudiado por López Estrada. Reconocer la reaparición de elementos de su escritura anterior es ahora el punto de partida obligado. Su primer verso «Las ascuas de un crepúsculo, señora» reintroduce parcialmente el verso inicial «Las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean...» del *poema XXXII* de *Soledades*¹⁸.

La identidad de esa *señora* es también problema a plantear. Como misteriosa dama *Pre-Guimar* la menciona Valverde en sus introducciones, comentarios y notas. En la reciente biografía del poeta *Ligero de equipaje* (Aguilar, 2006) Ian Gibson elude el tema: no comenta el texto y ni siquiera toma la propuesta de Valverde en consideración. La línea de interpretación que presento puede ofrecer nueva información para una revisión literaria del caso que entiendo oportuna.

Francisco López Estrada en su libro *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado* dedica un capítulo al problema de esa atención a Dante; y un breve apar-

17.- Machado pudo conocer el caso por diversas vías. Directa o indirectamente pudo valorarlo como *dichiarazione e loda* tras el comentario de la edición de Petrarca, Francesco ([1899]; cito por Reed, 1984 de Gianfranco Contini): *Le Rime*, ed. di Carducci, G. e Ferrari, S., Firenze, Sansoni, págs. 7-8. Para información introductoria y actual sobre el caso, véase el comentario y notas de Marco Santagata en Petrarca (2004): *Canzoniere*, ed. cit., págs. 26 ss. También Petrarca, Francesco (2005): *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Giulio Einaudi Editore, págs. 22 ss. 18.- Sobre el breve *poema XXXII* de *Soledades* y su posible relación con la poesía de Verlaine propuesta por Gloria Moreno, véase la nota de Machado, Antonio (2000): *Soledades, Galerías. Otros poemas*, ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, pág. 127; también Moreno Castillo, Gloria (1990): “Las ascuas de un crepúsculo”, *El correlato objetivo y el texto literario*, Madrid, Editorial Pliegos, págs. 27-43. Para su referencia a *Critica bajo control*, vid. pág. 41.

tado al soneto que comienza «Las ascuas de un crepúsculo, señora». Su aportación en el terreno particular de la posible huella dantesca en el *soneto III* debe ser reevaluada, puede ser corregida en varios aspectos.

En su trabajo sobre los Machado no se interesa en la estructura compositiva unitaria de *Los sueños dialogados*; y no hace mención alguna de los otros tres sonetos. Concedor de las notas de la edición de Valverde, le sigue en la sugerencia de la condición alegórica y dantesca de algunos detalles del *soneto III*. En particular se centra en la referida al encuentro con el león para el que aduce el precedente del que Dante describe en el canto inicial de la *Commedia (Inferno, v. 45)*. No va más lejos en su interpretación.

Pero López Estrada no valora la función narrativa caracterizada que este soneto tiene en la secuencia, ni parece interesado en las implicaciones simbólicas de sus componentes fónicos y aliterativas recurrencias. Como años antes hace Sánchez Barbudo, que se extraña ante algunos versos, permanece también ajeno a la anticlimática presencia del humor machadiano en el *soneto III*. No atiende al contraste que creo intencional con los precedentes simbolistas que dan relieve y actúan como referente próximo, *background* o fondo literario relevante antes de emerger en el *soneto IV*.

Describe el *soneto III* como un nuevo ejercicio de inspiración dantesca y «de interpretación difícil», según anota con palabras del propio Valverde. Lo entiendo ahí como renuncia parcial a ir más allá en su interpretación, aunque no será obstáculo para que comente y glose con claridad su contenido

El determinismo propio de un tiempo cíclico, circular, marcado en el terreno sentimental con el endecasílabo enfático «Nadie elige su amor. Llévome un día / mi destino» del *soneto II*, v. 5 ss., se establece en términos cósmicos, perceptibles en el breve *continuum* de cuatro momentos: *micro/macrocósmos*. Contrasta con el tiempo biográfico, lineal, limitado, sin vuelta atrás que apoya su identificación con el río «yo voy hacia la mar, hacia el olvido» del v. 11, confirmada por el concluyente verso 14 del *soneto III*: «No me llaméis, porque tornar no puedo». Sobre el río véase también la opinión de Geoffrey Ribbans en su introducción a Machado, Antonio (2000): *Soledades, Galerías. Otros poemas*, ed. cit., págs. 40 ss.

El *tema Leonor* se centra en los dos primeros textos –en cierto sentido concluye con el v. 14 del *soneto II*–, e implícito reaparece todavía en el *soneto III* que cierra a su vez el *tema amor*, el caso biográfico amoroso. La combinación simétrica de las dos formas finales de los sonetos, antes señalada, impresiona como trabajada y ope-

rativa en la pauta demarcativa de la materia dominante del *continuum*. Valorar la independencia de cada texto es tan importante como reconocer su condición secuencial unitaria.

Los problemas que resultan de una lectura descontextualizada son evidentes y nuestra propuesta tampoco es ajena a ellos. Los ecos de la voz poética de Petrarca reaparecen en variedad de registros directos y, de forma aún más frecuente, indirectos. Algunos, sin duda, si los interpretamos solo por su relación exclusiva con la poesía del *Canzoniere* podrían considerarse lecturas muy arriesgadas, casi casuales. Más allá de su aceptación como escritura rigurosamente biográfica, su misma posibilidad coherente en esa misma tradición poética es significativa. Se trata de «unas pocas palabras verdaderas, unas pocas imágenes que se reiteran», según nos recordaba todavía Ricardo Gullón en la Casa de Velázquez y en 1989.

Los ejemplificaré con la «roca cenicienta» del *soneto III*. Antes fue presentada como «cenicienta roca», símbolo oximorónico y enigma en su aparición (recordemos la primera presencia del conflicto *caducidad / eternidad*) con la trabajada recuperación mnemónica y verbal del *soneto I*. Es símbolo caracterizado del poeta. Integra en el verso cuarto la primera y significativa aliteración (...*flor ...roca*) que la tiñe y matiza. Ahora la encontramos de nuevo en el *soneto III* y en semejante posición, alcanzada por «un resplandor de aurora», engañoso efecto del ocaso. *Roca cenicienta*, como el propio poeta, amenazada ya por la ilusión de una *esperanza* que se entiende impropia o *vana*.

Petrarca, desde lo que considero inicial *lema programático* con autonominación [«PEro TRovAR pietà, nonCHÈ perdonò», v. 8 del proemial *sonetto I* de los *Rvf*] y hasta la última imagen de *canzone CCCLXVI* [vv. 111-112, «Medusa e l'error mio m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante»], desarrolla una recurrente variación poética y una búsqueda, *peregrinatio*, transformación discursiva, formal y espiritual atenta a las implicaciones y posibilidades de su nombre y el de su amada¹⁹.

Si el sentido cristiano del motivo del *timore* o *le vane speranze* en Petrarca desaparece en la lectura secular, laica del poema de Machado, el motivo petrarquista de la *spes*, presente en los *Rvf* desde el *sonetto I*, reverbera «fra paura et spene...» (*sonetto CLII*, v. 3), en *Los sueños dialogados* «...prendido / al turbio sueño de espe-

19.- Es un tema al que la crítica del *Canzoniere* presta una creciente atención. Trato ese problema como motivo recurrente entre otros y con algún detalle en *Composición numérica, petrarquismo y redención*, libro de próxima publicación.

ranza y miedo» (*III*, vv. 9 ss.), contrastado explícitamente al *timor*, con otros matices. El caminante de Machado, con ocasionales matices simbolistas, es también caso distinto al de Petrarca, Santillana y Garcilaso.

No faltan otras coincidencias y contrastes con Petrarca en los símbolos, motivos y formas de la poesía de Machado. La dificultad mayor radica en su condición plural, general y difusa. Delimitar esa influencia es casi siempre difícil, con frecuencia hace pensar más bien en una tradición literaria, o en la relación indirecta, mediatizada y tamizada por otros referentes quizá más próximos.

Pero el problema de la difícil, tal vez imposible identificación de esa *señora*, comentado abiertamente por Valverde, suscita en principio cuestiones biográficas de solución más discutible. De ahí surge, en mi opinión, la cauta referencia de López Estrada a la *difícil interpretación del poema*. El problema se sustancia en la dificultad de ajustar ese rechazo a un amor tardío y —sin embargo— muy probablemente anterior a su primera relación con Guiomar.

Si nos atuviésemos a la biografía oficial reconocida, Machado —con o sin razón biográfica objetiva— parece haberse adelantado prematura y literariamente a los acontecimientos. Un perspectivismo temporal poético característico y conocido que los *Rvf* fechan con calculada, conocida, artificiosa precisión. Quizá sea oportuno advertir que, en la preparación de lo que podía ser una edición en vida de sus poesías completas, Machado parece buscar un número de páginas cercano a las 360, según advierte sin explicaciones en *Los complementarios*.

El de los conflictos entre experiencia real o biografía y su proyección o realización literaria es asunto a no perder de vista. Pensemos también que no es un problema ajeno a la conciencia literaria y crítica del poeta sevillano: «según la teoría de Martín, la amada está prefigurada en la mente del amante antes de aparecer. De modo que cuando lo hace, la reconoce enseguida» (*vid. Gibson, I.: Ligeró...*, pág. 419).

Sin entrar a discutir la materia biográfica, siempre importante, si Machado fue o no fue alcanzado por la flecha de Cupido *después* de la muerte de Leonor Izquierdo y *antes* de su conocida relación con Pilar Valderrama, hemos de advertir el interés del elemento narrativo autobiográfico planteado por el *soneto III*. En la secuencia que nos interesa tiene la condición de componente destacado, funcionalmente activo en una estructura formal modélica, que entiendo proyección biográfica de un arquetipo literario conocido.

Si leemos *Los sueños dialogados* en su condición genérica como literaria *fábula de identidad* asumida por el poeta, establecer sus antecedentes literarios es oportuno y necesario, casi obligado. Confirma la consciente integración de la materia biográfica en formas literarias preexistentes y conocidas que la modulan: las *palabras de familia tibiamente gastadas* de Jaime Gil de Biedma; palabras conocidas, imágenes reiteradas del propio Machado.

Y esos antecedentes se confirman o aparecen de nuevo cuando reconocemos en la estructura narrativa de la *Vita Nuova* y el *Canzoniere* la presencia del mismo motivo o función del *rechazo de una nueva tentación amorosa del poeta*, decidido a preservar la memoria de la amada. Marco Santagata señala en su edición que ese motivo, localizado en la *canzone* CCLXX «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho» y en el *sonetto* CCLXXI «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora» de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, puede leerse ahí como un eco elaborado del caso anterior desarrollado entre los *capitoli* XXXV y XXXVII de la *Vita Nuova*. Estamos, pues, ante un motivo con significados antecedentes.

La experiencia anterior adquirida ayudará al poeta de Arezzo a superar la nueva tentación de Amor, poco después de alcanzar desde el *sonetto* CCLXVII, primer texto *in morte*, y la *canzone* CCLXVIII conciencia de la providencial solución del caso que lo mantuvo encadenado durante veintidós años. En Petrarca es de nuevo la muerte de la desconocida dama, señalada en CCLXX y CCLXXI, la solución que *Providentia* adopta para liberar de la amenazadora tentación al poeta. La solución de Machado es distinta, acorde con la condición laica de su caso.

Hoy las opiniones de Santagata en sus trabajadas notas han de ser contrastadas con las de Dotti, Bettarini y otros estudiosos; *pero sí hay que valorar* que el hecho textual era ampliamente conocido a principios del siglo XX²⁰. Como vemos, la estructura secuencial lírica es marco referencial significativo.

20.- Lo confirma todavía en 1898 la muy documentada edición de Giosuè Carducci y Severino Ferrari. Sigue aún la división en dos partes *In vita di Madonna Laura* (I-CCLXVI) e *In morte di Madonna Laura* (CCLXVII-CCCLXVI) aparecida con la edición de Manuzio, Venezia 1514. Pero hemos de advertir que eran tiempos de cambio. En 1896 había aparecido la edición de Giovanni Mestica (Firenze, Giovanni Barbèra Editore) que proponía, en coincidencia con la edición de Bembo (Venezia, Aldo Romano, 1501), la división en dos partes de 263 y 103 textos *in ordine*, aunque de acuerdo ya con la reordenación marginal del ms. *Vat. lat.* 3195. Es la solución considerada ortodoxa, aunque no se respeta hoy la numeración por géneros preferida por Mestica. La de Carducci-Ferrari daba cuenta de la doble numeración de 29 de los 31 últimos poemas. Ninguna de las dos pudo verla en la Biblioteca Nacional, donde sí pudo consultar entre otras muchas la edición anotada por Leopardi o la traducción castellana de Garcés (Madrid, 1591).

En vida de Machado, la muy documentada edición de Francesco Petrarca, *Le Rime* a cura di Giosuè Carducci e Severino Ferrari (Firenze, 1899) iniciaba su introducción de ambos poemas (*canzone* CCLXX y *sonetto* CCLXXI) destacando el tema de esa nueva tentación amorosa. Además, la importante y conocida edición sostiene aún la más aceptada división del *Canzoniere* en esas fechas; la propuesta como corrección por Manuzio en 1514: *dos partes* de 266 y 100 componentes, en exacta coincidencia con las llamadas *rime in vita* y *rime in morte*.

De modo que, contra la solución de Bembo (Venezia, Aldo Romano, 1501), hoy *ortodoxa* y regular (263 y 103 textos en desajuste intencional con la división mencionada), la más documentada edición que Machado pudo conocer directa o indirectamente iniciaba la *parte seconda* que titula *Sonetti e Canzoni in Morte di Madonna Laura* en el *sonetto* CCLXVII «Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo». Era la mejor edición del momento y en ella, con la división propuesta, la *nueva tentación amorosa del poeta* en la *canzone* CCLXX y el *sonetto* CCLXXI alcanza como tema inicial *in morte* un mayor realce posicional. Subraya la condición de tentación inicial superada por el poeta en la *Parte seconda* o *rime in morte*.

No es esa la única razón que aconseja insistir en la huella particular de Petrarca y el *Canzoniere*. Antes he recogido la propuesta de Valverde y López Estrada referida a Dante y más precisamente al *encuentro temido* «más que fiero león en claro día / o en garganta de monte osa gigante», vv. 7-8. Con humor reticente marcado por la aliteración del verso octavo y por la comparación hiperbólica, el poeta sevillano establece una actitud distanciada, casi irónica, coincidente con el temor a esa *roca helada* que amenaza al caminante, antes imagen de identificación básica del poema de Machado y *leitmotiv* recurrente en sus variaciones del libro de Petrarca.

Tampoco es el único rasgo de intención anticlimática o paródica a valorar en el soneto de Machado, en relación con ese particular motivo de la dama como amenaza del poeta viajero, caminante o peregrino. Con las salvedades y distancias oportunas, el antecedente de las serranillas de Santillana y el de Góngora en «Descaminado, enfermo, peregrino» conviene no ignorarlos, aunque no sean ahora sino vagos pero reconocibles referentes. Machado, como sabemos, gustaba de leer, transcribir y evocar sus antecedentes y complementarios.

Con las naturales dudas, la mención literaria al simbólico *león*, hiperbólico e irrealista enemigo del caminante, que siente la tentación de olvidar y superar el pasado, aconseja todavía valorar de nuevo el efecto sostenido de la mencionada aliteración

ro/or. El *soneto III* ejemplifica la posibilidad anagramática y única de actualizar la dominante presencia sonora del nombre de la amada, ahora paradójica en forma de velada, cruda amenaza del enamorado. Ayudará, quizá, a entender la sustitución del "tigre" de Petrarca del *soneto CLII*. El verso final del enigmático *soneto IV* viene a confirmar finalmente la cruel dureza simbólica del caso.

El verso «en garganta de monte osa gigante» resuena también como símbolo más propio. Aún así lo considero más bien eco rítmico, aliterativo y quizá humorístico de la becqueriana autoidentificación «En mar sin playas onda sonante/ [...] / eso soy yo» de la *rima 60*. Porque concluir que el sevillano Antonio Machado era del todo ajeno —diez años después, es un decir...— a la semejanza sintáctica, rítmica y fónica de su irónico, aliterativo verso con el antecedente del famoso, gastado verso de Becquer parece más difícil de aceptar. Las formas, las imágenes conocidas reaparecen ante el poeta.

El *soneto CLII* del *Canzoniere* «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa» en que Petrarca compara a la dama que le asalta —ángel en forma humana, pero también tigre y osa—, permite al menos matizar con humor la condición petrarquista de otros componentes del *soneto III* de Machado. La edición de Carducci/Ferrari en su anotación de 1899 incide en la superior ferocidad del oso hembra. En el *soneto* italiano la amenaza prematura *entre fuego y hielo* de un final próximo que no se resuelve es también evidente. Pueden verificarlo. El *soneto CLII* de Petrarca *in vita di madonna Laura* es texto a estudiar en su antitética duplicidad simbólica como antecedente directo:

Qesta humil fera, un cor di tigre o d'orsa,
che 'n vista humana e 'n forma d'angel vene,
in riso e 'n pianto, fra paura et spene
mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa.

Se 'n breve non m'acoglie o non mi smorsa,
ma pur come suol far tra due tene,
per quel ch'io sento al cor gir fra le vene
dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.

Non pò più la virtù fragile et stanca
tante varietati omai soffrire,
che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca.

Fuggendo spera i suoi dolor' finire,
come colei che d'ora in hora manca;
ché ben pò nulla chi non pò morire.

La doble comparación, de origen virgiliano y órfica, reaparece después con variaciones en el cierre del *soneto CCLXXXIII*. En su reaparición se formulan como clave de identidad salvaje e inhumana, comparadas con el propio poeta²¹.

En el verso 3 del *soneto CLII*, el poeta toscano, según apunta la anotación de la mencionada edición Carducci/Ferrari (1899), «Tocca brevemente tutte le quattro perturbazione degli animi». Con el contraste entre *risas y llantos*, en Machado solo implícito, surge también el que el poeta andaluz, debatiéndose «fra paura et speme» —casi es una cita—, aplica al sueño en su descripción:

Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido.

Si Machado, como los enamorados poetas de la *Vita nuova* y del *Canzoniere*, tras la muerte de Leonor pero antes de 1920 o 1924, encontró compasiva y cruel respuesta en unos ojos *más o menos piadosos*, es evidente que el poeta de *Soledades* conoce la tradición literaria con la que da forma y sentido al motivo de una nueva tentación amorosa en *Los sueños dialogados*²².

Reconocer en esos textos la huella de Petrarca y Dante en arcaizante, renovado contraste con otras presencias más próximas o inmediatas parece obligado. Desde luego, no son las de los dos poetas toscanos las únicas referencias a estudiar. La lectura que he realizado de la secuencia —como advertí— solo es una aproximación parcial, incompleta e inexcusable. Porque, además, el *soneto IV* y las interpretaciones que ha suscitado imponen después atender otros problemas. Los límites de su vivencia de esos antecedentes se afirman en la escritura de estos sonetos.

El enigma del *soneto IV* se construye como *revelación final* del poeta y figura una situación poética característica, que tiene semejanza evidente con la simbólica visualización descrita en *La muerte de Abel Martín*, III, «hoy sé que no eres tú quien yo creía», v. 45. Es un tema conocido, un motivo que apunté en los márgenes de la comunicación del pasado año. Reaparece después con relieve en la prosa trabajada de "La rosa amarilla" de Jorge Luis Borges. Pero esa, de nuevo, sería ya otra historia.

21.- Sobre la *pantera de la lujuria* y la *melancolía* en el poeta andaluz, véase Aguirre, J. M., *Antonio Machado...*, op. cit., págs. 322-323.

22.- Referido a la recurrente distinción entre *esperanza y miedo* —el «torvo miedo» en relación con la *lúbrica pantera*— véase también lo que dice sobre "¿Conoces los invisibles", CLXI ó LXIV de *Nuevas canciones* Aguirre, J. M., op. cit., págs. 283-284; también B. Sesé, op. cit., vol. II, pág. 510 ss.