

Carta presentación

*¿Por qué pensé
que las gotas de rocío
eran efímeras?
Sólo porque yo
no yazco sobre la hierba.*

Fujiwara no Koremoto

A lo largo de la carrera estuve muy interesado en la literatura como hecho estético, y de la belleza que en ella se refleja no como un fantasma de lo subjetivo o un consenso social. Preferí inclinarme hacia la tradicional idea griega de la unión entre lo bello, lo bueno y lo verdadero. Esta puede rastrearse ya en Parménides, pasando por Platón; hasta formulaciones en Plotino, San Agustín o Santo Tomás. Aunque difieren ampliamente en su aproximación y conclusiones – Santo Tomás sólo habla de lo verdadero, lo bueno y lo uno, por ejemplo– desde mi punto de vista todos comparten una intuición fundamental.

Aquí, preferí desconfiar de mi intuición y buscar un pensador reciente que volviera al problema; esta es la razón por la que cito en la tesis a Hans Urs Von Balthasar. Sacerdote jesuita que retoma los intentos de reconciliación de verdad, bien y belleza en el siglo XX, especialmente desde la teología católica y el romanticismo alemán. En este último tema está basada su tesis doctoral.

Ya en el Timeo, Sócrates (recuerdo o heterónimo de Platón) se ve ante dos teorías opuestas del universo. Ante la falta de argumentos decisivos, decide volver a un acto de fe que, me parece, fundamenta el origen de la filosofía en occidente: sabemos que la divinidad siempre hace lo más perfecto; por esto amamos la sabiduría y confiamos en que la explicación más bella es la que mejor da cuenta del mundo en que vivimos. Cosmos, aquello que es ordenado, que es bello. *Κάλλος και ἀγαθόν*

Encontré en Antonio Machado una búsqueda, angustiada hasta cierto punto, sobre qué es la poesía y cuál es su valor. La belleza de algunos versos es indudable, pero no parecen existir argumentos para “demostrar” lo estético. ¿Es, entonces, ilusión? ¿O es una epifanía?

Uso el término epifanía a la vez que reflexiono sobre su etimología. *Epi* implica lo que está en la superficie, *fanés* se refiere a lo visible: lo que sale - no sabemos de dónde - a la superficie. Epifanía podría ser aquello que perturba el aparente silencio de las cosas y lo convierte en un silencio abierto, lleno de la luminosidad del Lógos. Lo profundo ama la superficie.

Por esta razón, finalizo la tesis con citas de Borges y de San Juan de la Cruz. Ambas se refieren al hecho de que todo lo que causa una impresión de belleza implica placer y dolor: placer de ver, dolor de reconocer lo inabarcable; o lo abierto, según Rilke. Algo frente a nosotros calla, y por momentos podemos descifrar su silencio: *sólo el amor revela, pero también vela lo que revela*, decía Ernesto Cardenal.

La reflexión de Machado gira en torno a este conflicto: si la belleza es epifanía ¿Podemos atribuirle una verdad que perdure más allá de nuestros caprichos y gustos? ¿Es bello el árbol en un bosque sin hombres?

¿Aquel árbol que es bello en un bosque sin hombres guarda el escondido fruto de la vida?

Recordemos que William Blake, en *The Marriage of Heaven and Hell*, deduce que el mismo fuego querúbico que custodia el árbol de la vida es aquel que en los últimos días se liberará para consumir al mundo, para limpiar las puertas de la percepción.

La belleza tiene el brillo de la espada del ángel, el ardor del fuego que nos consume. La belleza brilla, pero secretamente nos quema: es el delgado velo ígneo que nos señala el árbol de la vida, pero que a la vez nos separa de él.

Por el lado de lo bueno ¿Si la belleza colma, es eso una forma de bondad que nos ayudará a lo que los antiguos llamaban eudaimonía; los medievales, beatitud; nuestros días, felicidad? Esta pregunta por la bondad implica una reflexión sobre nuestro destino, sobre cómo realizar la perfección que nos es propia: ¿Nos lleva la belleza en este camino, o es un narcótico que nos distrae en el sueño de la vida?

El agua es el correlato objetivo de esta incertidumbre: siempre la sed la precede y, por más que bebamos, “esta sed que siento no me la quita el beber”. No tiene aroma, sabor ni color; pero es aquello de lo que estamos hechos. Está llena de reflejos y formas y, a la vez, no tiene ninguna. Es esencial para la vida, y es tan efímera como ella.

A lo largo de mi lectura de Machado encontré varias veces la pregunta sobre el valor de la poesía, sobre su definición; pero no encontré una respuesta conceptualmente clara, y sospecho que no existe en Machado ni en nadie. A pesar de todo, la pregunta sobre la belleza sí puede formularse en términos bastante claros y técnicos, no así una respuesta. En resumen, podemos con claridad preguntarnos sobre el valor epistemológico y ético de la belleza, pero no podemos hacer lo mismo con una respuesta.

Si el panorama es tan poco esperanzador ¿Por qué la poesía existe? ¿Por qué Machado logró una obra tan rica, tanto en extensión como en matices?

Mi tesis se podría resumir en que Machado ofrece una respuesta a su pregunta sobre qué es la poesía y para qué sirve, y lo hace en toda su obra; pero no habla en términos abstractos de “La poesía”, como este desocupado lector que aquí escribe. Lo hace de manera indirecta, simbólica: cuando el agua corriente aparece en sus poemas. No responde desde afuera de la poesía, sino desde adentro de cada poema. No define la poesía en conceptos, pero sí la imagina en símbolos: el principal de ellos es el agua. Este acto de la imaginación es una defensa y una justificación del don de la escritura.

Samuel Augusto Currea Cepeda

LOS VERSOS AZULES Y LA CANCIÓN DE LA INFANCIA

El agua como elemento de la poesía en Antonio Machado

SAMUEL AUGUSTO CURREA CEPEDA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el

Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luis Carlos Henao de Brigard

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Dedicatoria:

*Flos carmeli,
vitis florigera,
splendor caeli,
virgo puerpera
singularis.*

*Mater mitis
sed viri nescia.
Carmelitis
esto propitia
Stella Maris.*

*Paradisi
clavis et ianua,
fac nos duci
que, Mater, gloria
coronaris.*

Bogotá, 16 de Julio de 2016.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN: Poética de la Materia -----	2
2. Soledades (VI ¹) : <i>Fue una clara tarde, triste y soñolienta...</i> -----	6
3. Soledades (VIII): <i>Yo escucho los cantos...</i> -----	18
4. Soledades (XVIII): El Poeta -----	30
5. Campos de Castilla (XCVII): Retrato -----	52
6. Conclusión: Proverbios y Cantares I y II -----	67
7. Referencias -----	73
8. Anexos -----	(Fotocopia con numeración propia)

¹ Los números romanos corresponden al lugar de cada poema en las obras completas, según la edición crítica de Orestes Macrí, no a la numeración de los volúmenes originales. Aun así, en la tesis no usaré esta edición. La numeración de Macrí es seguida por la mayoría de publicaciones primarias y secundarias.

Aclaración:

Se respetará la integridad de las citas; tanto las *cursivas* como las **negritas** hacen parte del texto original referenciado. Los subrayados son agregados en esta tesis a manera de énfasis. Los arcaísmos se mantendrán sin correcciones ortográficas.

*Después de la verdad – decía mi maestro –
nada hay tan bello como la ficción.*

*Los grandes poetas son metafísicos fracasados.
Los grandes filósofos son poetas que creen en
la realidad de sus poemas.*

Juan de Mairena

*Lo eterno está siempre ocurriendo
ante tus ojos*

Vivo y opaco como una piedra

*Y tú debes pulir esa piedra
hasta hacerla un espejo en que poderte mirar
mirándola
Pero entonces el espejo ya será agua y escapará
entre tus dedos*

Lo eterno está siempre en fuga ante tus ojos

Romulo Bustos Aguirre.

Introducción: Poética de la materia

Las preocupaciones de algunos poetas, en este caso Antonio Machado, podrían formularse en preguntas acerca del paso del tiempo y de la materia que sufre sus ciclos, manteniéndose igual a sí misma sin revelar su esencia. ¿Estamos hechos de la materia de los sueños, es nuestra vida una chispa en la oscuridad (Shakespeare, 2012, 1154)¹? ¿Somos nada más que una sombra errante; un pobre actor que corre y se fatiga en el teatro del mundo, para caer en el silencio? ¿una historia contada por un idiota, llena del sonido y la furia, que nada significa? (882)² ¿Somos imagen de la Divinidad (Gen 1,27), o nos confundimos en el fango con el polvo y la ceniza (Job 30, 19)?

A la manera de Proteo, en el mito homérico, la materia de la que está hecho el mundo toma todas las formas sin decir su secreto; sólo quien persigue la belleza podrá ver un rostro que le indique el camino de regreso a su tierra natal (Odisea IV, 435-491). Incluso, para Ulises puede ser necesario ir hasta el borde del abismo para continuar con su búsqueda (Odisea XI, 100-163). El viaje homérico es símbolo de lo que tienen en común el navegante y el poeta: La búsqueda de la belleza, callada melodía oculta en el caos de la materia. Un “grito repetido por mil centinelas, / ¡Una orden transmitida por mil portavoces. (...) / un faro encendido sobre mil ciudadelas, / Un clamor de cazadores perdidos en los inmensos bosques” (Baudelaire, 1977,13).

En este mundo nos sentimos extranjeros, desarraigados, exiliados. Como Ulises, al que unos marineros habían trasladado de sitio durante el sueño y despertaba en un lugar desconocido anhelando Ítaca con un deseo que le desgarraba el alma. De repente, Atenea le abrió los ojos y se dió cuenta de que estaba en Ítaca. Así, también, todo hombre que desea incansablemente su patria, que no se distrae de su destino por Calypso ni por las sirenas, se da cuenta de repente un día que se encuentra en su patria. (Weil, 1993, 110).

1 “We are such stuff / as dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep” (Shakespeare, 2012, 1154).

2 “Life' s but a walking shadow; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage. / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifyng nothing” (Shakespeare, 2012, 882).

Menelao atrapa a Proteo entre sus manos para detener su transformación incesante; Ulises interroga a un ciego que lo espera en el borde del reino de la muerte. Al final lo espera el rostro que- por lo menos para él- es querido a pesar de los cambios: Penélope, mujer a quien prefiere en la vejez, antes que a la promesa de inmortalidad ofrecida por Calypso, diosa del placer que le ofrece un mundo sin la herida del tiempo. De la misma manera, el poeta escoge los rostros huyentes, la materia inestable del mundo en el que aman los mortales. Es “un hombre que se inclina sobre la tierra / y que sabe que estuvo en el Paraíso” (Borges, 2008 – Vol II, 429).

... Su grandeza consiste en mirarla cara a cara, en vivir ni más ni menos que con la muerte. Aquiles conquista su grandeza eligiendo una fama encadenada a una pronta muerte, en vez de la mediocridad de una larga vida. Ulises rechaza la oferta de una vida inmortal en la soledad (Calipso deriva de *kalypto*, ocultar), prefiriendo el riesgo de un destino doloroso y mortal ... (Von Balthasar, 1986 - Vol IV, 48)

El viajero abandona la roca habitada por la diosa siempre joven para lanzarse a las aguas. La certeza de lo inmortal, inmune a los caprichos del tiempo, es vencida por la posibilidad oculta en el mar: vientre abierto a todas las formas, imagen de la espera.

Esta breve reflexión nos ayuda a aproximarnos a la lectura que quiero proponer desde Antonio Machado. A lo largo de su producción poética, el autor de Soledades reflexiona sobre el acto creador ¿Qué busca? ¿De qué vale el trabajo de un mortal que nada crea por sí mismo, que sólo glosa otras mortalidades? ¿Para qué el arte de la palabra, reminiscencia de la poesis, capacidad de dar luz y vida, si “La luz nada ilumina y el sabio nada enseña <...>¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?” (Machado, 2011, 229).

Su respuesta está en el hecho mismo de los poemas, no en una sola de sus interpretaciones; pero podemos guiarnos por el concepto de *palabra en el tiempo*, expresado en el símbolo del agua corriente. En pocas palabras, el poeta busca lo eterno: que algo del aliento que lo anima escape de la muerte. “Todo lo que tiene alguna relación con la belleza debe ser sustraído al curso del tiempo. La belleza es la eternidad en este mundo” (Weil, 1993, 106).

Gustavo Tatis Guerra (2008) registra el grito de un cazador que persigue a su presa en la noche; ante la cercanía de la muerte, grita: “Adios luz, que te guarde el cielo” (40). Mediante la consciencia de la temporalidad, la poesía de Machado se transforma en una anticipada oración de despedida: grito que se adelanta a la muerte, pretendiendo que la belleza que guarda en su ojos no muera con ellos: “Ojos que a la luz se abrieron/ un día para, después, ciegos tornar a la tierra, / hartos de mirar sin ver” (Machado, 2011, 229).

De esta manera, no busca “Ni marmól duro y eterno,/ ni música ni pintura,/ sino palabra en el tiempo”(Machado, 2011, 268). La eternidad que Machado busca en las palabras no puede asumir la forma de la piedra; esto es, la quietud de aquello que está más allá del paso del tiempo, pero lejos de las manos de los hombres que mueren ante su mirada, como ante una esfinge implacable. La piedra inerte es impermeable a la muerte, pero también a la vida. Las palabras en el tiempo son semejantes al agua: no un monumento que durará ante las generaciones sin nombre, sino palabras que compartirán la muerte con los hombres, con el individuo indescifrable. Es en este contexto de aparente limitación que el poeta puede lograr aunque sea una parte de lo que pretende con su poesía: “Todo pasa y todo queda/ pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos,/ caminos sobre la mar” (Machado, 2011, 237).

Este anhelo del poeta toma forma en la materia de lo cotidiano. La alternativa a la piedra fría e inmutable es el agua corriente. Agua que recibe las formas con docilidad, que se mezcla con todas las cosas: la luz descansa en su frágil reflejo.

“Agua pura y silenciosa / que copia cosas eternas; agua impasible que guarda / en su seno las estrellas” (Machado, 2011, 200).

La piedra resiste las inclemencias de la tierra; pero sólo el agua, abandonada a su suerte, refleja la profundidad del cielo. Dice Neruda “Quiero saltar al agua / para caer al cielo”(Cadavid, 1999, 111). El agua pasa con la fragilidad de los hombres; su finalidad, a la manera del poema, no es sólo ser contemplada, sino lavar las heridas y calmar la sed.

Que la poesía sea tan vana como los hombres - “¿Dónde está la utilidad/ de nuestras utilidades?/ Volvamos a la verdad:/ Vanidad de vanidades” (Machado, 2011, 232) - no es un impedimento respecto a su capacidad de enfrentar la muerte. Su esposa muere, y Antonio Machado no deja de escribir poesía en memoria suya. El poeta usa palabras mortales para proteger de la muerte a una mortal, la finitud de ambos deja de ser una barrera y se convierte en un punto de no retorno en el que su entrega mutua es proyectada hacia lo alto.

Habría querido soportarlo, y no voy a negar que lo intenté: pero el Amor venció <...> y si es cierto lo que se dice del antiguo raptó (de Perséfone por Hades), también a vosotros os unió el amor. ¡Por estos lugares donde reina el miedo, por esta oscuridad interminable, por los silencios de este vasto reino, yo os suplico que volvais a tejer los hilos del precipitado destino de Eurídice.

(Ovidio, 2009, 316)

Me dedicaré en este trabajo a la lectura de ciertos poemas en los que el agua corriente cumple un papel relevante. El símbolo del agua nos dará una visión más clara del concepto de *Palabra en el tiempo*; de esta manera, nos aproximaremos a una justificación y una definición del valor de la poesía.

Buscaré afinar una visión crítica, depurando las connotaciones de ciertos símbolos que llevarían a una lectura más sugerente de la poesía de Don Antonio Machado. Tal vez la estructura de este marco simbólico, propuesto alrededor de los poemas, sea algo ingenua, en el sentido de depender demasiado del trabajo reflexivo del poeta sobre su propia obra. Sabemos que existe una diferencia, no del todo insalvable, entre el poeta y el crítico; pero que resulta especialmente problemática cuando se trata del mismo escritor.

Por esta razón, voy a apoyar mi perspectiva respecto a este punto en autores distintos a Machado; pero mis críticos seguirán siendo poetas. Tanto en Garcilaso (1986) como en San Juan de la Cruz (2003) se repite el tema que me interesa para esta lectura: la presencia del agua corriente como símbolo.

“Oh cristalina fuente/ si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibuxados” (Cruz, 2003, 100). El fluir de lo temporal: río en el que somos y no somos. Maravillados ante la variedad que vemos ante nosotros, terminamos por descubrir en las aguas nuestro reflejo, por descubrir que huímos con el tiempo que escapa entre nuestras manos sedientas.

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (2008 – Vol II,181)

Somos igualmente efímeros. Llevados por el *eros* de nuestra búsqueda, buscamos un punto de apoyo en medio del caos. Decía Arquímedes que, dado un punto de apoyo, podía mover el mundo; pero a condición de que tal punto estuviera por fuera del mundo. Así, quisiéramos que desde el otro lado del espejo – la cristalina fuente que sólo nos devuelve nuestra sed – unos ojos encontraran nuestra mirada: “Cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados” (Pizarnik, 2010, 121).

Pero el tiempo, agua que corre hacia la mar, pasa de ser primicia de la muerte a convertirse en armonía previa al canto de los hombres.

... un agua clara con sonido/ atravesaba el fresco y verde prado,/ él con canto acordado/ al rumor que sonaba/ del agua que pasaba <...> Con mi llorar las piedras enternecen/ su natural dureza y la quebrantan <...> salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (Garcilaso, 1986, 7-8)

Anterior a toda música o poesía – artes del tiempo – éste parece ser la primera condición para su sentido; anterior a todo instrumento, aparente cero antes de nuestra primera palabra. No podríamos escuchar la más hermosa música sin el tiempo que nos la arrebató, no nos interesaría la poesía si no fuera mensajera de un olvido y una promesa. Aunque el tiempo siempre esté “antes” del poema o la sinfonía, podemos conjeturar que, ontológicamente, tienen éstas la preeminencia.

El tiempo nos parece el sostén de la música y las palabras. Pero ¿acaso no es posible que sean un reflejo sublunar de su origen; reflejo de aquello que para Dante, pasada la esfera de Saturno, se esconde por fuera del giro de los cielos? ¿No será el tiempo el eco de una música; cuyas voces, cánones y fugas se unen sin confusión en un único instante? ¿Habrá nacido el tiempo del metro y la rima de un poema más antiguo que la noche?

Naturalmente, “poesía” o “música” son palabras equívocas, impropias, porque nacen de nuestra experiencia temporal: no conocemos un poema superior a la sintaxis, ni una música menor a un instante. Nada que escape a las marcas del tiempo. En una de las versiones del mito, Afrodita nace cuando el Cielo es mutilado por Cronos; una primicia celeste, a la vez semilla y despojo, fecunda el más transitorio de los reinos: el mar. Mediante estos términos equívocos, buscamos la analogía: nos referimos a la belleza arquetípica que se esconde en ambas. Desde el tiempo, miramos a las estrellas sobre nosotros:

Hermandad

Homenaje a Claudio Ptolomeo

Soy hombre: duro poco
Y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
Las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
También soy escritura
Y en este mismo instante
Alguien me deletrea (Paz, 2004, 341)

Aunque no se presentan de manera argumentativa ni articulan conceptos aplicables al análisis, confío en que una interpretación respetuosa de los textos puede extraer de fragmentos de las Églogas o el Cántico Espiritual elementos de gran valor crítico para leer a Antonio Machado.

Vale aclarar que no recorro a estos poetas para un trabajo comparativo, que superaría la extensión de esta tesis; ni para postular el devenir histórico de su influencia tres siglos después, hipótesis a la vez tan obvia y tan vaga que renuncio a demostrarla. La presencia de sus obras en mi experiencia como lector, especialmente cuando se trata de literatura hispanoamericana, ha sido fundamental. El objeto de esta tesis es la obra machadiana, y cualquier otro autor es una fuente accesoria que ayuda a su interpretación; pero esto no impide que ilumine su lectura con algunos de los que, ya por algún tiempo, me han acompañado y han iluminado otras lecturas. Si puedo agradecer a Garcilaso y a San Juan, entre otros, el haberme ayudado a descubrir nuevas riquezas en la poesía de Machado, creo poder considerarlos críticos autorizados para iniciar una lectura metódica.

Comenzaremos por leer distintos poemas de Machado, de acuerdo con las imágenes del agua corriente que encontramos en cada una de ellos. Ilustraré algunos puntos en común para comenzar a ver los efímeros reflejos de este río de símbolos que parece atravesar ininterrumpidamente su obra.

Soledades

Para Mauro Armíño, la vida del poeta que nos ocupa se puede imaginar como una “callada peregrinación por el tiempo” (Machado, 1997, 9). Agua pura, aparentemente confinada a la inercia, pero que toma caminos impredecibles mientras cambia el paisaje y nutre nuevos retoños; que se hace invisible por momentos, pero siempre carga un murmullo. Murmullo que anticipa al mar que recibe a sus hijos ligeros de equipaje (Machado, 2011, 145), pero que también recuerda a los hombres la sublime tristeza de su origen³.

Ya Machado mismo (2011), respecto a Soledades, dice que el “elemento poético” no consiste en la palabra por su valor sensorial o intelectual, sino por una “honda palpitación del espíritu” (73). Ésta no se agota en sí misma, es tanto un ejercicio de armonía como de discernimiento. Armonía de “Lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que se dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo”(73). Discernimiento de “las palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes” (73).

Juan de la Cruz habla de “la fonte que mana y corre, aunque es de noche” (Cruz, 2003, 107), que atraviesa todas las cosas sin limitarse ni confundirse en su contacto con el mundo, porque “cielos y tierra beben della”(35). La comparación es injusta si no agregamos matices. Machado se refiere a la poesía, Juan de la Cruz a Aquel en quien descansan y se mueven todas las cosas; y aunque todo lo bueno participa del Bien, y es su reflejo, la distancia sigue siendo infinita. Aun así, las pobres palabras humanas – conceptos vacíos sobre lo pasado o lo futuro, lo no presente – sólo son poesía cuando participan de la Verdad, el Bien y la Belleza.

<<Sumérgete, ¡Oh sol bello!, ellos apenas han reparado en ti, no te han reconocido, ¡oh santo! ...
Oh luz que resplandeces amigablemente para mí, cuando sales y cuando te pones! Y mis ojos te reconocen, ¡Oh gloria!>> (Hölderlin). Y aunque pudiesen las obras de arte, aunque el <<santo sol>> mismo se extinguiese, ¿cómo podría morir la belleza suprema, si es verdad que su forma es vida inmortal? (Balthasar, 1985, 27)

3 Según el Silmarillion (Tolkien, 2002): “Dicen los Eldar que el eco de la Música de los Ainur (La armonía divina de la que surge la creación) vive aún en el agua, más que en ninguna otra sustancia de la Tierra; y muchos de los Hijos de Ilúvatar (nombre élfico de Dios) escuchan aún insaciables las voces del Mar; aunque todavía no saben lo que oyen” (16).

Las palabras iluminan lo existente, y lo reflejan en el arte, al participar de la Palabra que es vida y luz de los hombres (Jn 1, 4).

“No se trata de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo, lo que, para nosotros, carece de sentido; pero sí de ponerlo en contacto o en relación con todo lo demás” (Machado, 1975, 134). El poeta participa de la Belleza, vacía las palabras de las realidades que borra el tiempo para convertirlas y, por medio de ellas, convertirse en receptáculo. “Mientras produce sus rimas está siempre de acuerdo consigo mismo”(Machado, 2011, 72), deja las limitaciones que lo definen como un yo aislado, mudo, para pasar a las palabras, que siempre reclaman una otredad. Las palabras no nacen de nosotros, nosotros nacemos en la Palabra.

La simultaneidad de hablar y escuchar tiene una significación más amplia. El hablar es, en tanto que decir, desde sí un escuchar. Es escuchar el habla que hablamos. Así, hablar no es simultáneamente sino **previamente** un escuchar. Esta escucha del habla precede, también y del modo más inadvertido, a cualquier otra escucha. No sólo hablamos el habla, hablamos desde el habla. Somos capaces de ello solamente porque ya desde siempre hemos escuchado el habla.

¿Qué oímos? Oímos el hablar del habla. (Heiddeger, 2016, 9)

El poeta, por otra parte, está de acuerdo consigo mismo porque en la *poiesis* escapa de sí mismo. Ya pudimos ver que la poesía no es resultado estático, es participación, como el agua que todo lo penetra y a todas las formas se adapta. Por eso, la poesía da como resultado “la ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no vuelva a encenderse nunca más” (Machado, 2011,72).

La materia y el fuego se confunden en una sola brasa, pero sólo podemos conservar la ceniza: la luz es siempre fugitiva.

Comencemos con los poemas de *Soledades*. El poeta es aquel que “ha navegado en cien mares y atracado en cien riberas” (Machado, 2011, 82), que conserva del recuerdo infantil múltiples detalles, todos matizados por la “monotonía de lluvia tras los cristales” (84). Quien descubre sus caminos en la mar (232 - 233) se encuentra con el lento desgaste de quien ve la monotonía del cielo que se desintegra y cambia la forma de la tierra.

Poema VI , Soledades:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
la fuente sonaba.

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave,
golpeó el silencio de la tarde muerta.

En el solitario parque, la sonora
copla borbollante del agua cantora
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?
Fue una tarde lenta del lento verano.

Respondí a la fuente:
no recuerdo, hermana,
mas sé que tu copla presente es lejana.

Fue esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su monotonía.
¿Recuerdas, hermano? ... Los mirtos talaes,
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas. Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,

lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...

Fue esta misma lenta tarde de verano.

No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.

Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la tarde de verano vieja.

Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
cuéntame mi alegre leyenda olvidada.

– Yo no sé leyendas de antigua alegría,
sino historias viejas de melancolía.

Fue una clara tarde del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano
tus labios besaron mi linfa serena
y en la clara tarde dijeron tu pena.
Dijeron tu pena tus labios que ardían;
la sed que ahora tienen, entonces tenían.

– Adios para siempre la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora.
Adios para siempre; tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
sonó el silencio de la tarde muerta. (Machado, 2011,85-86)

Aquí es posible notar una presencia más marcada del agua corriente como símbolo. La voz poética recuerda una pena amorosa que lo perturba: en un corto paseo por un jardín viejo el sonido del agua despierta su memoria. Al comienzo, la “copla borbollante del agua cantora” (Machado, 2011, 85) fascina al poeta; más adelante, lo asusta la tristeza de su canto. Ante esto, abandona el patio en una última estrofa idéntica a la segunda; en ambas se menciona el agrio ruido de la puerta que conduce tanto al jardín como a la memoria, junto con el grave silencio del presente: la tarde muerta.

Desde el comienzo confluyen tres elementos: la tarde, la hiedra y la fuente. La tarde es triste, soñolienta, la hiedra es negra y polvorienta. Sólo la fuente suena y cuenta algo más allá de sí misma. Los demás sonidos son agrios, rechinidos o golpes sobre el silencio de la tarde muerta (Machado, 2011, 85); pero el agua “cantora” canta una “copla borbollante” (85). Este canto guía y lo lleva a la fuente, que calma la sed y es en el poema un agente de armonización. Ante la vaciedad de los elementos que pueblan la “tarde muerta”, el poeta dialoga con la fuente. Ésta vierte su monotonía, pero en forma de canto y memoria: “¿Te recuerda, hermano, un sueño lejano mi canto presente?” (85).

Desde la perspectiva que guía esta tesis, es coherente que la fuente se dirija fraternalmente al poeta. Ambos cantan y, por decirlo así, se derraman. Buscan una otredad que le dé significado a sus palabras, además de descanso en lo que Juan de Mairena llama “La esencial heterogeneidad del ser”(Machado, 1975, 59). La separación original, que hace de las palabras algo tan necesario como insuficiente, es el motor de la sed y el canto.

Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en la <<Esencial Heterogeneidad del ser>>, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno* (Machado, 1975, 59).

Aún así, el poeta no recuerda, sólo distingue la lejanía de donde procede lo que dicen las aguas: la otredad a la que tiende todo acto creador, todo intento de sobrevivir al hastío. De esta manera, el agua es comparada con el cristal: aquello que hace presente a la vez que separa. Además, no es casual esta metáfora respecto a aquel elemento que representa la claridad del canto frente a la opacidad de las tardes muertas y el agrio ruido de las ya gastadas puertas de la memoria. La claridad de las palabras inmersas en la temporalidad frente a la oscuridad del tiempo que se desgasta sin sentido aparente. Este canto “canta una viva historia / contando su melodía” (Machado, 2011, 315); a la manera de la música, hace posible el retorno y la variación de un tema. Por eso el tiempo, en el cristal del agua, pierde su forma habitual: “Los mirtos talares /que ves, sombreaban los claros cantares que escuchas. Del rubio color de la llama, el fruto maduro pendía en la rama, lo mismo que ahora <...> esta misma lenta tarde de verano” (85).

Así, en la confusión de un tiempo a otro, del flujo del agua a la materia del canto, la voz poética comienza a identificarse con la copla del agua: “Yo sé que es lejana la amargura mía, / que sueña en la tarde de verano vieja” (Machado, 2011, 85). El canto de la fuente viene de la lejanía; también el poeta viene de la lejanía, e intenta recordar el porqué de su amargura. “Yo sé que tus bellos espejos cantores/ copiaron antiguos delirios de amores: / mas cuéntame, fuente de lengua encantada, / cuéntame mi alegre leyenda olvidada.” (85).

Por esta razón, el acto de abrir los labios para el canto y el de inclinarlos para beber puede ser muy cercano: “Tus labios besaron mi linfa serena, / y en la clara tarde dijeron su pena. / Dijeron su pena tus labios que ardían;/ la sed que ahora tienen, entonces tenían” (86).

Los labios que dicen la pena son los mismos que beben la linfa serena. Esta relación entre el agua y la memoria puede apreciarse en otras partes de la obra de Machado. En ella se intuye la fugacidad de las impresiones de la mente y las profundidades que se esconden en esta, a primera vista, materia fugaz: “Mas falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón, el ancla en su ribera, / o estas memorias no son alma <...> Un día tomarán, con luz del fondo ungidos / los cuerpos virginales a la orilla vieja” (Machado, 2011, 208).

Como la poesía, el canto de la fuente no es directamente legible; habla a quien pasa a su lado, casi desprevenidamente. Pero señala a una lejanía de la que procede una antigua pena; olvidada o no, esta sensación de incompletud y el deseo de calmarla esconden el secreto de los cantos. Tal vez por esto podamos entender por qué el poeta huye al descubrir que la misma voz que canta la belleza de todas las cosas manifiesta la vaciedad de cada una de ellas. “Adios para siempre la fuente sonora,/ del parque dormido eterna cantora. / Adios para siempre; tu monotonía, / fuente, es más amarga que la pena mía.” (86). Ante esta constatación, el poeta es abandonado por la belleza fugitiva y cae de nuevo en la opacidad del mundo. “Rechinó en la vieja cancela mi llave; / con agrio ruido abrióse la puerta/ de hierro mohoso y, al cerrarse, grave / sonó en el silencio de la tarde muerta.” (86).

Poema VIII , Soledades:

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias
que los niños cantan
cuando en corro juegan,
y vierten en coro
sus almas, que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra:
con monotonías
de risas eternas
que no son alegres,
con lágrimas viejas
que no son amargas
y dicen tristezas,
tristezas de amores
de antiguas leyendas.
En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;
como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores
que nunca se cuentan.

Jugando, a la sombra
de una plaza vieja,
los niños cantaban...

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena.

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,

contaba la pena. (Machado, 2011, 87-88)

Ya vista, en rasgos generales, una aproximación a la poética de Machado en este volumen, continuaremos con un análisis temático de algunos poemas de Soledades, junto con fragmentos de ésta y otras etapas de su obra. La voz poética ha “navegado en cien mares” y “atracado en cien riberas” (Machado, 2011, 82). El valor de sus soledades no proviene del aislamiento de su consciencia, sino de la libertad con que se mezcla con el mundo. Aventurarse a las aguas de la creación también requiere del viajero que las imite en su plasticidad.

Para el perfecto vagabundo, para el observador apasionado, es motivo de júbilo inmenso elegir domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugaz y en lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en todas partes en casa; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer velado para el mundo <...> El aficionado a la vida hace del mundo su familia, como el aficionado al bello sexo compone la suya con todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontrables; como el aficionado a los cuadros vive en una sociedad encantada de sueños pintados sobre el lienzo. (Baudelaire, 1995, 36)

Por esto, señala en *Proverbios y Cantares* que “Cuatro cosas tiene el hombre / que no sirven en la mar: / ancla, gobernalle y remos, / y miedo de naufragar” (237). De esta manera, no es única su soledad, siempre hay otros, otras soledades: muchas maneras de aventurarse sin pertenecer a un sólo lugar. Así, lo primero que este poema nos dice de ese acto creativo es “Yo escucho” (87). Son cantos de los niños, cercanos y misteriosos a la vez, cercanos en su sencillez y misteriosos para quien ser un niño es apenas un hecho de la memoria. Los tiene frente a sí, pero se siente ajeno a lo que sucede; la escucha es entonces disposición a entrar de nuevo en la dinámica de la infancia. El problema aquí es la sumisión a lo cronológico: la infancia es un hecho pasado, a primera vista irrecuperable. De esta manera, el acto de escuchar debería ser una disposición creadora, en el sentido de que el poeta no se dedica a traducir la sensación a forma, sino a ver cosas hasta entonces ocultas mediante ésta última. Tanto en lo exterior como en lo subjetivo: “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 (Machado, 2011, 126)”.

Uno de estos descubrimientos implica la función de la memoria: ya no es un mero rastro, sino la posibilidad de evocar presencias vivas. La escucha pasa de ser nostálgica a convertirse en territorio de reminiscencias: “Hoy es siempre Todavía” (Machado, 2011, 283). Tal vez, con ocasión de estas últimas observaciones, podemos recordar lo dicho por Baudelaire acerca del artista en *El pintor de la vida moderna* (1995):

Para el niño todo es *novedad*; siempre está embriagado. No hay nada más parecido a lo que llamamos inspiración al alborozo con que el niño absorbe la forma y el color <...> Pero el genio no es más que la *infancia recobrada* a voluntad, la infancia dotada ahora para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar el agregado de materiales involuntariamente acopiado <...> un hombre que en cada minuto posee el genio de la infancia, es decir, para el cual no hay aspecto de la vida que esté *embotado*. (33 - 35) <...> Y las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares, dotadas de una vida entusiasta como la del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. Todos los materiales acumulados en la memoria se clasifican, se ponen en orden, se armonizan y sufren esta idealización forzada que es el producto de la percepción *infantil*, esto es de una percepción aguda y mágica a fuerza de ingenuidad. (41)

De esta manera, el poeta escucha los cantos de los niños; la poesía se crea a la manera de quien busca un paraíso perdido. Se parte de una intuición de algo profundamente propio pero ausente, se busca insertar en el tiempo memorias tan distantes que parecen pertenecer a una era mítica, en lugar de a la cronología de nuestra existencia. “Hora de mi corazón: / la hora de una esperanza / y una desesperación” (Machado, 2011, 290). Ambos sentimientos se encuentran en este proceso. Desesperación de pensar que la belleza es un utopía; un jardín cerrado no ya por una espada de fuego, sino por el velo del hastío. Esperanza de ver cómo el deseo no se extingue, de encontrar rastros que inquietan al corazón humano: “En el ambiente de la tarde flota / ese aroma de ausencia, / que dice al alma luminosa: nunca, / y al corazón: espera” (86).

San Juan se refiere a cosas de muy alto vuelo, pero, por analogía, podemos agregar : “Y todos cuantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan / y déjame muriendo/ un no sé qué que quedan balbuciendo”(Cruz, 2003, 99). Garcilaso, por su parte, logra algo particular al convertir su propia finitud en esperanza de recuperar a aquella que ya fue consumida por el ardor de los segundos y los días: “¡Oh hado ejecutivo en mis dolores, / cómo sentí tus leyes rigurosas! / Cortaste el árbol con manos dañosas, / y esparciste por tierra fruta y flores. // En poco espacio yacen mis amores / y toda la esperanza de mis cosas, / tornadas en cenizas desdeñosas, / y sordas a mis quejas y clamores. // Las lágrimas que en esta sepultura / se vierten hoy en día y se vertieron / , recibe, aunque sin fruto allá te sean, // hasta que aquella eterna noche oscura / me cierre aquestos ojos que te vieron, dejándome con otros que te vean” (Garcilaso, 1986, 174 – 175). El dolor, como pathos amoroso, puede llegar a desbordar las aparentemente onnipresentes barreras del tiempo y el espacio.

Cuando no se lo espera, lo Bello surge para volver a esconderse: “Ayer soñé que veía / a Dios y que a Dios hablaba; / y soñe que Dios me oía... / Después soñé que soñaba” (Machado, 2011, 231). El poeta persigue una fugitiva luz. En esto consiste el acto creativo de quien escucha a los niños jugar: cree verlos afuera y en el pasado, pero descubre en ellos la misma ansia de su canto. Las voces de los niños “Que no son amargas / y dicen tristezas, / tristezas de amores / de antiguas leyendas” (87). Lo inmemorial surge en lo más inmediato al escuchar el canto de los niños. Se pierde y encuentra, como un juego; viene y va como las palabras en el cuento y la melodía en el canto.

“Y vierten en coro / sus almas, que sueñan,/ cual vierten sus aguas / las fuentes de piedra” (Machado, 2011, 87). Las voces manifiestan algo hasta entonces inexistente y, a la vez, participan del previo flujo de las aguas, de la armonía del canto (novedad y reminiscencia). La novedad de las palabras no las hace arbitrarias, participan de una armonía ya existente; así como cada gota se agrega al ciclo que va de las nubes al mar, del páramo a las corrientes subterráneas. De otra manera, no habría coro entre los niños, ni tendría sentido la analogía de “sus almas, que sueñan,/ cual vierten sus aguas / las fuentes de piedra” (87).

Podemos observar en Machado que la cualidad poética de un conjunto de palabras es muchas veces comparable a la cualidad estética del vasto universo, aparentemente desordenado. La belleza, como hecho cultural, no está separada del orden como hecho cósmico. Me arriesgo a pensar que si “Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia, / contando su melodía” (Machado, 2011, 315), entonces la belleza no es arbitraria; forma y contenido no se pueden separar impunemente: por el contrario, se puede cantar la historia y contar la melodía. Por consiguiente, la materia y la sensación también tienen una lógica, una gramática: “Las más hondas palabras / del sabio nos enseñan, / lo que el silbar del viento cuando sopla, / o el sonar de las aguas cuando ruedan.” (Machado, 2011, 139). El viento y las aguas son las palabras, por momentos legibles, de un mito tan arcano como la música de las esferas.

Cuando el sol, la luna y todas las estrellas, tan numerosas y tan grandes, se mueven con un movimiento tan rápido, es imposible que no produzcan un sonido inmensamente grande.

Partiendo de esta argumentación y de la observación de que sus velocidades, medidas por sus distancias, tienen las mismas relaciones que las de las concordancias musicales, los pitagóricos afirman que el sonido emitido por el movimiento circular de las estrellas es armónico. Mas, como parece absurdo que nosotros no oigamos esta música, lo explican diciendo que el sonido está en

nuestros oídos desde el momento mismo de nuestro nacimiento, de modo que no se distingue de su contrario, el silencio... (Kirk et al, 2011,448)⁴

Esta monotonía de sus risas eternas (Machado, 2011, 87), con las características del canto que acabamos de notar, recuerda ciertas observaciones de Machado acerca del sonido del agua. “El agua clara corría / sonando cual si contara / una vieja historia, dicha / mil veces y que tuviera / mil veces que repetirla”(198). Aparentemente, lo existente está atado al tiempo y la monotonía, “esa mitad de la nada” (Baudelaire, 1994, 138). “Cual si contara / una vieja historia <...> y que tuviera mil veces que repetirla”(198).

El agua hace parte de esta “gramática de las criaturas” y, como tal, su sonido es modelo de la labor poética. El caer de las aguas – el caer de los mundos – revela tristeza.

For the end of the world was long ago, / And all we dwell to-day / As children of some second birth, /
Like a strange people left on earth / After a judgement day <...> And the sun drowned in the sea
<...> And who so hearkened right / Could only hear the plunging / of nations in the night.
(Chesterton, 2012, Book I)⁵

4 El modelo cosmológico de los pitagóricos no coincide con la ciencia actual e, incluso, Aristóteles lo cita en su tratado *De Caelo* – de donde Kirk et al. (2011) recogen esta cita para su antología – para criticar algunas de sus nociones. Pero, aunque sus observaciones sean refutadas, no deja de ser valiosa la intuición de que el universo se funda en una armonía musical. El mismo Machado recurre en algunas ocasiones a imágenes de la tradición pitagórica: el universo como gran lira interpretada por la divinidad, una silenciosa música que subyace a las cosas, entre otros. “Tal vez la mano, en sueños, / del sembrador de estrellas, / hizo sonar la música olvidada // como una nota de la lira inmensa” (Machado, 2011, 139). “En el silencio sigue / la lira pitagórica vibrando, / el iris en la luz, la luz que llena / mi estereoscopio vano” (Machado, 2011, 270).

5 “Pues el mundo terminó ya hace mucho / Y hoy todos habitamos / como niños de un segundo nacimiento, / Como un extraña raza abandonada en la tierra / después del día del juicio <...> Y el sol se ahogó en el mar <...> y aquellos que escuchaban con atención / Sólo oían la caída de las naciones en la noche” (Traducción personal)

El caer aparente del cosmos a la entropía revela tristeza: “Dice la monotonía / del agua clara al caer: / un día es como otro día; / hoy es lo mismo que ayer” (122). Así como el canto de los niños cuenta “tristezas de amores / de antiguas leyendas ” (87). La diferencia se encuentra en que el canto no muestra únicamente la tristeza del hastío, sino la esperanza que se hace visible en la “La tenebrosa noche de tu partir” (Garcilaso, 1986, 175) o “Noche oscura” (Cruz, 2003, 89). Machado (2011) busca “la honda gruta / donde fabrica su cristal mi sueño”(104), aunque no sepa si “... en las hondas bóvedas del alma / <...> el llanto es una voz o un eco” (104).

La mirada inocente hacia el mundo ya no parece posible; lo que creíamos estable se desvanece; la identidad, la consciencia, también está a oscuras. Aún así, sólo mediante esa individualidad sacudida por las tormentas, oscurecida por las nieblas de la realidad, podemos “soñar nuestro sueño, vivir <...> obrar el milagro de la generación” (74).

“En la noche dichosa, / en secreto, que nadie me veía, / ni yo miraba cosa, / sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón ardía” (Cruz, 2003, 89) “... y la más fuerte conquista / en oscuro se hacía” (Cruz, 2003, 114).

“Si miramos afuera <...> nuestro mundo externo pierde en solidez <...> Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece” (Machado, 2011, 74)

Por otra parte, es interesante observar los verbos en la primera estrofa del poema. Ya nos detuvimos en la escucha del poeta y el cantar de los niños. Pero podemos completar nuestra lectura si tomamos en cuenta los verbos “sueñan”, “juegan”, “vierten” y “dicen”.

“Los niños <...> vierten en coro / sus almas que sueñan, / cual vierten sus aguas / las fuentes de piedra” (Machado, 2011, 87). Esta analogía no se refiere únicamente a la semejanza entre el agua y el canto, sino a su común participación de una realidad: cada uno, en su particularidad, ofrece una nueva perspectiva sobre nuestra relación con el tiempo; cada uno es un acorde de esa música posible que tememos que sea una ilusión, o quedar de ella excluidos: “¿No soy yo un falso acorde / en la divina sinfonía, / gracias a la voraz Ironía / que me sacude y me muerde?” (Baudelaire, 1977, 94).

Son risas eternas y lágrimas viejas del juego de los niños, la fuente vierte “su eterno / cristal de leyenda” (Machado, 2011, 87 – 88). En su destino, bajo apariencia de juego o sueño, el hombre repite algunos viejos temas que no terminan de ser descifrados, como una melodía que va y viene. Estos actos humanos se confunden con la aparente trivialidad de los niños; pero, además, se confunden con el sonido del tránsito, del “ciego huir a la mar” (123).

El decir, ya perdido encanto adánico que los hombres procuramos recuperar, nace de nuestra sed de lo real; pero las palabras nos llevan por la oscuridad del sueño, se convierten en apenas un juego: “En los labios niños, / las canciones llevan / confusa la historia y clara la pena” (Machado, 20, 87). Ante el intento de descifrar la existencia por medio de las palabras, se pierden los detalles, la cronología, y se hace cada vez más claro el dolor, el hastío que nos acompaña en nuestra búsqueda; pero que, extrañamente, es uno de sus más fuertes motivos. “Está la fuente muda, / y está marchito el huerto. / Hoy sólo quedan lágrimas / para llorar. No hay que llorar, ¡Silencio! (131)”.

En el agua se expresa este continuo derramarse de lo visible: su transparencia y su frescura – cualidades sensuales del presente – están unidos al carácter impredecible de las corrientes. La lluvia, y la búsqueda de un río que los devuelva al tiempo, despierta a la raza de los inmortales de su letargo⁶; pero, como un espejismo en la orilla del desierto, el agua se escapa entre los dedos del sediento. Sabemos que en ella hemos de beber, pero su reflejo nada nos dice sobre nuestra sed (Machado, 2011, 236). El agua es aquí arquetipo de la materia, del mundo visible. Apenas una imagen, Calibán desespera porque ve su reflejo: se sabe solo frente al espejo (Wilde, 1990, 40).

En este sentido, el agua, lo más efímero, expresa con claridad lo que escapa de las palabras de los hombres, con su pretensión a la sustancialidad: el tiempo como herida del mundo, como denuncia universal de su vaciedad. Por otra parte, la belleza como una victoria misteriosa sobre el “reloj (que) es, en efecto, una prueba indirecta de la creencia del hombre en su mortalidad” (Machado, 1975, 195).

6 Así fueron muriendo los días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana. Llovió, con lentitud poderosa <...> Soñé que un río de Tesalia venía a rescatarme <...> la frescura del aire y el rumor atareado de la lluvia me despertaron. Corrí desnudo a recibirla <...> (Parecíamos) coribantes a quienes posee la divinidad. (Borges, 2008 - Vol I, 649)

¿Cómo aparece la belleza en este fluir del tiempo, en la monotonía de sus fugas y retornos?. Esta es la pregunta que guía este trabajo, pero bástenos recordar unas líneas de Machado (2011): “Yo no sé que noble, / divino poeta, unió a la amargura / de la eterna rueda / la dulce armonía / del agua que sueña (114). En los gastados engranajes del tiempo, el ir y venir de la muerte y la vida, se conserva el eco de la antigua música.

Respecto a esto, podemos agregar con Gómez Dávila (1977): “En lugar de seguir diciendo impropriamente que admiramos la belleza del mundo, digamos con propiedad que admiramos la belleza que peregrina por él” (61).

Esta nostalgia por lo bello, por la vida que intuimos haber perdido, no se rastrea en conceptos ni en objetos concretos, sino en la armonía difusa que encontramos en los elementos; así como la música acecha en todos los sonidos, sin estar en ninguno de ellos⁷. “... la corriente de la vida, cargada de realidades virtuales que acaso no llegan nunca a actualizarse” (Machado, 2011, 72).

Gracias al don de la poesía, el mismo carácter del tiempo es incluido en la armonía del poema: “El tiempo canta y cuenta, / se funde en una sola melodía / que es un coro de tardes y de auroras” (Machado, 2011, 374). De esta manera, en el agua la cronología es suspendida, se hace “confusa la historia / y clara la pena <...> clara el agua / lleva su conseja / de viejos amores, / que nunca se cuentan” (87). Cosa que sucede aún en los entornos áridos, desgastados por la monotonía que borra la riqueza del mundo: “Jugando, a la sombra / de una plaza vieja, / los niños cantaban ...” (87).

Esta última cita ocupa una estrofa de tres versos – notoriamente más corta que las dos anteriores, de 16 y de 8 versos, respectivamente. A continuación, encontramos una estrofa casi idéntica, de tres versos. Lo llamativo en este caso es que esto indica un claro paralelismo, además de la continuidad que se desprende de una primera lectura, entre “Jugando, a la sombra / de una plaza vieja, / los niños cantaban ...” (87) y “La fuente de piedra / vertía su eterno cristal de leyenda” (87 – 88). El canto es un devenir, brote, actualización de lo latente en el vientre del mundo.

⁷ Así como los hombres quisieron definir el infinito, que acecha (Lc 24, 31) en el crepuscular camino del tiempo, “Dios acecha en los intervalos” (Borges, 2008 – Vol II, 35): “Una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna ” (16 – 19).

Hemos podido ver que el contenido de este canto no se muestra en su apariencia desnuda, sino al interactuar con la intención poética del que escucha, entretrejida por sus anhelos y experiencias. La poesía es un continuo desnudamiento de lo aparente, ya sea en lo verdadero o en una más bella apariencia.

Si dudamos de la apariencia del mundo y pensamos que es ella el velo de Maya que nos oculta la realidad absoluta, de poco podría servirnos que el tal velo se rasgase para mostrarnos aquella absoluta realidad. Porque, ¿quién nos aseguraría que la realidad descubierta no era otro velo, destinado a rasgarse a su vez y a descubrimos otro y otro?... Dicho en otra forma: la ilusión de lo ilusorio del mundo podría siempre acompañarnos dentro del más real de los mundos. Nadie puede, sin embargo, impedirnos creer lo contrario; a saber: que el velo de la apariencia, aun multiplicado hasta lo infinito, nada vela, que tras de lo aparente nada aparece y que, por ende, es ella, la apariencia, una firme y única realidad. Dicho de otro modo: la creencia en la realidad del mundo puede acompañarnos en el más ilusorio de todos los mundos. El mundo como ilusión y el mundo como realidad son igualmente indemostrables. (Machado, 1975, 230)

Si el trabajo de la ciencia es infinito y nunca puede llegar a un término, no es porque busque una realidad que huye y se oculta tras una apariencia, sino porque lo real es una apariencia infinita, una constante posibilidad de aparecer (Machado, 1975, 43).

Pero, así como en el amor, no es un desnudamiento que acabe en el despojo, sino una condición del encuentro: Fuego del eros, que consume desde el inefable silencio del espíritu hasta el tangible secreto de la carne. “Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!, / pues ya no eres esquiva, / acaba ya, si quieres; / rompe la tela de este dulce encuentro” (Cruz, 2003, 106).

No es casual la disposición de las rimas entre centro y encuentro.

En la intimidad de la persona existe una carencia; a nuestras palabras las motiva, como la brisa al fuego, la resonancia de lo infinito en nuestra finitud, en nuestra soledad: “Un abismo grita a otro abismo” (Salmo 42 (41): 8). Por esto, el eros hace tambalear nuestra identidad, nos revela nuestro ser-en-otro, a la espera de lo Otro. La búsqueda creadora del poeta bordea por momentos el abismo de la locura, la manía ($\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$).

(Este) delirio, que viene de los dioses, es más noble que la sabiduría que viene de los hombres; y los antiguos nos lo atestiguan <...> Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino. (Platón, 2012, 289-290)

Por esto, Machado describe así su tarea: “Así voy yo, borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla” (Machado, 2011, 134). En busca del motor que encienda y a la vez alivie el impulso creativo que sólo parcialmente puede realizar.

De esta manera, Machado define tentativamente el alma: “No me pidais presencia; / las almas huyen para dar canciones: / alma es distancia y horizonte, ausencia” (Machado, 2011, 400). Huyen para cantar, pero el cantar es una forma de abrir este vacío (*distancia y horizonte*), de convertirse en receptáculo no de sí mismo, sino del amor. “Si un grano del pensar arder pudiera, / no en el amante, en el amor, sería / la más honda verdad lo que se viera” (Machado, 1975, 19).

Visto así, es coherente que Juan de Mairena diga que “Hemos de volver (...) a pensar la conciencia como una luz que avanza en las tinieblas, iluminando lo otro, siempre lo otro” (Machado, 1975, 128). No estamos ya el espejo de Narciso, encerrados entre dos espejos que se enfrentan vacíos; ni en la caverna platónica, prisioneros en la sombra. Es el ojo que se abre en medio del universo, no para saberse observado, ya que el vacío es su espejo; sino para encontrar otros ojos que le devuelvan la mirada. “El ojo que tú ves no es / ojo porque tú lo veas;/ es ojo porque te ve” (Machado, 2011, 281).

“El centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia ...” (Pizarnik, 2010, 381), pero cuando el eros consume las profundidades del yo, el centro es un encuentro: una palabra, un poema.

Esta es la meta del erotismo: acoger una presencia en nuestra más profunda ausencia, cosa sólo lograda por la Divinidad. Por esto, la “Llama de amor viva” hiere “de mi alma en el más

profundo centro”; arde en “las profundas cavernas del sentido / que estaba oscuro y ciego” (Cruz, 2003, 106). Arde en la ausencia dentro de nosotros, en la noche oscura.⁸

Garcilaso, por su parte, menciona también este desnudamiento, llama que por instantes iguala el espíritu y la carne. “Ausente, en la memoria la imagino; / mis espíritus, pensando que la vían / se mueven y se encienden sin medida; // mas no hallando fácil el camino, / que los suyos (los ojos) entrando derretían, / revientan por salir do no hay salida.” (Garcilaso, 1986, 163). La ausencia es una llama que lo consume, dolor por momentos parecido al éxtasis que lo lleva fuera de sí mismo cuando encuentra al ser amado.

A su vista, semejante a un hombre atacado de la fiebre, muda de semblante, el sudor inunda su frente, y un fuego desacostumbrado se infiltra en sus venas; en el momento en que ha recibido por los ojos la emanación de la belleza siente este dulce calor que nutre las alas del alma; esta llama hace derretir la cubierta, cuya dureza impedía hacía tiempo desenvolverse. La afluencia de este alimento hace que el miembro, raíz de las alas, cobre vigor, y las alas se esfuerzan por derramarse por toda el alma, porque primitivamente el alma era toda alada. En este estado, el alma entra en efervescencia e irritación; y esta alma, cuyas alas comienzan a desarrollarse, es como el niño, cuyas encías están irritadas y embotadas por los primeros dientes. Las alas, desenvolviéndose, le hacen experimentar un calor, una dentera, una irritación del mismo género.

(Platón, 2012)

8 Si en el centro del centro está la ausencia ¿Qué hay en el centro de ésta?: “... En el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema” (Pizarnik, ,). Sombra como la constante compañía de nuestro vacío, por un lado: ante la luz, de nosotros surge nueva oscuridad, así como surgen nuevos colores en el espejo. La sombra es estela de nuestra condición errante: las almas de la Divina Comedia no despiden sombras; Dante, en su camino hacia el Paraíso, sí.

Purgatorio, Canto III:

... dirigi mis miradas hacia el monte que se eleva hasta el más alto cielo. El sol, que a mis espaldas despedía su luz rojiza, quedaba interceptado por mi cuerpo, en el que se apoyaban sus rayos <...> Si ahora no se proyecta ninguna sombra delante de mí (Virgilio), no debe maravillarte más que el espectáculo de los cielos, en donde no existe rayo que proyecte sus sombras sobre otro rayo (Dante, 1968, 180-181)

El poeta

Maldiciendo su destino
como Glauco, el dios marino,
mira, turbia la pupila
de llanto, el mar, que le debe su blanca virgen Scyla.

Él sabe que un Dios más fuerte
con la sustancia inmortal está jugando a la muerte,
cual niño bárbaro. Él piensa
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

En sueños oyó el acento de una palabra divina;
en sueños se le ha mostrado la cruda ley diamantina,
sin odio ni amor, y el frío
soplo del olvido sabe sobre un arenal de hastío.

Bajo las palmeras del oasis el agua buena
miró brotar de la arena;
y se abrevó entre las dulces gacelas, y entre los fieros
animales carniceros...

Y supo cuánto es la vida hecha de sed y dolor.
Y fue compasivo para el ciervo y el cazador,
para el ladrón y el robado,
para el pájaro azorado,
para el sanguinario azor.

Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades,

todo es negra vanidad;
y oyó otra voz que clamaba, alma de sus soledades:
sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad.

Y viendo cómo lucían
miles de blancas estrellas,
pensaba que todas ellas
en su corazón ardían.
¡Noche de amor!

Y otra noche
sintió la mala tristeza
que enturbia la pura llama,
y el corazón que bosteza,
y el histrión que declama

Y dijo: Las galerías
del alma que espera están
desiertas, mudas, vacías:
las blancas sombras se van.

Y el demonio de los sueños abrió el jardín encantado de
ayer. ¡Cuán bello era!
¡Qué hermosamente el pasado
fingía la primavera,
cuando del árbol de otoño estaba el fruto colgado,
miseró fruto podrido,
que en el hueco acibarado
guarda el gusano escondido!

¡Alma, que en vano quisiste ser más joven cada día,
arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía! (Machado, 2011, 94 – 95)

En este poema se esbozan varios temas relevantes para nuestro estudio. El texto puede leerse como una reflexión estética: al ser un retrato de lo que Machado entiende que otro poeta logró, es una proyección de sus ideales. “El poeta” no es meramente Gregorio Martínez, es una crítica de la personalidad de quien escribe. Si cualquier acto creativo es la búsqueda de lo Otro, el yo que lo protagoniza es transformado: su voz termina por ser un personaje dentro de su propia obra. “El poeta es un fingidor / finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que de veras siente” (Pessoa, 2007, 126).

Para Machado, el arte es un espejo que, paradójicamente, debe perder su azogue para hacerse transparente: conducto de lejana luz. “Ese tu Narciso / ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo” (Machado, 2011, 282). Mairena dice al respecto:

El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir la fe en la impenetrable opacidad de lo otro, merced a la cual – y sólo por ella – sería el mundo un puro fenómeno de reflexión que nos rindiese nuestro propio sueño. (Machado, 1975, 326)

Es llamativo que esta reflexión sobre la “transparencia del yo” sea recurrente en Machado (y en Mairena), sobre todo si se tienen en cuenta el prólogo a Campos de Castilla, examinado más adelante.

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. (Machado, 2011, 74)

Como instrumento óptico que ayuda a ver lo que no vemos de nosotros mismos, su meta no puede ser la contemplación narcisista: “Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo” (Machado, 2011, 282). Por el contrario, el espejo debe llevarnos de la identidad al devenir: “No hay espejo; todo es fuente <...> todo el mar en cada gota, / todo el pez en cada huevo, / todo nuevo <...> Armonía; / todo canta en pleno día. / Borra las formas del cero, / torna a ver, / brotando de su venero, / las vivas aguas del ser.” (Machado, 2011, 31 – 32).

Es necesaria la contemplación de nosotros mismos, pero como camino para reconocer la herida de la heterogeneidad del ser en nuestro centro. El espejo se hace transparente; el poeta alimenta con su propio ser el fuego que ilumina su búsqueda. San Juan (citado por Von Balthasar, 1986) ilustra una situación de muy distinta índole, pero de la que se pueden imaginar analogías:

... el alma está dentro de estos resplandores ... Y no sólo eso, sino, como hemos dicho, transformada y hecha resplandores. Y así diremos que es como el aire que está dentro de la llama; porque la llama no es otra cosa que el aire inflamado, y los movimientos y resplandores que aquella llama hace, ni son sólo del aire, ni sólo del fuego de que está compuesta, sino junto del aire y del fuego, y el fuego los hace hacer al aire que tiene en sí inflamado. A este talle entenderemos que el alma con sus potencias está esclarecida dentro de los resplandores de Dios.

(153)

Como el amor erótico, la palabra surge de ese impulso de querer alcanzar al Otro, de fundirnos con la plenitud que presentimos en lo amado. Aun así, no busca diluirse en una unidad indiferenciada, sino mantener con claridad los contornos de su ser. El éxtasis (ἐκ-στάσις, salir de sí mismo) o entusiasmo amoroso (ἐν-θέος; estar en Dios), es, según el Fedro (Platón, 2012), el camino privilegiado con el que los hombres pueden cumplir el precepto socrático: Conócete a tí mismo.

Este conocimiento, dice la Carta VII de Platón, es “ ... como luz que brota de una llama palpitante – surge en el espíritu y él mismo se alimenta de sus propias virtualidades” (Colli, 1995, 111).

Casi dos milenios más tarde, dice Santa Teresa, respecto al “hacerse otro” como plenitud del yo: “*Alma, buscarte has en Mí, / y a Mí buscarme has en ti (...) Fuiste por amor criada / hermosa, bella, y así / en mis entrañas pintada, / si te perdieras, mi amada, / Alma, buscarte has en Mí*” (Santa Teresa, 2015, 26).

Como el fuego que alcanza su mayor brillo al mezclarse más íntimamente con el aire, así la perfección propia del fuego, en su finitud, consiste en derramarse, contagiarse y consumirse en esta unión. A su vez, el aire entra en la llama, sin que se pueda distinguir a primera vista dónde termina el aire inflamado y comienza el fuego. “Si un grano del pensar arder pudiera, / no en el amante, en el amor, sería / la más honda verdad lo que se viera” (Machado, 1975, 19). Tanto a nivel físico como alegórico, la diferencia entre el aire y el fuego no desaparece, sólo participan de la misma dinámica de, por una parte, unión y, por otra, efusión de lo nuevo: luz y calor.

En el universo material que se hace paisaje de los poemas, el agua cristalina es la que mejor parece cumplir esta función ideal del espejo: reflejar, pero también transformar; unir, sin confundir.

El agua es un continuo fluctuar entre el reflejo y la transparencia, pero también es capaz de guardar verdadera vida dentro de sí. “Agua pura y silenciosa / que copia cosas eternas; agua impasible que guarda / en su seno las estrellas” (Machado, 2011, 200). Imagen de una otredad que puede ser penetrada; hogar de un mundo desconocido, submarino. “Morir... ¿caer como gota de mar en el mar inmenso?” (Machado, 2011, 233).

Por una parte, cumple con el mimetismo de devolver, a quien la contempla, su reflejo; pero, aparte de la imitación, se alía con otro atributo del arte: lo sublime. El agua huye, como la luz o las silenciosas fuentes de lo bello, ocultas por encima de los cielos⁹.

⁹ Las almas de los que se llaman inmortales, cuando han subido a lo más alto del cielo, se elevan por encima de la bóveda celeste y se fijan sobre su convexidad; entonces se ven arrastradas por un movimiento circular, y contemplan durante esta evolución lo que se halla fuera de esta bóveda, que abraza el universo. Ninguno de los poetas de este mundo ha celebrado nunca la región que se extiende por cima del cielo; ninguno la celebrará jamás dignamente. (Platón, 2012, 293)

En ella podemos intuir algo inmutable, pero sin que podamos separarlo del *Memento mori* que cargan sus ondas. “Nuestras vidas son los ríos, / que van a dar a la mar, / que es el morir. ¡Gran cantar!” (Machado, 2011, 123). Para empezar, podemos apoyarnos en esta definición de lo sublime:

Como Goethe (de acuerdo con la gran tradición) sólo puede concebir la forma individual como “participe de la infinidad” o de la “existencia plena” (del *actus essendi illimitatus* de la escolástica), así tampoco nosotros “podemos comprender del todo el concepto de la existencia y de la plenitud del ser viviente más limitado”; Goethe alcanza así en su expresión ontológica el concepto de lo sublime: “Si el alma percibe una relación como en germen, cuya armonía, si estuviera totalmente desarrollada, no podría abarcarla ni percibirla de golpe, esta impresión la llamaremos sublime, y es lo más glorioso en lo que pueda participar un alma humana”. (Von Balthasar, 1986 IV, 32-33).

Agua que escapa a quien busca atraparla, a la manera de las ninfas que según los poetas la habitan. “Anoche cuando dormía / soñé ¡bendita ilusión! / que una fontana fluía / dentro de mi corazón. / Dí: ¿por qué acequia escondida, / agua, vienes hasta mí, / manantial de nueva vida / en donde nunca bebí?” (Machado, 2011, 124).

En el ejercicio de la escritura, el poeta busca transparentarse según la realidad que quiere hacer palpable mediante el poema. La luz es inasible no por un defecto de la luz, sino porque sus ojos, su ser, son aún demasiado opacos. Si su arte, su estar en el mundo, fuera igualmente ligero, participaría de ella. Como el aire participa del fuego o los ojos del sol: “El conocer comporta siempre de algún modo la igualdad. “Si el ojo no fuera >> como el sol, no podría reconocer el sol>>, ha escrito Goethe comentando unas palabras de Plotino” (Benedicto XVI, 2011, 394).

Es de considerar aquí que la fuente y aquel sol resplandeciente que está en el centro del alma no pierde su resplandor y hermosura, que siempre está dentro de ella y cosa no puede quitar su hermosura; mas si sobre un cristal que está a el sol se pusiese un paño muy negro, claro está que aunque el sol dé en él no hará su claridad operación en el cristal. (Santa Teresa, 2011, 34)

Lo sublime, como acabamos de verlo brevemente, implica una crisis del sujeto que lo contempla y que intenta inútilmente abarcarlo. Observa los ojos amados, para más adelante saberse contenido por ellos. “El ojo que tú ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve (Machado,2011, 281)”. El siempre incompleto vaciamiento, incompleta entrega a la balbuciente promesa de la belleza: “Y todos cuantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo” (San Juan, 2003, 99).

Por eso, el énfasis no se pone tanto en la labor verbal, sino en la transformación de quien escribe, necesaria para la poesía. Dejar de ser aquel que tiene a su sombra por perenne compañía, para quien el mundo se convierte en una solitaria cárcel de espejos: “¿O ser lo que nunca he sido: / uno, sin sombra y sin sueño, / un solitario que avanza / sin camino y sin espejo?” (Machado, 2011, 237). Pasar de ver cómo mueren las siempre jóvenes auroras, cómo llega a nuestras manos el secular despojo de las estrellas, a buscar el origen de la luz: “Amanece y / callo; / callo todo miedo, callo cualquier/ presagio, / busco un alba virgen de mí, / busco el nacer de la luz, / no su alumbrarme” (Mujica, 2013, 127).

La canción busca la mimesis, pero agrega algo más. Supera al espejo que nos devuelve una imagen repetida e inerte; la canción es búsqueda de comunión. “Muchas leguas de camino / hizo mi canción. / ¿En busca de un espejo? / Buscando un corazón” (Machado, 2011, 408). Al respecto del fin de aquella búsqueda no como objeto de deseo, sino como sujeto en el amor, dice Machado en sus *Nuevas Canciones*: “Enseña el Cristo: a tu prójimo / amarás como a ti mismo, / mas nunca olvides que es otro”, “Dijo otra verdad: / busca el tú que nunca es tuyo / ni puede serlo jamás” (289).

Machado (y Mairena) piensa en Cristo como el que posibilitó hasta el extremo el encuentro entre los hombres y las criaturas; entre las palabras y la Palabra, entre el hombre y Dios; esto mediante el don de la participación humana en el misterio del encuentro entre Dios y Dios. “Si el Cristo vuelve, sus palabras serán aproximadamente las mismas que ya conocéis: `Acordaos de que sois hijos de Dios; que por parte de padre sois alguien, niños’ ” (Machado, 1975, 190).

Por esto podemos comprender que suponga en boca de Él la recomendación de considerar la alteridad de las conciencias y, aún más, de orientar la nuestra hacia el infinito.

También es verdad que aquel diálogo solitario no era otra cosa que la preparación para ese otro diálogo, el último, intemporal y definitivo, con Dios en la eternidad (<<quién habla sólo espera hablar a Dios un día>>), el Dios que Machado definía como <<un tú de todos, objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un alter ego – la superfluidad no es pensable como atributo divino – , sino un Tú que es Él>> (618), la única y verdadera compañía que puede liberarnos a todos de esta tremenda soledad de ser hombres. (Zubiría, 1955, 67)

“Busca el tú que nunca es tuyo ni puede serlo jamás” (Machado, 2011, 289). A esta metapoética podemos agregar, con María Zambrano y Heráclito de Éfeso: “No se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero” (citada por Sábato, 1999, 206), “Quien no espera lo inesperado, no llegara a encontrarlo, por no ser ello ni escrutable ni accesible” (Kirk et al, 2011, 259).

En este contexto de orientarse hacia el infinito, abrir el espíritu hacia el vacío, podemos retornar al tema de los espejos, partiendo de la mirada crítica que suponemos del poeta hacia “El poeta” del título.

En el poema final de *Del Camino* (2011), el poeta dialoga con la noche: testigo de sus sueños. Espera que ella vea lo que él no ve, en la acendrada subjetividad del sueño: ¿Cómo distinguir la voz del eco, el fantasma del salmo verdadero? Suerte de Ariadna, la noche es para el poeta la posibilidad de salir del laberinto. Encerrado en su propio sueño, acude a su única acompañante para que aclare sus dudas, para que le tienda el hilo que lo devuelva a la luz.¹⁰

Ante la muerte, Novalis convierte a la noche en un misterio nupcial: es símbolo de la muerte, por un lado, y del vacío; pero, por otro, es el escenario universal de la intimidad de los amantes y el callado vientre que guarda las estrellas, semillas de la luz. Es exaltada hasta ser más valiosa que la luz que aman “todos los seres dotados de sentido” (Novalis, 13, 2004).

10 Dicen los *Himnos a la Noche*: “Pero más celestiales / que las estrellas, que en la lejanía / resplandecen, / son los inmensos ojos que en nosotros / abrió la noche” (Novalis, 2004, 19), texto casi paralelo a la *Noche oscura* de San Juan (2003): “En la noche dichosa, / en secreto, que naide me veía, / ni yo miraba cosa / sin otra luz ni guía, / sino la que en el corazón ardía” (89).

Para Hesíodo, la luz nace de la dócil disponibilidad de la noche, fecundada por Eros. En el Génesis, antes del nacimiento temporal de la luz¹¹, el Espíritu acaricia la superficie de las aguas. En nada se altera el concepto de la creación *ex nihilo* si suponemos que, aún antes que el tiempo y que la luz visible, fueron creadas las entrañas en las que la luz vendría al mundo: las simbólicas aguas sobre las que aleteaba el Espíritu.

Volviendo a la primera estrofa, la referencia a Glauco es explorada por Xon de Ros (2010) en un artículo dedicado a este poema. Glauco es un pescador mítico que llega a una pradera que no ha sido hollada por seres vivos. Al sentarse a pescar, dispone los pescados sobre la hierba y descubre que éstos vuelven a la vida: avanzan entre el pasto como entre las ondas. Después de que los pescados se han escapado, prueba un bocado de la hierba que los regresó a la vida: por eso se transforma en un híbrido entre pez y hombre. Ante sus ruegos, las deidades submarinas acceden a concederle la inmortalidad.

Ellos me purifican, y tras recitarme nueve veces un conjuro que borra toda impureza, me ordenan colocar mi pecho bajo el chorro de cien ríos. En seguida, ríos que se precipitan desde lugares distintos vierten toda su masa de agua sobre mi cabeza <...> tras ellos perdí el conocimiento.

(Ovidio, 2009, 416)

De manera análoga a *El inmortal* de Borges (2008 – Vol I), los mortales son purificados de la muerte bebiendo en el símbolo de la irreparable fuga del tiempo, “Puedes coger cenizas del fuego heraclitano / mas no apuñalar la onda que fluye con tu mano” (Machado, 2011, 403). A la manera del viajero que emprende una expedición suicida para encontrar las aguas que libran de la muerte, Glauco se somete a un hiperbólico intento de ahogo para compartir con las ninfas la inmortalidad.

11 En el contexto de la Biblia, es posible hablar de la Luz antes de la luz. Si tomamos en cuenta el Salmo 36(35), “porque en ti está la fuente de la vida / y con tu luz vemos la luz”, y Sabiduría 7, 26-30: (La sabiduría) es reflejo de la luz eterna (...) Es más bella que el sol y que todas las constelaciones, comparada a la luz del día, sale ganando / pues a éste lo releva la noche / mientras que a la Sabiduría no la puede el mal. Aquí nos referimos a la luz que está con el tiempo, por contraste con una Luz atemporal.

Más adelante, Glauco se enamora de la ninfa Scyla (Escila, en otras traducciones), tan sólo para descubrir que ni siquiera como dios inmortal puede poseer a su amada. “Pero ¿de qué me sirve tener este aspecto, de qué haber caído en gracia a los dioses del mar, de qué me sirve ser un dios si a ti no te importan estas cosas?” (Ovidio, 2009, 416). Como casi un reflejo de la desesperación de Glauco, encontramos al final la desgracia de Scyla. Circe se enamora de Glauco y, ante aquél que se queja de Scyla sin corresponder a sus caprichos, transforma a la virgen Scyla en un monstruo marino. Monstruo del cual sólo son visibles los tentáculos que surgen de una oscura cueva para atrapar a los hombres que se atreven a pasar a su lado. Circe, la misma diosa del engaño y la sensualidad, termina por transformar a la pura Scyla en una hipérbole de la *femme fatale*, en la que se unen en igual proporción la atracción y la violencia.

Uno de los aspectos señalados por Xon de Ros es la relación de Machado con Ovidio, que va más allá de la referencia a una de sus Metamorfosis, y consiste en que ambos poetas mostraron su asombro por el paso del tiempo. En un pasaje basado en sus simpatías pitagóricas, Ovidio escribe: “In the whole of the world there is nothing that stays unchanged. All is in flux. Any shape that is forming is constantly shifting¹² (Ovid, *Metamorphoses*, XV)” (citado por Ros, 2010, 291). Por su parte, Machado escribe en *Orillas del Duero*: “Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira; / cambian la mar, el monte y el ojo que los mira” (Machado, 2011, 146).

La relación entre Ovidio y Machado no es accidental. Como hemos visto en éste último, su poesía está permeada de temporalidad y de la aguda percepción de las transformaciones del mundo. Mucho más que la presente tesis, de esto da testimonio su admiración por Jorge Manrique y el *Eclesiastés*.

En *Humorismos, fantasías y apuntes* cita textualmente: “*Nuestras vidas son los ríos, / que van a dar a la mar, / que es el morir. ¡Gran cantar!*” (Machado, 2011, 123). En *El <<Arte Poética>> de Juan de Mairena* (Machado, 2011, 346 - 353) pone a Manrique por encima de Quevedo o Calderón; por el uso que hace de imágenes intuitivas, temporales.

12 En el mundo entero no hay nada que resista al cambio. Todo fluye. Cualquier figura que esté formándose varía constantemente (Traducción personal).

El Eclesiastés también es uno de los pocos textos que toma literalmente, como poesía suya. Podemos verlo en el poema que estamos tratando: “Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades, / todo es negra vanidad; / y oyo otra voz que clamaba, alma de sus soledades: / sólo eres tú, luz que luces en el corazón, verdad” (Machado, 2011, 94-95).

Este bello escolio al texto bíblico nos lleva de regreso a Ovidio, a la intuición que espera en el centro de *Las Metamorfosis*, como el inmóvil sol en medio de las revoluciones planetarias. En el decimoquinto y último libro, citado por Xon de Ros, encontramos un pasaje único: el discurso de Pitágoras (Ver Anexo 2). Su peculiaridad es su carácter filosófico dentro de un poema épico. Aunque ya encontramos una cosmogonía en el Libro I, en este, el último libro, hay una explicación cosmológica: no sólo narra los orígenes, ofrece una explicación que puede extenderse hasta los límites del espacio y el tiempo.

Y ya que soy arrastrado por el vasto mar y que he confiado a los vientos mis velas desplegadas:
nada hay que dure en todo el universo. Todo fluye, todas las cosas reciben formas inestables.
Hasta el propio tiempo corre con un movimiento continuo, igual que un río. En efecto, ni el río ni la hora fugaz pueden detenerse, sino que, como una ola es empujada por otra ola, y aquella que llega es impelida a la vez que impele a la que precede, así los instantes huyen y a la vez persiguen, y siempre son nuevos; en efecto, lo que antes fue queda atrás, lo que no era acontece, y los instantes se renuevan continuamente. (Ovidio, 2009, 450 - 453) (Anexo 2)

Este es el discurso filosófico que concluye el poema, así como Roma es la última etapa en las evoluciones mitológicas. No es una metamorfosis más, es la lógica que hace de sus modulaciones una sinfonía. No se trata de otra transformación; sino de su condición trascendental - una armonía en el concierto de los mundos - que se revela en el fluir de lo temporal, en los rostros de Proteo. Ya el primer libro de *Las Metamorfosis* nos da una cosmogonía, relato de los orígenes; pero el último nos da su cosmología: una explicación que puede extenderse hasta los límites del espacio y del tiempo, no sólo a su inicio. Esta idea no se limita a *Las Metamorfosis*, sino que está ya contenida en *El poeta* que estamos leyendo.

Así como el agua aparece continuamente en el texto, nosotros hemos recurrido continuamente a Heráclito de Éfeso para su comprensión. Éste ahora corrobora a Ovidio: “Una armonía visible es más intensa que una invisible”. La contradicción y el cambio abundan, aunque el λόγος domine todos los elementos, ya que “La naturaleza ama esconderse”. (Kirk et al, 2011, 258)

“No comprenden cómo esto, dada su variedad, puede concordar consigo mismo [literalmente, cómo esto, estando separado, puede reunirse consigo mismo]: hay una armonía tensa (...) como en el arco y la lira” (Kirk et al, 2011, 258 – 259).

Así como Machado recurre al Eclesiastés, podemos recurrir a él para encontrar un paralelo al discurso pitagórico:

Una generación se va, otra generación viene, mientras la tierra siempre permanece. / Sale el sol, se pone el sol, corre por llegar a su puesto y de allí vuelve a salir. / El viento camina al sur, gira al norte, gira y gira, va dando vueltas y vuelve a girar. / Todos los ríos caminan al mar y el mar nunca se llena; cuando llegan al lugar a donde van, desde allí vuelven a caminar.

“Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades, / todo es negra vanidad; / y oyó otra voz que clamaba, alma de sus soledades: / sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad” (Machado, 2011, 95). La voz que es otra, siempre otra: la belleza que escapa a los ojos del amante.

Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura, / e, yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de su hermosura. // ¡Ay, quién podrá sanarme! / Acaba de entregarte ya de vero: / no quieras enviarme / de hoy más ya mensajero, / que no saben decirme lo que quiero.

(Cruz, 2003, 99)

Decía Simone Weil (1993) que la belleza es la eternidad en este mundo (106). Así como para Ovidio la armonía pitagórica de las esferas da orden a las innúmeras metamorfosis, o como Heráclito encuentra la invisible armonía (λόγος) tras la contradicción y el cambio, Machado deja que esa luz que fulge en el corazón perseverará en la oscuridad.

... sin otra luz ni guía, / sino la que en el corazón ardía. // Aquesta me guiaba / más cierto que la luz del mediodía, / en donde me esperaba / quien yo bien me sabía, / en parte donde nadie parecía.

(Cruz, 2003, 99)

Más adelante veremos las conclusiones de Xon de Ros con más detalle; por ahora adelantaremos que, en su estudio, señala el paralelo entre este poema y la pieza autobiográfica *Retrato* de Campos de Castilla.

It is not coincidental that, in the final, mythologically charged image which Machado presents of himself in 'Retrato', the poet should once again be compared to a sea creature ('hijo(s) de la mar') whose referent could well be the mythic fisherman turned sea deity <...> Moreover, the topos of the traveller, a recurrent one in Machado, can also be associated with Glaucus, whose figure Ovid had superimposed onto that of Aeneas.¹³ (Ros, septiembre 2010, 297).

A la relación con Ovidio, aparte del preciso estudio de Xon de Ros, podemos agregar el tratamiento particular del *fugit irreparabile tempus* de ambos poetas. Cada uno quiere arrancarle una mujer al tiempo. En las Metamorfosis de Apolo y Dafne, Orfeo y Eurídice o – en este caso – Glauco y Scyla, tenemos personajes consumidos por el *pathos* amoroso; seres que se sometieron a una transformación parcial: aquella de abandonar de manera radical su lugar en el cosmos.

Tal cosa puede leerse como una forma de *hybris*¹⁴, pero también de desesperación de quien siente en su ser la ausencia de otro ser. Apolo, deidad celeste, persigue como un simple fauno a Dafne; Orfeo baja vivo al Hades; finalmente, Glauco se convierte en un dios marino y de nada le sirve cuando intenta conquistar a una ninfa. Todos – dios, semidios y hombre – pierden a su amada como consecuencia de su metamorfosis, ya sea antes o después del desencuentro amoroso. Todos – el destructor semejante a la noche, el maestro de los poetas, y el hombre aceptado como deidad marina – buscan arrebatar a su amada de las implacables leyes del mundo sublunar: el tiempo es la más fuerte de todas ellas.

13 No es casual que, en la imagen final, mitológicamente cargada, con la que Machado se presenta a sí mismo en 'Retrato', el poeta deba compararse de nuevo con una criatura marina ('hijo (s) de la mar') cuyo referente bien podría ser aquel pescador mítico, convertido en deidad oceánica <...> Aún más, el *topos* del viajero, recurrente en Machado, también puede asociarse con Glauco, cuya figura Ovidio superpone a la de Eneas (Traducción personal).

14 Hay mucha discusión sobre los alcances de este concepto, pero tal vez por ahora es suficiente con un aforismo de Heráclito: "El sol no sobrepasará sus medidas; si lo hiciera, las Erinias, ejecutoras de la justicia, lo reducirían a ellas" (citado por Kirk et al, 2011, 270).

Glauco lucha contra su nueva naturaleza; el que hiere de lejos no es lo suficientemente rápido para perseguir a Dafne, incluso le propone que huyan más despacio para no maltratar los pies de la ninfa; Orfeo logra con la música entrar en el reino de la muerte. Es decir: Orfeo logra encantar las tres voraces fauces del tiempo, dormir las cabezas del Cancerbero, y hacer llorar a las tres Parcas. Pero la impaciencia, angustia de todos aquellos bajo la esfera de Saturno, le hace romper su promesa de no mirar a Eurídice hasta haber salido a la luz del sol. Con un pie en la Oscuridad, Euridice se desvanece y, como un moribundo que trata de retener el aliento que escapa de sus labios, Orfeo intenta abrazar a aquella que vuelve a la sombra.

Lo que acabamos de recordar de Ovidio es análogo al esfuerzo del poeta por eternizar lo temporal, por hacer arte con la *palabra en el tiempo*. El tiempo huye irreparablemente y Machado lo combate por medio de las criaturas más efímeras: las palabras.

Por eso Glauco maldice su destino, porque la eternidad que el amor reclama nace en medio de las metamorfosis del mundo. “Hay una impotencia creadora” (Gómez Dávila, 2005, 16) y la maldición termina por convertirse en poesía. Respecto a los límites propios de su arte, Ros (2010) señala que:

Machado assumes the Ovidian mantle when he writes¹⁵: “El artista no puede crear ex nihilo como el Dios bíblico. No puede tampoco ser un copista de la obra divina ni un plagiarlo de la naturaleza. El artista crea a la manera del hombre: transformando una cosa en otra; o, si quereis, dando una forma a una materia”. (294)

Glauco llora mientras mira el mar en el que se perdió Scyla. A la manera de los pastores, el llanto es expresión de un sentimiento y, a la vez, una forma de identificarse materialmente con el entorno. Nos derramamos sobre la tierra que espera recibirnos, vemos nuestro reflejo en el agua que enturbian nuestros ojos.

La separación entre sujeto y objeto es por momentos ambigua, para que, de esta forma, los elementos inertes se conviertan en cuerpo expresivo de aquello para lo que no basta el cuerpo ni la voz de quien camina en medio de ellos.

¹⁵ “Machado asume el manto ovidiano cuando escribe” (Traducción personal).

Por donde un agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado, / él, con canto acordado /
al rumor que sonaba, / del agua que pasaba <...> con llanto deshaciendo / hasta acabar la vida. /
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo <...> Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza
y la quebrantan; / los árboles parece que se inclinan; / las aves que me escuchan, cuando cantan, /
con diferente voz se condolecen, / y mi morir cantando me adivinan <...> Aquí dio fin a su cantar
Salicio, / y suspirando en el postrero acento, / soltó de llanto una profunda vena. (Garcilaso,
1986, 7 - 14)

Aquí podríamos identificar la conocida *pathetic fallacy*, identificación de un estado emocional con las connotaciones del entorno. Los ojos se enturbian por el llanto (así como el mar en las tormentas) mientras busca a la mujer perdida.

De esta manera, se da una proyección de la intimidad en una imagen material: el mar es tempestuoso y, en él, Glauco busca a Scyla. Cuenta con la existencia real de su amada, y con la brutal evidencia de su ausencia. Por lo tanto, la busca entre la selva de los elementos – entre los seres inertes yace la vida que está buscando – . A la inversa, entre la supuesta materia indiferente se forma el cuerpo de los amantes. Tanto por la proyección del deseo de quien busca, como por la manera en que la materia, rica en connotaciones, se convierte en cuerpo expresivo de lo que, en el poeta, escapa a sí mismo.

Como podemos ver, se da esta proyección de lo emocional en lo ambiental, pero también sucede lo contrario: el mar invade la interioridad. Mira el mar, pero los ojos se enturbian ante tal visión; aquel pescador que depende del mar para su sustento y que osa descubrir uno de sus secretos es, en primera instancia, desgraciado al sufrir la transformación en un ser marino. Más adelante, es aceptado por los manes de las profundidades como uno más entre ellos.

Su obsesión no termina, como sería lógico, con Glauco haciéndose a la mar, sino con el mar que invade su interioridad hasta convertirlo en algo distinto a un ser humano. Incluso después de esta transformación en deidad marina, el conflicto amoroso – que lo define como hombre, aún más, como tipo del hombre enamorado – se mantiene en forma aún más trágica. Glauco continúa siendo inmortal a pesar de que descubre que no le sirve para alcanzar lo que desea, Scyla pierde su belleza por la maldición de Circe; la cual actúa por celos cuando ve que Glauco se enamora de Scyla y no de ella.

La metamorfosis implica cambios de estado, como es lógico; pero una de sus más intrigantes cualidades es que la esencia del personaje se acentúa a pesar del cambio: se hace más aguda en la sed, la búsqueda que lo define.

Sombra no tiene de su turbia escoria / limpio metal; el verso del poeta / lleva el ansia de amor que
lo engendrara / como lleva el diamante sin memoria / – frío diamante – el fuego del planeta /
trocado en luz, en una joya clara. (Machado, 2011, 376)

El brillo del diamante es recuerdo del fuego subterráneo.

Ya sea de hombre – corazón mudo, piedra inerte¹⁶ – a poeta, ya sea de mortal en ser mítico, el eros que inicialmente lo define como personaje es el mismo (agudizado) con el que se enfrenta al final. Al principio, el enigma de la Esfinge es casi fatal para Edipo, que sale victorioso; ya ciego, Edipo descubre que, a pesar de su poder y su astucia, el enigma lo describe a sí mismo. De esta manera, podemos ver cómo las transformaciones, en dios o en poeta, no escapan del enigma de lo humano: ante la esfinge de la muerte, ante el misterio del amor.

Machado puede buscar ser poeta; Glauco busca ser un dios; Ovidio, la gloria imperecedera. En su interior, ninguno se libra de ser hombre. En las metamorfosis de los elementos – congelación, ebullición, fusión, entre otros – sus esencias no cambian, sólo se revelan nuevas propiedades

16 El paso de la piedra al agua, del corazón mudo a la poesía, puede entenderse como un anhelo órfico: luchar contra la mortalidad permeando las cosas con la armonía que parece haberlas abandonado. Tal anhelo no encuentra alivio en el mundo, pero el canto del poeta expresa la promesa de lograrlo. Al respecto, podemos citar tres textos en los que se recurre a esta temática. Dice Machado: “Tu profecía, poeta. / – Mañana hablarán los mudos: / el corazón y la piedra (Machado, 2011, 299)”. Lucas, las piedras se enternecen

Es difícil conocer la afinidad del agua con los cristales sin el extraño fenómeno de que el hielo ocupe más espacio que el agua; sin el casi imperecedero fuego de las estrellas, difícilmente podríamos entender que materia y energía sean, en esencia, equivalentes.

Glauco (o el poeta) sabe que “un Dios más fuerte / con la sustancia inmortal está jugando a la muerte / cual niño bárbaro” (Machado, 2011, 94). Sabemos ya que “El poeta” del título puede ser una proyección de quien escribe; pero, respecto a este anónimo dios de la segunda estrofa, podemos retomar esta especulación desde otra perspectiva. En *Las metamorfosis*, Glauco se enfrenta con un dios más fuerte que él mismo, Poseidón. Éste juega a la muerte con la sustancia del mar, pero también con los destinos de los hombres, como bien testifican los poemas homéricos con sus viajes y catástrofes.

El poeta, aunque no es un dios, participa subordinadamente del acto de la creación. Como ya lo hemos señalado respecto a la *palabra en el tiempo*, el poeta se deja guiar por su ansia de inmortalidad; pero sólo cuenta con las realidades mortales entre sus manos: con ellas construye un reflejo de su anhelo. El dios juega a la muerte con la sustancia inmortal; el poeta busca la sustancia inmortal jugando con su propia muerte, con su propia humanidad, con los siempre limitados elementos del mundo en el que por primera vez alzó su mirada a las estrellas.

Y así nació el hombre, bien porque aquel artífice de las cosas <...> lo fabricara con simiente divina, o porque la tierra que, recién formada y recién separada del alto éter, aún conservaba en su interior algunas semillas del cielo junto al que había sido creada <...> al hombre le dio un rostro levantado y le ordenó que mirara al cielo y que, erguido, alzara sus ojos a las estrellas. (Ovidio, 2009, 74).

Con Blake (1988) podemos corroborar esta relación entre el poeta y el númeron, “Eternity is in love with the productions of time” (36). La sustancia inmortal deja ver sus destellos entre las danzas de la muerte; al cubrirse con su velo, las formas eternas dan a conocer nuevos matices; el orden de las esferas se hace música para los hombres (*humus*) que las miran desde la tierra.

El arte es un intento de trasladar a una cantidad finita de materia modelada por el hombre una imagen de la belleza infinita de la totalidad del universo. Si la tentativa tiene éxito, esa porción de materia no debe ocultar el universo sino, por el contrario, revelar la realidad. (Weil, 1993, 104).

“El piensa / que ha de caer como rama que sobre las aguas flota” (Machado, 2011, 94). Como ya hemos podido notar, caer es otra expresión simbólica del tiempo en la materia del mundo: un símbolo tan grande como el universo, que se confunde con él.

El cambio de las estaciones es ritmo de una caída: reflejo cíclico de la invisible flecha del tiempo. Dice Óe no Chisato: “Aún más que la vista / de las hojas carmesí / volando a merced del viento, / en realidad es la vida / la que pasa efímera” (Duthie, 2008, 135). El reloj muestra en sus círculos como escapa cada segundo.

Sabemos, por indicación de Machado, que las palabras a veces tienden a la intemporalidad; pero parte de la misión del poeta es introducirlas de nuevo en la experiencia, en la corriente del tiempo que comparten los mortales. La búsqueda de lo eterno, que marca a las palabras, no es por esto negada, sino que se reconoce la inevitable mediación de lo terrestre.

La palabra en el tiempo implica que la insaciable búsqueda de quien escribe se exprese en términos cotidianos: una rama que cae, un río que corre, un pájaro que se oculta. Borges expresa en *Los conjurados*, al final de su vida, el hipotético remordimiento de un poeta que admira, y en el que tal vez se ve reflejado:

Troqué en oro el cabello, que está vivo. / ¿Quién me dirá si en el secreto archivo / de Dios están
las letras de mi nombre? / Quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas
rosas... (Borges, 2007, 585)

No se expresa como una huída a las alturas, sino como una forma de sumergirse en el agua que corre. Podemos entender el tiempo como una lejana reverberancia de la muerte, así como toda luz es eco de aquel primer estallido en el orden del espacio y el tiempo. Pero la poesía sólo se engendra cuando esta sed de altura penetra en el vientre de la oscuridad: la palabra en el tiempo es primicia de armonía dentro del tiempo; aquel tiempo que es condición de la música, pero también principio del caos.

Pasemos ahora a algunas observaciones del artículo de Xon de Ros. Para ella, este poema es de gran importancia para comprender a Machado, en el sentido de que:

‘El poeta’ conjures up the protean quality of his poetic vision. Water carries a constant transformative element into Machado’s poetry and its imagery prompts some of the most lyrical passages of his work. Whilst this aspect has generally been interpreted in connection with the theme of time, water imagery is also related to a worldview dominated by a sense of indeterminacy and fluidity which has its ultimate source in Ovid’s *Metamorphoses*.¹⁷ (Ros, 2010,291)

Visto de esta manera, es posible tomar estos versos como una perspectiva orientadora en la obra machadiana. Por ahora, nos detendremos en otros fragmentos que respaldan lo señalado por Xon de Ros. El agua no es una alegoría del tiempo: esto es, imagen intercambiable con un concepto demasiado abstracto para las habilidades del poeta. No negamos que en el agua exista este potencial alegórico y que, aún más, sea aprovechado por Machado. Pero su logro estriba en algo más: el agua, además de la alegoría, comienza a verse como arquetipo.

Si – de acuerdo con Ros – Machado sostiene una estética de un mundo inestable y cambiante, su poesía entraña una reflexión sobre la materia, no sólo sobre el tiempo. ¿De qué está hecho el mundo? ¿Cómo distinguir el tránsito y la permanencia?

¿Si podemos suponer una substancia transversal a los cambios, puede ésta expresarse aun en su más efímera apariencia?

Respecto a esta última pregunta, vale recordar un fragmento de Mairena sobre la ciencia experimental y, en último término, sobre el valor de la percepción.

Si el trabajo de la ciencia es infinito y nunca puede llegar a un término, no es porque busque una realidad que huye y se oculta tras una apariencia, sino porque lo real es una apariencia infinita, una constante posibilidad de aparecer. (Machado, 1975, 43)

17 ‘El poeta’ conjura el carácter proteico de su visión poética. El agua lleva un elemento de constante transformación en la poesía de Machado, y su imagen provoca algunos de los pasajes de mayor lirismo en su obra. Aunque este aspecto ha sido interpretado en conexión con la temática del tiempo, las imágenes del agua también están relacionadas a una forma de ver el mundo, dominada por la indeterminación y la fluidez que, en última instancia, tienen su fuente en *Las Metamorfosis* de Ovidio.

Lo real es un hecho estético: un aparecer, epifanía. No es lo mismo decir que es ilusorio, ya que esto no niega la separación entre lo subjetivo y el intangible universo, cuyas tardías mareas alcanzan las orillas del sentido. Hay percepciones que pueden ser falsas o caprichos del yo. Pero, así como la ciencia atribuye a su objeto criterios de verdad (demostraciones, experimentos), de bondad (funcionalidad, causa final en la mecánica aristotélica, principio antrópico¹⁸ en la cosmología moderna) y de unidad (leyes que subyacen a todo lo imaginable, inteligibilidad de lo observable) podemos atrevernos a ir más adelante e incluir la belleza. No ya en la ciencia propiamente dicha, sino en la experiencia humana de interpretación del mundo, de distinguir lo ilusorio de lo esencial.

Cualquier intento de interpretación, como el de hacer ciencia a partir del mundo observable, implica presuponer que el mundo *es*; o que por lo menos este sueño *es* independiente de nuestra consciencia; o, aún más, si es una alucinación, que nuestra consciencia soñadora sigue leyes anteriores a nuestra voluntad – cosa probada en que no tenemos la última palabra sobre si somos realidad o sueño, en que sabemos que no somos dioses. Aún en el solipsismo más extremo, afirmamos el ser. Si atribuimos la verdad o el bien al ser¹⁹, no sólo al individuo ¿Por qué no hacer lo mismo con la belleza?

Lo real es una constante posibilidad de aparecer, una danza de lo cambiante y lo contradictorio alrededor del λόγος. Contra la especulación de un mundo escindido entre una apariencia falsa y una verdad abstracta, podemos volver a la idea de Heráclito de Éfeso: φύσις κρυπτέσται φίλει (la naturaleza ama esconderse), “eternity is in love with the productions of time” (Blake, 1988, 36), la música persigue nota a nota el silencio: Καὶ ὁ Λόγος σὰρξ ἔγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν²⁰.

18 Dado el hecho de que observamos el universo, las condiciones de su existencia deben de ser propicias para que existan observadores. No es posible una teoría sobre un universo inhabitable para la inteligencia; ya que, en la práctica, no existirán mentes para pensarlo.

19 Aún en el relativismo más fuerte se habla del consenso o de una estructura común a la autonomía de cada individuo. Se reconoce el enfrentamiento de la consciencia a un otro, en un ser que a ambos los engloba.

20 La Palabra se hizo carne y habitó entre nosotros (Jn 1,14).

Es en este sentido que el agua funciona como arquetipo o, con más precisión, expresión transparente del arquetipo. Arquetipo de la materia porque en ella se ve su carácter transitorio (en el tiempo) y proteico (en el espacio), expresión transparente porque de ninguna manera se insinúa que el agua sea ontológicamente superior a los demás elementos, ni que el mundo este construido alrededor del agua como modelo. El agua sólo es una transparencia que por momentos atrapa la luz, un movedizo reflejo que refleja las inmóviles estrellas: nos recuerda que ellas arden, pero que también fluyen hacia la nada; su movimiento es inmenso como la noche, tanto que, como ella, nos recuerda nuestra quietud. El arquetipo permanece oculto: No bebemos del mismo río, no vemos la misma luz.

Sé que esta luz de estrellas es más vieja que el mundo. / Que estas constelaciones son como un
plano fósil / de lo que fue hace siglos el firmamento (...) ese punto inmóvil que brilla en las
alturas / innumerables veces se retorció en su curso, / trazó letras de luz en la piel de los siglos. /
Todo rayo de luz porta antiguas imágenes, / y la energía es la terrible victoria / de la materia sobre
el tiempo. (Ospina, 2008, 265)

Ya en las primeras páginas de esta tesis planteábamos la pregunta por la materia: ¿De qué está hecho el mundo? ¿Qué puede saciar la sed que nos caracteriza dentro de él? El agua aparece de esta manera en varios poemas, como una manera de observar el mundo a partir de uno de sus más cambiantes y transparentes elementos.

Those ‘pescados vivos’ will reappear in the words of Machado’s heteronym Juan de Mairena, to describe, once again, the task of the poet: ‘El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos, entendámonos: de peces que pueden vivir después de pescados’ (Macrí, 1989: 1946). (Ros, 2010, 293)

La referencia al mito de Glauco tiene más de un significado; como señala Ros, el poeta espera a las orillas de la profundidad. Si pretende sacar algo de ella, sus aguas se enturbian; por otro lado, para contemplar con claridad, es necesario no tocar las ondas. Aún si logra sacar peces del mar, estos se convierten en residuos muertos de lo que antes era un vivo misterio. Lo que el poeta, híbrido entre mortal e inmortal, busca es pescar “Peces que puedan vivir después de pescados” (Machado, 1975, 83).

Recordemos que Glauco, antes de su metamorfosis, representa para la realidad terrestre a aquel que se aventura a las orillas: es hasta entonces el único hombre que conoce las hierbas que operan la transformación. Esta peculiaridad es un preludio de su posterior transformación en ser marino, de mortal a inmortal; pero desde antes se caracteriza por su estado intermedio, capaz de llegar a los límites entre uno y otro mundo. Entre lo manifiesto y lo oculto, entre el abismo y la superficie, entre las diferencias entre seres marinos y terrestres; entre el reino del día y el mar, donde en su mayoría reina una constante noche.

Es justamente en este extremo – los pastos que transforman a Glauco – donde los pescados cobran vida, y nadan entre la hierba como si ésta fuera una región marina. Los pescados, las palabras, pueden conservar su vida por fuera del silencioso abismo que habitan, con la condición de que quien acecha sea más que un pescador: el poeta deviene hijo de la mar (Machado, 2011, 145).

Si tomamos esto como parte de la poética de Machado, que inferimos a partir del agua, tiene sentido la manera en que Ros (2010) articula el poema *CXXXVII* (II) (Machado, 2011, 240-241) de *Campos de Castilla* como parte de la metáfora del pescador; siempre y cuando hagamos del pescador y, específicamente Glauco, una referencia plástica al escritor. Perífrasis con la que tal vez notemos matices no del todo visibles de lo que es un “poeta”.

The metaphor of the fisherman is elaborated poetically in ‘Parábolas’, cxxxvii (ii), in *Campos de Castilla* which includes other marine deities related to Glaucus, in particular Proteus. See another allusion in the poem s.cxxxvii (iv) of 1915: ‘Si quieres saber algo del mar, vuelve otra vez, / unpoco pescador y un tanto pez’. As a colour, ‘glauco’ would reappear in Machado’s poetry repeatedly ²¹.

(293)

21 La metáfora del pescador es elaborada poéticamente en ‘Parábolas’, CXXXVII (II), en *Campos de Castilla*, que incluye otras deidades marinas relacionadas con Glauco, en particular Proteo. Véase otra alusión en el poema XXXVII (IV), de 1915 (Traducción personal)

Campos de Castilla.

Esta sección de Campos de Castilla da cuenta de un intento de depuración de las formas poéticas: de lo accesorio a las formas más cortas, más afines a la memoria; de la erudición libresca al proverbio. Respecto a este punto, tanto Machado como Juan de Mairena reflexionan ampliamente. Para ellos, es un problema la relación entre la poesía y el folclor, especialmente en lo que respecta a la forma. Esta cuestión excede el enfoque de esta tesis, pero nos bastará con un análisis de *Retrato*, el primer poema de *Campos de Castilla*, donde se encuentra la primera colección de proverbios. La actitud frente al lenguaje de este poema se manifiesta con claridad suficiente para proceder a una lectura crítica.

Retrato

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido
– ya conoceis mi torpe aliño indumentario –,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de tenores huecos
y el coro de grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos;
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
Famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo
– quien habla solo espera hablar a Dios un día – ;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debeíme cuanto he escrito.

A mi trabajo acudo, con mi dinero pago

el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar. (Machado, 2011, 144 - 145)

En *Campos de Castilla* es posible notar un paso de la poesía como hecho subjetivo a una búsqueda del paisaje y la tradición: la poesía como manera particular de estar en el mundo. Machado no busca ser un iluminado que habla desde capacidades especiales o desde el capricho de su sensibilidad, sino aquel para el que “Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada (...) orientaron mi corazón hacia lo esencial castellano” (Machado, 2011, 74).

En la introducción que Machado escribe en 1917 para *Campos de Castilla*, ya citada en el párrafo anterior, el autor aborda el problema de la relación del arte con su exterioridad más inmediata:

Somos víctimas – pensaba yo – de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde su solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos dentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación. (Machado, 2011, 74)

Hilo flexible y materia posible de creaciones nuevas, pero que recorre tanto la realidad “que nos dan” como “el sueño que soñamos” (74). Se vive en la medida en que armonizamos lo que dice el alma con lo que dice el mundo, y en la medida en que discernimos “las voces de los ecos” (144).

Así, el poeta no se puede conformar con los extremos de una estética anterior a la experiencia ni con una subjetividad que privilegie su hermetismo sobre su entorno; por esto, “la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas” (74). Habla de lo más básico de su experiencia, confiando en que proviene de aquel estuario entre lo temporal y lo eterno al que pueden acceder todos los hombres.

Desde el inicio podemos ver que la fuente del retrato y de la voz que lo compone es la infancia. En ella se contiene el hecho básico de la existencia a la vez que el profundo asombro de saberse en el mundo, de recordarse en un patio de Sevilla (Machado, 2011, 144). No son necesarios grandes hechos o teorías, se comienza con el sencillo agradecimiento por un huerto claro y un limonero. Más adelante, respecto a la última estrofa, hemos de reflexionar por qué termina en el mar. Por otra parte, es llamativo que su “juventud” y su “historia” (144), consciencia del tiempo posterior a la infancia, sean apenas unos años o casos que es mejor no recordar. Son ya tránsito por un mundo llevado por el tiempo, en contraste con la sencillez luminosa del patio de Sevilla.

Respecto a la segunda estrofa, tanto la soledad como el enamoramiento buscan justificarse, pero en la sinceridad de quien reconoce no conocerlas del todo (no soy esto ni lo otro), pueden ser aceptadas; no como conquista, sino como don. No a la manera de la flecha, de amor u odio, que causó el caos en Apolo y relegó a una ninfa a la quietud vegetal; es la flecha que se recibe y se atesora en “cuanto ellas puedan tener de hospitalario” (144).

Tal vez la creación es posible desde el ardor de la sangre jacobina (144) y las diferencias que hacen de ella signo de disensión, y a veces la derraman como consecuencia. Pero aquí el verso es como el agua y brota de manantial sereno. Es como el agua en el sentido de que fluye y se confunde con lo cotidiano, reflejo transparente que se deja formar por los vaivenes del viento y el curso a veces cambiante de su lecho. Es un brotar sereno, así como la infancia es el hecho inicial del *Retrato*, de la identidad, y el primer motivo que guía su composición. Como ya vimos anteriormente, la poesía y la infancia, los “recuerdos en un patio de Sevilla” (144), son fruto del callado asombro ante la existencia ordinaria. Según otro heterónimo, entre los que vagan por el mundo, “Para mí, ser es admirarme de estar siendo” (Pessoa, 1984, 26).

El asombro implica un encuentro, reconocer lo nuevo allende nuestra soledad. Por esto la hermosura se presenta aquí como objeto; no fantasma del yo, sino otredad enfrentada al artista; objeto distinto de las “viejas rosas” de “la moderna estética” (144), que ya nacieron envejecidas.

El poeta ama la belleza, no la crea, y corta “las viejas rosas del huerto de Ronsard” (144). Renuncia a los intentos, parnasianos o no, de reducir a fórmulas artificiales, como rosas alineadas en un huerto, la espontánea belleza del mundo. Los intentos de condicionarla o superarla no pasan de “afeites de la actual cosmética” (144).

Son llamativos los calificativos que usa Machado al reprobar las formas poéticas que considera inadecuadas. Tanto las aves del gay trinar, el coro de grillos que cantan a la luna o los tenores huecos (144) son deformaciones de lo humano, o de lo específicamente creador en su condición. Las aves que cantan sin llegar a las palabras, los tenores huecos como voz sin interioridad o los grillos como automatismo biológico. Más aún, los grillos cantan en coro, sin enfrentarse a la soledad; su tema es estereotípico y, por antonomasia, fuera de este mundo: la luna.

Esta desconfianza hacia las masas puede verse en varios apuntes de Juan de Mairena; citaremos dos de ellos:

El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie.

(Machado, 1975, 227)

No olvidemos que, para llegar al concepto de masas humanas, hemos hecho abstracción de todas las cualidades del hombre, con excepción de aquella que el hombre comparte con las cosas materiales: la de poder ser medido con relación a unidad de volumen. De modo que, en estricta lógica, las masas humanas ni pueden salvarse, ni ser educadas.

En cambio siempre se podrá disparar sobre ellas. (Machado, 1975, 240)

Como pudimos ver anteriormente, la poesía es un ejercicio de armonización de lo que produce el contacto del alma con el mundo, pero también de discernimiento entre las voces y los ecos (144); especialmente, desde la experiencia de la soledad y su manera particular de sufrir “La esencial heterogeneidad del ser” (Machado, 1975, 59). El poeta escucha “... solamente, entre las voces, una” (Machado, 2011, 144). De ahí la exhortación: “Despertad, cantores: / acaben los ecos, / empiecen las voces” (Machado, 2011, 286).

Prefiero seguir a Machado cuando evade definiciones estrictas sobre lo que es ser clásico o romántico, pues constituye un problema que requiere mucho más espacio del que disponemos. Pero suceden algunas cosas interesantes en la sexta estrofa de este poema. La primera es que el poeta no *sabe*, su creación es un hecho del porvenir; la poesía no transcurre sobre un camino, es estela sobre el mar (Machado, 2011, 233): transcurre sobre la docilidad de las aguas que se someten sin resistencia a las fuerzas naturales, pero que también llevan en sí muchas formas posibles. La segunda es que el verso no es el objeto último de su labor: “Dejar quisiera mi verso, como deja el capitán su espada” (144). Es una forma que se recibe, como el niño recibe el lenguaje de labios de su madre o el capitán su espada de “el docto oficio del forjador preciada” (145). La mano viril que blande el acero, o el niño que ensaya la novedad de su vida en las antiguas palabras, son posteriores.

Esto no significa que la forma sea indiferente y que cada quien siga sus caprichos creativos a través de una tradición que se convierte en sólo un instrumento. La creación poética es una forma de pertenecer a la tierra y al lenguaje en el que se nació, y de participar humanamente de la profunda creatividad que nos sostiene. Machado habla de “tejer el hilo que nos dan” y “soñar nuestro sueño” (74). Sabiendo que estamos hechos de ese mismo hilo.

Como el hechicero de las *Ruinas circulares*, que creaba un hombre en su sueño, también nosotros somos soñados. “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que *otro* estaba soñándolo” (Borges, 2008 – Vol I, 95).

El tercer aspecto que quisiera señalar es la analogía entre el verso y el metal de las espadas. Con esto quisiera agregar algunos matices a lo dicho en el párrafo anterior. Ya vimos la distinción que el poeta hace entre la tradición, las formas que de ella recibe, y la “mano viril que la blandiera” (Machado, 2011, 145). Esto no implica que las formas sean simples recipientes del espíritu. Por otra parte, es posible pensar que tanto el forjador de la espada como el capitán que la usa se refieren a etapas distintas del mismo proceso creativo. Machado es por momentos el forjador y la espada. Su labor es creativa, pero también implica cierta ascética, un ejercicio de forjarse a sí mismo. De esta manera, forma su propio *Retrato* desde perspectivas distintas, de igual manera a como forma su obra desde varios heterónimos (Mairena, Martín, Machado).

La forma no es ajena al proceso que la descubre y abre con ella nuevos caminos; se encuentra tanto en la forja del preciosista, como en la libertad de movimiento de quien la toma en sus manos como herencia de su realidad más cercana. El acero del poeta pasa tanto por la fragua, que inflama la materia y altera su forma, como por la quietud del metal, que refleja calladamente lo que está a su alrededor.

“Bueno es saber que los vasos/ nos sirven para beber,/ lo malo es que no sabemos/ para qué sirve la sed” (Machado, 2011, 236). El hombre sufre constantemente de una ausencia, de la “incurable otredad que padece lo uno” (Machado, 1975, 59); habla consigo mismo porque es un extraño para sí mismo, no termina de conocerse.

“Se dice que cada persona es una isla, y no es cierto, cada persona es un silencio, eso, un silencio, cada una con su silencio, cada una con el silencio que es” (Saramago, 2000, 239). Cada uno a solas con un silencio a veces opresivo, con la mudez de su soledad, buscando distinguir los ecos que meramente rebotan en el vacío, de una voz que pueda escapar de él. “Quien habla solo espera hablar con Dios un día” (Machado, 2011, 145), quien se pierde en los vericuetos de la palabra y los vacíos de su identidad busca una luz que pueda iluminarlos hasta el fondo: crea, porque no puede saciarse con lo ya existente.

Sutilmente, Machado introduce un oximoron en la tercera línea de esta estrofa, su soliloquio es plática (145). La creación del poeta no se agota en lo que podríamos llamar el producto final, ya que éste es de una naturaleza truncada, contradictoria: un soliloquio que es plática, un hombre que le habla a su propia nada para aprender a hablarle a Dios; podríamos decir que la belleza se logra no en la perfección de la forma que se cierra sobre sí, sino en el gesto que señala su carácter incompleto.

En *El milagro secreto* (Borges, 2008 – Vol I, 613-619), un escritor espera ser ejecutado, no tiene esperanza de que su obra sea conocida ni de que pueda cambiar el mundo tras su muerte; pero lo atormenta no terminar su obra, no llenar ese vacío que existe como reflejo exterior de la inquietud interior de vivir en un mundo incompleto, marcado por la temporalidad y la muerte:

Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *Los enemigos*. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo. (Borges, 2008 – Vol I, 616-

617)

El reconocimiento de la otredad en su soliloquio - en su oración - es tan abismal que llega a dudar de la realidad de su propio yo, necesita justificarse: si no soy una repetición o una errata. Finalmente, la obra es terminada sin ser nunca conocida; pero puede morir en paz.

¿Cómo puede aprenderse en ese soliloquio, esa oración solitaria, el secreto de la filantropía? Porque de todas maneras se da en la búsqueda de lo radicalmente otro: Quien habla solo espera hablar a Dios un día (145). Habla solo hasta el punto de hablar a su propia persona como si fuera un extraño para sí mismo: no frecuenta grandes masas, respecto a las cuales ya vimos el desprecio de Mairena por esta disminución de lo humano, ni el poema incluye a otra persona distinta a Dios y el poeta. Pero, desde su soledad, hay un reconocimiento y una exploración de la incompletud de lo uno, del yo y su interioridad muda, de ser un extraño para sí mismo en búsqueda de comunión. Este vacío puede ser el secreto de la filantropía.

Ya hemos señalado la noción del poeta como un artesano que vive y trabaja sobre lo que le ofrece su tradición, sobre el lenguaje de las personas más cercanas.

Busca dar un sentido más puro a las palabras de la tribu (Mallarmé, 1998,173), pero sin querer apartarse de ella. También vimos en la primera estrofa que el origen de la poesía es el mismo origen del hombre: su infancia y su realidad más inmediata. Si es así, ¿por qué no debe nada, sino que ahora aquellos que leen le deben su obra?

En primer lugar, ese origen tal vez paradisiaco ha pasado, el mundo ya no es su hogar. En esto pone énfasis Mairena (Machado, 1975,75 -76) cuando señala que el tema del poeta es ante todo el paso del tiempo, no las utopías que éste deshace. “Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar, pasar haciendo caminos, caminos sobre la mar (Machado, 2011, 237)”.

Porque, ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie? <...> Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando <...> Ya en otra ocasión definíamos la poesía como diálogo del hombre con el tiempo <...> Decíamos, en suma, cuánto es la poesía palabra en el tiempo, y cómo el deber de un maestro de Poética consiste en enseñar a sus alumnos a reforzar la temporalidad de su verso.

(Machado, 1975, 75 - 76)

No cree deber nada a este lugar extraño, por esto los poemas son también un reclamo de sentido al mundo del adulto, en el que lo querido se deshace. Reclamo de sentido que no es sólo el arte del poeta, sino expresión de la sed que lo lleva a buscar algo duradero en “<...> las mismas aguas de la vida, dicho sea con la frase de la pobre Teresa de Jesús” (Machado, 2011, 76).

San Juan de la Cruz se refiere mediante imágenes a realidades infinitamente más altas de lo que pretende esta tesis; pero coincide con Machado en buscar en el río – lo pasajero por antonomasia – el reflejo de aquel Amor en el que encontrará su descanso: “Oh cristalina fuente/ si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibuxados” (Cruz, 2003, 100). Juan de la Cruz se asoma al agua sin beber, su sed apunta a la fugitiva luz que por momentos llena el agua, no a sumir el efímero líquido en la oscuridad de su interior: “¡Ay del que llega sediento/a ver el agua correr, / y dice: la sed que siento / no me la calma el beber!” (Machado, 2011,107).

Con la infancia, viene el asombro por las formas que guarda el mundo cambiante, y el cariño por algunas de ellas; más adelante, ese asombro se convierte en una búsqueda en medio de lo efímero. “Bueno es saber/ que los vasos nos sirven para beber;/ lo malo es que no sabemos/ para qué sirve la sed” (Machado, 2011, 236).

Esta es la primera razón que podríamos imaginar sobre por qué el poeta no cree deber nada a los lectores, aun cuando hemos visto tal aprecio por su entorno inmediato. El mundo está desencantado para él, y su arte es un reclamo para aquello que el mundo esconde y que puede calmar su sed.

La segunda razón es más sencilla: “¿Dices que nada se crea? / Alfarero, a tus cacharros. Haz tu copa y no te importe/ si no puedes hacer barro” (Machado, 2011,235). Cada quien sueña su sueño, teje el hilo que le dan (74). Al comienzo debe al mundo todos sus materiales, más adelante devuelve a sus semejantes esa misma materia transformada. Aunque de suyo no puede hacer nada, “Fe empirista. / Ni somos ni seremos. / Todo nuestro vivir es prestado, / nada trajimos y nada llevaremos” (Machado, 2011,235), no sólo transforma lo que ya está dado, sino que lo convierte en conducto de vida para los demás: “¿Dices que nada se crea?/ No te importe, con el barro / de la tierra, haz una copa / para que beba tu hermano” (Machado, 2011,235).

Cada quien vive de acuerdo con su sueño – la infancia ya pasada y las utopías perdidas que lo llevan a la escritura –: material bruto, sin forma, de la vida que se busca. La infancia es el acto de habitar en un mundo que no condicionamos, “el traje que me cubre y la mansión que habito,/el pan que me alimenta y el lecho donde yago” (Machado, 2011,145), ricos o pobres, nos son dados.

Venimos de ese soñar y de ese hilo sin forma. Abandonarlos es el acto de despertar y de andar por el mundo guiados por el sueño que dejamos: “Si vivir es bueno,/ es mejor soñar,/ y mejor que todo, madre, despertar” (Machado, 2011, 296). Ya no habita en el sueño de la infancia, algo apartado del tiempo, como vimos en la primera estrofa; sino en el despertar de la palabra en el tiempo, palabra de mortales. “El traje que me cubre y la mansión que habito,/el pan que me alimenta y el lecho donde yago”(Machado,2011, 145), es mucho menos que idílico; pero es a la vez realidad dada (sueño, infancia) y producto de la sed del adulto (despertar).

Esta noción del viaje en la última estrofa de *Retrato* aparece más adelante en *El Tren*, del mismo libro. “Yo, para todo viaje (...) voy ligero de equipaje” (Machado,2011, 160). Quien escribe se siente incompleto, como parte de su condición humana presente. Además, el viaje implica un movimiento constante hacia el final, hacia la expresión última de la fragilidad del poeta: la muerte. El viaje, la tendencia de todas las cosas a lo ignoto, abarca cada circunstancia de la vida. “(...)Saber, nada sabemos / de arcana mar venimos, a ignota mar iremos” (Machado, 2011, 229).

Del agua al agua, de lo insondable a lo insondable, y el camino entre ambos es un constante fluir que, a pesar de su apariencia cristalina, no calma la sed. “La luz nada ilumina y el sabio nada enseña / ¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?” (Machado, 2011, 229).

La poesía no puede ser, en este sentido, una manera de ornamentar la vida ordinaria, de enriquecerla de detalles; sino un despojamiento que permite apreciar su belleza y verla en su vaciedad. Así, son inútiles tanto el barroquismo en la forma, como los intentos del escritor por alcanzar la fama: “Nunca perseguí la gloria / ni dejar en la memoria / de los hombres mi canción / yo amo los mundos sutiles, / ingravidos y gentiles / como pompas de jabón” (Machado, 2011, 226).

El poeta es por momentos un Jano bifronte que mira con uno de sus rostros hacia lo bello y con el otro hacia el vacío; esta condición puede ser dolorosa, ya que el huir del tiempo implica un dilema: quien escribe ama lo pasajero de la vida, pero ésta no puede colmarlo.

Aun así, en *El Tren* Machado menciona “¡Este placer de alejarse!” (161). No sólo ama “los mundos sutiles, / ingravidos y gentiles / como pompas de jabón” (226); además, disfruta con su mutabilidad. Disfruta de ese tránsito hacia lo ignoto, hasta el punto en que ésto se convierte en tema: “<...> Amo los mundos sutiles <...> Me gusta verlos pintarse / de sol y grana, volar / bajo el cielo azul, temblar / súbitamente y quebrarse” (226-227).

El viaje, como símbolo, no se limita al paso implacable del tiempo; más aún, es una manera de asumir estéticamente la temporalidad.

Quien va como un río hacia la mar, o quien observa el paisaje “sobre la madera / de mi vagón de tercera” (Machado, 2011, 160), no está simplemente atrapado en ese transcurrir, sino que lo asume como un momento creador. “Por mirar los arbolitos pasar, / yo nunca duermo en el tren, / y, sin embargo, voy bien <...> y casi, casi olvidamos / el jamelgo que montamos” (161).

“Todo pasa y todo queda, / *pero lo nuestro es pasar*, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar” (Machado, 2011, 237), “Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar” (233).

La referencia a la muerte, en este caso la “nave que nunca ha de tornar” (Machado, 2011, 145), se puede ver en otros poemas. Su principal aparición será la muerte de quien escribe; pero también se muestra como una presencia constante para quien está vivo, ora como tránsito de todo lo creado, ora como la pérdida de seres queridos. Nos fijaremos aquí en dos expresiones muy sugerentes, aplicables tanto al símbolo del agua como al del viaje, presentes en la última estrofa.

En primer lugar, el poeta que se encuentra frente al mar que lo espera, como a los ríos que fluyen; en segundo lugar, el poeta que se encuentra frente a sí mismo como un vacío a la espera de ser colmado, de liberarse de su propia nada. “Un nuevo corazón, un hombre nuevo / ha menester, Señor, la ánima mía, / desnúdame de mí, que ser podría / que a tu piedad pagase lo que debo” (Quevedo, 2016).

Daré sólo un ejemplo de cada uno de ellos, ya que será un tema al que entraremos con más detenimiento en la sección dedicada a *Proverbios y Cantares*.

En Campos de Castilla, acerca de la muerte de su esposa, Leonor Izquierdo, Machado escribe: “Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería. / Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar. / Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía. / Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar” (Machado, 2011, 205). Queda su sensibilidad sin defensas ante la incertidumbre que no puede evadir, porque el tiempo, “la nave que nunca ha de tornar”, también lo lleva a él como los ríos a la mar.

En *Otro viaje*, del mismo volumen, mientras “Resonante, / jadeante, / marcha el tren, el campo vuela” (Machado, 2011, 210), la voz poética nota la austeridad de su equipaje y recuerda la “<...> alegría/ de un viajar en compañía! / ¡ Y la unión / que ha roto la muerte un día!” (210-211). La muerte se presiente en ese otro, su mujer ausente, y en el presentimiento de su mortalidad: “¡Mano fría / que aprietas mi corazón! (...) Soledad, / sequedad” (211).

Este sometimiento, a la vez voluntario y fatal, al paso del tiempo enfrenta a Machado a sí mismo como ante un vacío: “Tan pobre me estoy quedando / que ya ni siquiera estoy conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando” (211).

Por último, encontramos la desnudez de quien busca convertir lo efímero en camino hacia lo duradero. Lo efímero del agua que fluye, sin ser nunca el mismo río, y va sin regreso hacia la mar; lo duradero de aquel mar que, simbólicamente, recibe a todo lo pasado y es vientre de la vida terrestre.

Aquel que busca lo duradero debe desnudarse, asumir en sí mismo lo efímero hasta el punto de vivir de cara a su propia fragilidad; pero también debe avanzar sin perder de vista el horizonte de lo que nunca cambia. Hay tres fragmentos de Campos de Castilla que sugieren este “perderlo todo” como camino hacia el mar. Los enumeraré junto con algunos intertextos que aportan cierta claridad.

San Juan de la Cruz no nombra el mar, pero menciona el alma que “En el ejido/ de hoy más no fuere vista ni hallada” (Cruz, 2003, 103); que, en otras palabras, no puede ser hallada en la geografía definida de lo terrestre. “Pues ya, si en el ejido / de hoy más no fuere vista ni hallada, / Direis que me he perdido, / que andando enamorada, / me hice perdidiza y fui ganada” (103).

Machado, por su parte, habla de un jardinero que, una vez terminada su obra, la abandona para vagar por la obra de Dios: “Érase de un marinero / que hizo un jardín junto al mar, / y se metió a jardinero. / Estaba el jardín en flor, / y el jardinero se fue / por esos mares de Dios” (Machado, 2011, 241). No se trata de despreciar lo pasajero, sino de elevarlo a categoría estética que permita convertirlo en tránsito hacia la eternidad. Hay que seguir caminando, a la manera de los mortales: “Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar” (232-233) “¿Para qué llamar caminos / a los surcos del azar?... / Todo el que camina anda, / como Jesús, sobre el mar” (Machado, 2011, 227).

Hasta ahora, parece ser que la condición humana del poeta se plantea desde el asombro por lo creado, y desde el acto libre de asumir la mortalidad que todo lo permea. Ya vimos anteriormente que la voz poética disfruta de la íntima nada de todas las cosas y que incluso llega a convertirla en tema. Por esto, es concebible que aquella “sed que no me la calma el beber” (Machado, 2011, 51) sea la espera del fin; de aquel momento en que iremos más allá de las “orillas del gran silencio” (Machado, 2011, 125).

Shakespeare (2012) lo expresa como abandonar la forma humana y volver a la materia sin forma ni mancha: el agua. Dice Hamlet, ante la desesperación y la vergüenza: “O, that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew!” (673)²². Machado, por su parte, habla directamente en el lenguaje de “perderse” o, como en *Retrato*, “desnudarse”. “Dices que nada se pierde / y acaso dices verdad; / pero todo lo perdemos / y todo nos perderá” (Machado, 2011, 236).

En este punto, el poeta termina por llamarse un hijo de la mar. Hasta ahora, su obra busca imitar el agua en su transparencia y mutabilidad. Pero este verso agrega algo: el objetivo, la estética que persigue, es también reminiscencia de su origen. “De ignota mar venimos y a arcana mar iremos” (Machado, 2011, 229) Hemos visto el mar como un horizonte situado en el futuro, asociado con la muerte; el texto ahora lo sitúa en el origen, hijo de la mar. En el Fedro (Platón, 2012), Sócrates enseña que existe en nosotros cierta atracción erótica que no se limita a la pasión amorosa, sino que es el principal motor de la búsqueda de la verdad. Esta atracción no es arbitraria, es un recuerdo que despierta en el filósofo y el enamorado la aspiración por la divinidad, por Aquel Amor “que mueve el sol y las demás estrellas” (Dante, 1977, 411), anterior a su propio nacimiento.

Cuando un hombre percibe las bellezas de este mundo y recuerda la belleza verdadera, su alma toma alas y desea volar; pero sintiendo su impotencia, levanta, como el pájaro, sus miradas al cielo, desprecia las ocupaciones de este mundo, y se ve tratado como insensato. De todos los géneros de entusiasmo este es el más magnífico en sus causas y en sus efectos para el que lo ha recibido en su corazón, y para aquel a quien ha sido comunicado; y él hombre que tiene este deseo y que se apasiona por la belleza, toma el nombre de amante. (Platón, 2012, 297)

Juan de Mairena expresa esta aspiración al absoluto como una necesidad de profundizar en nuestra nada, en la condición truncada de nuestra individualidad.

22 Oh, que está carne tan tan sólida, pudiera derretirse, / ablandarse y disolverse en un rocío.
(Traducción personal)

La conciencia <...> sería, sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo. Mas la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí mismo como tensión erótica, impulso hacia lo otro inasequible. <...> Descubre el amor como su propia impureza, digámoslo así, como su otro inmanente , y se le revela la esencial heterogeneidad de la sustancia <...> Todas ellas (las esencias) aspiran conjunta e indivisiblemente a lo otro, a un ser que sea lo contrario de lo que es, de lo que ellas son, en suma, a lo imposible.

(Machado, 1975, 24-25)

Conclusión: Proverbios y Cantares

“Componer poesía es engendrar” (105), recuerda Novalis (2004). Engendrar, no crear: éxtasis, salida de sí mismo, que no niega las limitaciones de lo humano. El acto humano de engendrar es a la vez efusión de vida y recuerdo de la muerte; más aún el de dar a luz. Los amantes del Fedro platónico sienten dolor al contemplar la belleza, al recibir las semillas de la memoria en sus almas mutiladas, pero sus cuerpos a la vez los unen y son la última barrera que los separa de la muerte, y del fuego de una unión plena.

Sólo para que mil veces nos incendie / el abrazo que en el mundo son los que se aman / mil veces morimos cada día (...) sólo para que un relámpago de sangres juntas / cruce la invencible muerte que nos llama (...) tendidos como guerreros de dos patrias que el alba separa, / en tu cuerpo soy el incendio del ser. (Gaitán, 2016)

El poeta no es eterno, nada hay en él que sea motor inmóvil, unidad sin vaciedad. Nada crea, en el sentido propio de la palabra. Pero – así como los amantes intensifican el fuego de su abrazo cuando reconocen, mirando en los ojos del otro, su mortalidad – así el poeta convierte su sed, su miseria, en semillas: palabras que caerán – como las generaciones de las hojas o los héroes en el olvido – en su débil danza alrededor de la oscuridad. Como la polilla se extingue en la llama que se extingue en la noche; en la llama que algún día extinguirá la noche.

El poeta sale de sí mismo, se acerca a lo divino, sin dejar la miseria de su condición; diríamos, a pesar de ella y gracias a ella. Recordemos la conocida metáfora de la paloma de Kant: el aire resiste a las alas del ave, pero es lo único que las sostiene en el aire. El mismo acto en el que la paloma lucha contra el peso de lo terrestre es aquel del que surge su vuelo.

Señalamos este conocido símbolo por su aparición en la primera colección de Proverbios de Antonio Machado. Tentativamente, podemos definir esta parte de la obra machadiana como la más marcadamente filosófica de su obra, junto con los apócrifos de Juan de Mairena.

Con filosófico nos referimos no a una visión sistemática sobre uno o varios aspectos de la realidad, cosa que no encontramos en su obra. Más bien, preferimos con esto ser más fieles a la etimología de la palabra: escritos “filosóficos” son aquellos en los que se encuentra el rastro de una búsqueda apasionada de la verdad. Apasionada en tanto no llega a conceptos que se puedan alcanzar sin amor por la sabiduría aún desconocida; sin ser su compañero (Φίλος), hasta las últimas consecuencias; sin arriesgar la vida.

Para descubrir los oráculos del regreso, Ulises debe pisar la orilla del inframundo; para mostrar la superioridad de la piedad divina sobre las consideraciones humanas, Antígona accede a ser enterrada viva, como la novia camina al encuentro de su esposo. “El significado es el gesto del objeto que ordena arriesgar la inteligencia y la vida” (Gómez Dávila, 2005, 16).

El pensamiento sistemático es igualmente válido. El mismo Machado estudió a filósofos como Leibniz o Kant con asiduidad; pero, al igual que el fragmento, su principal móvil no se encuentra en la previa claridad del pensamiento, sino en la disponibilidad a la comprensión futura: a una verdad que aún no llega, sin la que el filósofo no encuentra descanso. En este sentido podemos ver los proverbios como una forma de reflexión sobre la realidad, fragmentos de lucidez en busca de su centro. Escolios a un texto implícito (Gómez Dávila, 1977), a un texto futuro.

Por esta cualidad reflexiva de las dos colecciones de los Proverbios y Cantares, presentes en *Campos de Castilla*, éstos pueden ayudarnos a llegar a la conclusión de este breve recorrido por algunas de las menciones del agua en Antonio Machado.

Para facilitar la lectura de esta sección, en la que la paráfrasis importa tanto como la cita directa, incluiré los Proverbios y Cantares (Anexo 1): (Machado, 2011, 226-243). No serán citados según las páginas, sino con la numeración romana usada por Macrí, como puede verse en el anexo.

El poeta es aquel hijo de la mar, que no busca su origen mirando hacia el pasado: nuestros progenitores son anteriores a nosotros, en el orden del tiempo. Se es hijo de la mar respecto al futuro, especialmente como preparación para la muerte ¿Se mantendrá esta actitud hasta el final, penetrará la música de Orfeo el silencio del abismo?

Somos opacos como el polvo del que hemos nacido; pero la poesía como camino, como recorrido de los ligeros de equipaje, implica la búsqueda de la transparencia. El agua convierte su caída de las nubes al mar, del cielo a lo profundo, en un canto armonioso: sigue siendo dócil a la luz a pesar de surgir de las profundidades -ya mareas, ya corrientes subterráneas-. El poeta no busca la gloria, ni que su canción quede en la memoria de los hombres (I), “yo amo los mundos sutiles, / ingravidos y gentiles / como pompas de jabón” (I). El agua, cerca de su estado más evanescente, toma la forma de las estrellas y los mundos; al igual que ellos, vaga en el espacio y se convierte en juguete de la luz: no hay camino entre los surcos del azar “anda, / como Jesús, sobre el mar” (II).

Al inicio de la tesis citábamos uno de los proverbios (XII): “¡Ojos que a la luz se abrieron / un día para, después, ciegos tornar a la tierra, / hartos de mirar sin ver!”. Respecto al tema que ahora nos ocupa, volvemos a este texto por la metamorfosis que connota: el juego entre la tierra, el ojo y la luz. El ojo poco es en sí mismo. No es posible negar su admirable complejidad física, pero ésta sólo es inteligible en tanto forma abierta a la luz ¿Qué es el ojo sin la luz que lo vivifica? Este no es el caso del agua, pero comparte con el ojo una de las características mencionadas en el poema: vienen de la tierra y vuelven a ella, fugaces en la noche, sin atrapar la luz que por momentos los habita.

Cantad conmigo a coro: Saber, nada sabemos, / de arcano mar venimos, a ignota mar iremos... / Y entre los dos misterios está el enigma grave; / tres arcas cierra una desconocida llave. / La luz nada ilumina y el sabio nada enseña. / ¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña? (XV)

Ya hemos visto, especialmente en la prosa de Mairena, cómo el poeta llega a dudar no sólo de la realidad externa del mundo, sino de su propia interioridad. Ya en la introducción a *Campos de Castilla*, Machado plantea el problema de que, si miramos hacia afuera, todo nos parece una ilusión; pero si consideramos nuestra interioridad, todo parece venir de otra parte. Este pensamiento se desarrolla más adelante en el símbolo de un laberinto de espejos (Ver Anexo 3). La conciencia, la mente vuelta sobre sí misma, piensa que piensa y sueña que sueña. “Ayer soñé que veía / a Dios y que a Dios hablaba; / y soñé que Dios me oía... / Después soñé que soñaba” (Machado, 2011, 231).

Tal búsqueda de la verdad tiene un efecto contradictorio sobre el mundo: éste se vuelve precioso por ser el único objeto de su percepción, y por ser, a la vez, tan pasajero. Por otra parte, el mismo ardor que lo lleva a apreciar cada cosa, las disuelve por la intensidad de la visión que en ellas busca lo bello. Así como la luz del sol disuelve la niebla, pero despierta sus matices. El mundo es un espejismo que se multiplica dentro del laberinto de espejos que, en la introspección, Machado encuentra dentro de sí. “No extrañéis, dulces amigos, / que esté mi frente arrugada; / yo vivo en paz con los hombres / y en guerra con mis entrañas” (XXIII).

“Todo hombre tiene dos / batallas que pelear: / en sueños lucha con Dios; / y despierto, con el mar” (XXVIII).

Lo más cercano a un laberinto de espejos que encontramos en el mundo natural, a gran escala, es el desierto. Uno de sus símbolos es el espejismo: las dunas reflejan la mutación de las nubes, el cielo repite el desierto, así como una página en blanco sigue a una página en blanco, unidas en el horizonte, en el profundo lomo del libro de arena. Machado busca en la imposibilidad de encontrar al ser amado nuevos recursos: “Las abejas de las flores / sacan miel, y melodía / del amor, los ruiseñores; / Dante y yo – perdón señores –, trocamos – perdón, Lucía –, / el amor en Teología” (XXV).

Hablar del agua es hablar de la sed, hablar desde la sed, hacer voz a la sed. “Bueno es saber que los vasos / nos sirven para beber; / lo malo es que no sabemos / para qué sirve la sed” (Machado, 2011, 236). De nada sirve la sed porque no es una necesidad pasajera, es algo que apunta a una carencia esencial, es la constatación de que nos hace falta el elemento que forma la mayor parte de nuestro cuerpo. Quien bebe, asume el agua en su ser físico; pero, a la vez, el agua forma eso que somos. Nuestros deseos se pierden como agua en el agua, nuestra sed nos descubre que no somos más duraderos que un espejismo. Sólo el encuentro, el asombro amoroso, logra en nosotros un cambio substancial: “¡Oh fe del meditabundo! / ¡Oh fe después del pensar! / Sólo si viene un corazón al mundo / rebosa el vaso humano y se hincha el mar” (XXXII).

La otredad, herida en la heterogeneidad de lo uno, que ya hemos nombrado en este texto, puede ser el reconocimiento de que existimos como apertura, no como esencia autónoma: “Fe empirista. Ni somos ni seremos. / Todo nuestro vivir es prestado. / Nada trajimos; nada llevaremos” (XXXVI). Por eso, convertir nuestra vida en un diálogo con la nada no es un impedimento para la realización de la belleza, sino una de sus manifestaciones: “Dices que nada se pierde / y acaso dices verdad; / pero todo lo perdemos / y todo nos perderá” (XLIII).

A pesar de que el uno acepta de forma gloriosa su destino, y el otro se opone a él (de forma igualmente digna, pero infructuosa), el héroe épico tiene algo en común con el trágico: ambos se elevan por su lealtad de mortales a su vocación, aún contra las Moiras y la fatal locura de Ate. La más alta poesía de los orígenes canta un héroe que, desde la profundidad del abismo - su debilidad, su mortalidad, su humanidad - clama su ansia de absoluto y su docilidad al destino (Mc 14, 36): ya Aquiles al escoger primero la fama, después la piedad ante el recuerdo de su padre, encarnado en Príamo; ya Antígona al no dejar de amar a ninguno de sus hermanos fraticidas, para seguir los oscuros caminos de la piedad divina.

La belleza nace de la lucha entre lo imposible y lo inevitable: “La poesía es esperanza o nostalgia. El presente nunca es más que el lugar de una futura o pretérita poesía” (Gómez Dávila, 1986, 204)

“Todo pasa y todo queda, / pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar” (XLIV), desde que Cronos traicionó a Urano, separando a éste de la tierra; desde que Adán no volvió a ver la luz del Paraíso sobre la desnudez de Eva.

Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo
y todos más me llagan
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

Juan de la Cruz

... quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder; o están por decirnos algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Borges

Referencias:

- Baudelaire, Charles Pierre (1995). *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El Áncora.

- _____ (1994). *Poemas en prosa*. Bogotá: El Áncora.

- _____ (1977). *Poesía y Piezas condenadas*, traducción de E.M.S Danero. Buenos Aires: Efece Editor.

- *La Biblia de Nuestro Pueblo* (2013). Traducción de Luis Alonso Schökel S.J. Bilbao: Ediciones Mensajero.

- Blake, William (1988). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Edited by David V. Erdman, Commentary by Harold Bloom. New York: Anchor, Random House.

- Borges, Jorge Luis (2008). *Obras completas I*. Bogotá: Emecé Editores.

- _____ (2008). *Obras completas II*. Bogotá: Emecé Editores.

- Cadavid, Jorge Hernando (1999). *Ultrantología (Antología del poema breve)*. Bogotá: Makbara Editores.

- Chesterton, Gilbert Keith (2016). *The Ballad of the White Horse*. Project Gutenberg. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/1719/1719-h/1719-h.htm>

- Dante Alighieri (1977). *La Divina Comedia*. México: Bruguera.

- Gaitán Durán (2016). *Jorge Gaitán Durán*. Recuperado de <http://amediavoz.com/gaitan.htm>

- Gómez Dávila, Nicolás (1977). *Escolios a un texto implícito II*. Bogotá: Procultura, Instituto Colombiano de Cultura.

- _____ (1986). *Nuevos escolios a un texto implícito II*. Bogotá: Procultura, Instituto Colombiana de Cultura.
- Heidegger, Martin (2016). *El camino al habla*. Recuperado de http://www.olimon.org/uan/heidegger-el_camino_al_habla.pdf
- Homero (1993). *La Odisea*, Traducción de Luis Ségala y Estalella. Madrid: Editorial Porrúa.
- Kirk, G.S; Raven, J.E; Schofield, M (2011). *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Machado, Antonio (1975). *Prosas*. La Habana: Editorial Arte y literatura.
- _____ (2011). *Poesías completas*, Edición de Manuel Alvar. Barcelona: Austral
- Mallarmé, Stéphane (1998). *Cien años de Mallarmé, Igitur y otros poemas*. Tarragona: Igitur.
- Mujica, Hugo (2013). *Lo que vive y tiembla*: Antología poética. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Novalis (2004). *Escritos escogidos*. Edición de Ernst Edmund Keil y Jenaro Talens. Madrid: Visor de poesía.
- Ospina, William (2008). *Poesía*. Bogotá: *La otra orilla* – Norma.
- Ovidio (2009). *Metamorfosis*, traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Madrid: Austral.
- Paz, Octavio (2004). *El fuego de cada día*. Antología personal 1935-1989. Madrid: Espasa Calpe, Bogotá: Editorial Planeta.
- Pessoa, Fernando (2007). *Antología poética: el poeta es un fingidor*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (1984). *El primer Fausto ; todavía mas alla del otro oceano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pizarnik, Alejandra (2010). *Poesía Completa*. Buenos Aires: Editorial Lumen.

- Platón.(Platón, 2012). Fedro. Wikisource. Recuperado de <http://www.wikisource.org/w/index.php?oldid=501701>.
- de Ros, Xon (2010). Metamorphic Imagination in Antonio Machado's 'El Poeta'. *Hispanic Research Journal*, 11 (4), 291- 307. doi: 10.1179/174582010X12753886893273.
- San Juan de la Cruz; Fray Luis de León (2003). *Poesías completas*.
- Santa Teresa de Jesús (2011). *El Libro de las Moradas o Castillo interior*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- _____ (2015). *Que muero porque no muero*. Bogotá: Universidad del Externado. Colección *Libro por centavos*.
- Shakespeare, William (Platón, 2012). *Complete Plays*. New York: Fall River Press.
- Saramago, José (2002). *La caverna*. Madrid: Punto de lectura.
- Tatis Guerra, Gustavo (2008). *Evangelio del viento: antología*. Bogotá : Universidad Externado de Colombia. Libro por centavos.
- Duthie, Torquil (2008). *Poesía clásica japonesa [Kokinwakashū]*. Madrid: Editorial Trotta – Pliegos de Oriente.
- Weil, Simone (1993). *A la espera de Dios*. Madrid: Editorial Trotta.
- Tolkien, John Ronald Reuel (1993). *El Silmarilion*. Barcelona: Editorial Minotauro.
- De la Vega, Garcilaso (1986). *Poesía*. Bogotá: Editorial La Montaña Mágica.
- Von Balthasar, Hans (1986). *Gloria: una estética teológica. Vol. III: Estilos Laicales*. Madrid. Ediciones Encuentro.
- _____ (1986). *Gloria: una estética teológica. Vol. IV: Metafísica*. Madrid. Ediciones Encuentro.
- Wilde, Oscar (1990). *El retrato de Dorian Gray*. España: Euroliber,

Anexo I: Proverbios y Cantares

I

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse.

II

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar.

III

A quien nos justifica nuestra desconfianza
llamamos enemigo, ladrón de una esperanza.

Jamás perdona el necio si ve la nuez vacía
que dio a cascar al diente de la sabiduría.

IV

Nuestras horas son minutos
cuando esperamos saber,
y siglos cuando sabemos
lo que se puede aprender.

V

Ni vale nada el fruto
cogido sin sazón...
Ni aunque te elogie un bruto
ha de tener razón.

VI

De lo que llaman los hombres
virtud, justicia y bondad,
una mitad es envidia,
y la otra, no es caridad.

VII

Yo he visto garras fieras en las pulidas manos;
conozco grajos mélicos y líricos marranos...
El más truhán se lleva la mano al corazón,
y el bruto más espeso se carga de razón.

VIII

En preguntar lo que sabes
el tiempo no has de perder..
Y a preguntas sin respuesta
¿quién te podrá responder?

IX

El hombre, a quien el hambre de la rapiña acucia,
de ingénita malicia y natural astucia,
formó la inteligencia y acaparó la tierra.
¡Y aun la verdad proclama! ¡Supremo ardid de guerra!

X

La envidia de la virtud
hizo a Caín criminal.
¡Gloria a Caín! Hoy el vicio

es lo que se envidia más.

XI

La mano del piadoso nos quita siempre honor;
mas nunca ofende al damos su mano el lidiador.
Virtud es fortaleza, ser bueno es ser valiente;
escudo, espada y maza llevar bajo la frente
porque el valor honrado de todas armas viste:
no sólo para, hiere, y más que aguarda, embiste.
Que la piqueta arruine, y el látigo flagele;
la fragua ablande el hierro, la lima pula y gaste,
y que el buril burile, y que el cincel cincele,
la espada punce y hienda y el gran martillo aplaste.

XII

¡Ojos que a luz se abrieron
un día para, después,
ciegos tornar a la tierra,
hartos de mirar sin ver!

XIII

Es el mejor de los buenos
quien sabe que en esta vida
todo es cuestión de medida:
un poco más, algo menos...

XIV

Virtud es la alegría que alivia el corazón
más grave y desarruga el ceño de Catón.
El bueno es el que guarda, cual venta del camino,
para el sediento el agua, para el borracho el vino.

XV

Cantad conmigo en coro: Saber, nada sabemos,
de arcano mar vinimos, a ignota mar iremos...
Y entre los dos misterios está el enigma grave;
tres arca cierra una desconocida llave.
La luz nada ilumina y el sabio nada enseña.
¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?

XVI

El hombre es por natura la bestia paradójica,
un animal absurdo que necesita lógica.

Creó de nada un mundo y, su obra terminada,
«Ya estoy en el secreto -se dijo-, todo es nada.»

XVII

El hombre sólo es rico en hipocresía.
En sus diez mil disfraces para engañar confía;
y con la doble llave que guarda su mansión
para la ajena hace ganzúa de ladrón.

XVIII

¡Ah, cuando yo era niño
soñaba con los héroes de la Iliada!
Ajax era más fuerte que Diómedes,
Héctor, más fuerte que Ajax,
y Aquiles el más fuerte; porque era
el más fuerte... ¡Inocencias de la infancia!
¡Ah, cuando yo era niño
soñaba con los héroes de la Iliada!

XIX

El casca-nueces-vacías,
Colón de cien vanidades,

vive de supercherías
que vende como verdades.

XX

¡Teresa, alma de fuego,
Juan de la Cruz, espíritu de llama
por aquí hay mucho frío, padres, nuestros
corazoncitos de Jesús se apagan!

XXI

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

XXII

Cosas de hombres y mujeres,
los amoríos de ayer,
casi los tengo olvidados,
si fueron alguna vez.

XXIII

No extrañéis, dulces amigos,
que esté mi frente arrugada;
yo vivo en paz con los hombres
y en guerra con mis entrañas.

XXIV

De diez cabezas, nueve
embisten y una piensa.
Nunca extrañéis que un bruto
se descuere luchando por la idea.

XXV

Las abejas de las flores
sacan miel, y melodía
del amor, los ruiseñores;
Dante y yo -perdón, señores-,
trocamos -perdón, Lucía-,
el amor en Teología.

XXVI

Poned sobre los campos
un carbonero, un sabio y un poeta.
Veréis cómo el poeta admira y calla,
el sabio mira y piensa...
Seguramente, el carbonero busca
las moras o las setas.
Llevadlos al teatro
y sólo el carbonero no bosteza.
Quien prefiere lo vivo a lo pintado
es el hombre que piensa, canta o sueña.
El carbonero tiene
llena de fantasías la cabeza.

XXVII

¿Dónde está la utilidad
de nuestras utilidades?
Volvamos a la verdad:
vanidad de vanidades.

XXVIII

Todo hombre tiene dos
batallas que pelear:
en sueños lucha con Dios;

y despierto, con el mar.

XXIX

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.

Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

XXX

El que espera desespera,
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!

La verdad es lo que es,
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés.

XXXI

Corazón, ayer sonoro,
¿ya no suena
tu monedilla de oro?
Tu alcancía,
antes que el tiempo la rompa,
¿se irá quedando vacía?
Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos.

XXXII

¡Oh fe del meditabundo!
¡Oh fe después del pensar!
Sólo si viene un corazón al mundo
rebose el vaso humano y se hincha el mar.

XXXIII

Soñé a Dios como una fragua
de fuego, que ablanda el hierro,
como un forjador de espadas,

como un bruñidor de aceros,
que iba firmando en las hojas
de luz: Libertad. -Imperio.

XXIV

Yo amo a Jesús, que nos dijo
Cielo y tierra pasarán.
Cuando cielo y tierra pasen
mi palabra quedará.
¿Cuál fue, Jesús, tu palabra?
¿Amor? ¿Perdón? ¿Caridad?
Todas tus palabras fueron
una palabra: Velad.

XXXV

Hay dos modos de conciencia:
una es luz, y otra, paciencia.
Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
otra, en hacer penitencia
con caña o red, y esperar
el pez, como pescador.
Dime tú. ¿Cuál es mejor?

¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar?

XXXVI

Fe empirista. Ni somos ni seremos.
Todo nuestro vivir es prestado.
Nada trajimos; nada llevaremos.

XXXVII

¿Dices que nada se crea?
No te importe, con el barro
de la tierra, haz una copa
para que beba tu hermano.

XXXVIII

¿Dices que nada se crea?

Alfarero, a tus cacharros.
Haz tu copa y no te importe
si no puedes hacer barro.

XXIX

Dicen que el ave divina
trocada en pobre gallina,
por obra de las tijeras
de aquel sabio profesor
(fue Kant un esquilador
de las aves altaneras;
toda su filosofía,
un sport de cetrería),
dicen que quiere saltar
las tapias del corralón,
y volar
otra vez, hacia Platón.
¡Hurra! ¡Sea!
¡Feliz será quien lo vea!

XL

Sí, cada uno y todos sobre la tierra iguales:
el ómnibus que arrastran dos pencos matalones,

por el camino, a tumbos, hacia las estaciones,
el ómnibus completo de viajeros banales,
y en medio un hombre mudo, hipocondríaco, austero,
a quien se cuentan cosas y a quien se ofrece vino...
Y allá, cuando se llegue, ¿descenderá un viajero
no más? ¿O habránse todos quedado en el camino?

XXI

Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed.

XXII

¿Dices que nada se pierde?
Si esta copa de cristal
se me rompe, nunca en ella
beberé, nunca jamás.

XXIII

Dices que nada se pierde,
y acaso dices verdad;

pero todo lo perdemos
y todo nos perderá.

XLIV

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

XLV

Morir.. ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca ha sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
un solitano que avanza
sin camino y sin espejo?

XLVI

Anoche soné que oía
a Dios, gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía,
y yo gritaba: ¡Despierta!

XLVII

Cuatro cosas tiene el hombre
que no sirven en la mar:
ancla, gobernalle y remos,
y miedo de naufragar.

Mirando mi calavera
un nuevo Hamlet dirá:
He aquí un lindo fósil de una
careta de carnaval.

XLIX

Ya noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo,
donde orgulloso me miraba un día,
era el azogue lo que yo ponía.
Al espejo del fondo de mi casa
una mano fatal
ya rayendo el azogue, y todo pasa
por él como la luz por el cristal.

L

-Nuestro español bosteza.

¿Es hambre? ¿Sueño? ¿Hastío?

Doctor, ¿tendrá el estómago vacío?

-El vacío es más bien en la cabeza.

LI

Luz del alma, luz divina,

faro, antorcha, estrella, sol...

Un hombre a tientas camina;

lleva a la espalda un farol.

LII

Discutiendo están dos mozos

si a la fiesta del lugar

irán por la carretera

o campo atraviesa irán.

Discutiendo y disputando

empiezan a pelear.

Ya con las trancas de pino

furiosos golpes se dan;

ya se tiran de las barbas,

que se las quieren pelar.
Ha pasado un carretero,
que va cantando un cantar:
«Romero, para ir a Roma,
lo que importa es caminar;
a Roma por todas partes,
por todas partes se va.»

LIII

Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.
Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.

Anexo II

Discurso de Pitágoras

Un varón hubo allí, de nacimiento samio, pero había huido al par 60
de Samos y de sus dueños y, por odio de la tiranía, un exiliado
por su voluntad era, y él, aunque del cielo por la lejanía remotos,
con su mente a los dioses llegó y lo que la naturaleza negaba
a las visiones humanas, con los ojos tales cosas de su pecho lo sacaba,
y cuando en su ánimo y con su vigilante cuidado lo había penetrado todo, 65
en común para aprenderse lo daba, y a las reuniones de los que guardaban silencio
y de los admiradores de sus relatos los primordios del gran mundo
y las causas de las cosas y qué la naturaleza, enseñaba,
qué el dios, de dónde las nieves, cuál de la corriente fuera el origen,
si Júpiter o los vientos, destrozada una nube, tronaran, 70
qué sacudía las tierras, con qué ley las constelaciones pasaban,
y cuanto está oculto; y él el primero que animales en las mesas
se pusieran rebatió, el primero también con tales palabras su boca,
docta ciertamente, liberó, pero no también creída.

“Cesad, mortales, de mancillar con festines sacrílegos 75
vuestros cuerpos. Hay cereales, hay, que bajan las ramas
de su peso, frutas, y henchidas en las vides, uvas,
hay hierbas dulces, hay lo que ablandarse a llama
y suavizarse pueda, y tampoco a vosotros del humor de la leche
se os priva, ni de las mieles aromantes a flor de tomillo. 80
Pródiga, de sus riquezas y alimentos tiernos la tierra
os provee, y manjares sin matanza y sangre os ofrece.
Con carne las fieras sedan sus ayunos, y no aun así todas,
puesto que el caballo, y los rebaños y manadas de la grama viven.
Mas aquellas que un natural tienen inmansuetos y fiero, 85
de Armenia los tigres, y los iracundos leones,
y con los lobos los osos, de los festines con sangre se gozan.
Ay, qué gran crimen es en las vísceras vísceras esconder
y con un cuerpo ingerido engordar un ávido cuerpo,
y que un ser animado viva de la muerte de un ser animado. 90
¿Así que de entre tantas riquezas que la mejor de las madres,
la tierra, pare, nada a ti masticar con salvaje diente
te complace y las comisuras recordar de los Cíclopes,
y no, si no es perdiendo a otro, aplacar podrías
los ayunos de tu voraz y mal educado vientre? 95

Mas la vieja aquella edad, a la que, áurea, hicimos su nombre,
con crías de árbol y, las que la tierra alimenta, con las hierbas,
afortunada se le hizo y no mancilló su boca de sangre.
Entonces también las aves, seguras, movieron por el aire sus alas,
y la liebre impávida erraba en mitad de los campos 100
y no su credulidad al pez había suspendido del anzuelo.
Todas las cosas, sin insidias, y sin temer ningún fraude
y llenas de paz estaban. Después que un no útil autor
los víveres envidió, quien quiera que fuera él, de los leones,
y corpóreos festines sumergió en su ávido vientre, 105
hizo camino para el crimen, y por primera vez de la matanza de fieras
calentarse puede, manchado de sangre, el hierro
—y esto bastante hubiera sido—, y que los cuerpos que buscaban nuestra
perdición fueran enviados a la muerte, a salvo la piedad, confesemos:
pero cuanto dignos de ser dados a la muerte, tanto no de que se les comieran fueron. 110

Más lejos, desde ahí, la abominación llega, y la primera se considera
que víctima el cerdo mereció morir porque las semillas
con su combo hocico desenterrara y la esperanza interceptara del año.
Una vid al ser mordida, que el cabrío ha de ser inmolado del Baco vengador
junto a las aras, se dice. Mal les hizo su culpa a los dos. 115
¿Qué merecisteis las ovejas, plácido ganado y para guardar

a los hombres nacido, que lleváis plena en la ubre néctar,
que de blandos cobertores vuestras lanas nos ofrecéis
y que en vida más que con la muerte nos ayudáis?
¿Qué merecieron los bueyes, animal sin fraude ni engaños, 120
inocuo, simple, nacido para tolerar labores?
Ingrato es, solamente, y no del regalo de los granos digno,
el que pudo recién quitado el peso del curvo arado
al labrador inmolar suyo, el que, ése molido por la labor,
ése con el que tantas renovara el duro campo 125
cuantas veces diera cosechas, ese cuello tajó con la segur.

Y bastante no es que tal abominación se cometa: a los propios
dioses inscriben para ese crimen y el numen superior
con la matanza creen que disfruta de ese sufridor novillo.
La víctima, de tacha carente y prestantísima de hermosura, 130
pues el haber complacido mal le hace, de vendas conspicua y de oro,
es colocada ante las aras, y oye sin comprender al oficiante,
y que se imponen ve entre los cuernos de la frente suya,
los que cultivó, esos granos, y tajada, de su sangre los cuchillos
tiñe, previamente vistos quizás en la fluida onda. 135
En seguida, arrancadas de su viviente pecho sus entrañas
las inspeccionan y las mentes de los dioses escrutan en ellas.
Después –¿el hambre en el hombre tan grande es de los alimentos prohibidos?–
osáis comerlo, oh género mortal, lo cual suplico
no haced y a los consejos vuestros ánimos volved nuestros, 140
y cuando de las reses asesinadas deis sus miembros al paladar,
que coméis vosotros sabed, y sentid, a vuestros colonos.

Y ya que un dios mi boca mueve, obedeceré al dios que mi boca
mueve ritualmente, y los Delfos míos y el propio éter
abriré y descerraré los oráculos de una augusta mente. 145
Grandes cosas y no investigadas por los talentos de los predecesores
y que largo tiempo han estado ocultas cantaré. Place ir a través de los altos
astros, place las tierras y su inerte sede dejada
en una nube viajar y en los hombros asentarse de Atlas,
y a los diseminados hombres por todos lados y de razón carentes 150
abajo contemplar desde lejos, y agitados y de su final temerosos
así exhortar y la sucesión revelarles de su hado:

Oh género de los atónitos por el miedo de la helada muerte,
¿por qué a la Estige, por qué las tinieblas y nombres vanos teméis,
materia de los poetas, peligros de un falso mundo? 155
Los cuerpos, ya la hoguera con su llama, o ya con su consunción
la vejez los arrebatare, males poder sufrir ningunos creáis.
De muerte carecen las almas y su anterior sede abandonada
en nuevas casas viven y habitan, en ellas recibidas.
Yo mismo, pues lo recuerdo, en el tiempo de la guerra de Troya 160
el Pantoida Euforbo era, al que en su pecho un día clavó,
a él enfrentado, la pesada asta del menor Atrida.
He conocido el escudo, de la izquierda nuestra los fardos,
hace poco, en el templo de Juno, en la Abantea Argos.

Todas las cosas se mutan, nada perece: erra y de allí 165
para acá viene, de aquí para allá, y cualesquiera ocupa miembros
el espíritu, y de las fieras a los humanos cuerpos pasa,
y a las fieras el nuestro, y no se destruye en tiempo alguno,
y, como se acuña la fácil cera en nuevas figuras,
y no permanece como fuera ni la forma misma conserva, 170
pero aun así ella la misma es: que el alma así siempre la misma
es, pero que migra a variadas figuras, enseño.
Así pues, para que la piedad no sea vencida por el deseo del vientre,
cesad, os vaticino, las emparentadas almas con matanza
abominable de perturbar, y con sangre la sangre no sea alimentada. 175

Y ya que viajo por un gran mar y llenas a los vientos
mis velas he dado: nada hay que persista en todo el orbe.

Todo fluye, y toda imagen que toma forma es errante.
También en asiduo movimiento se deslizan los mismos tiempos,
no de otro modo que una corriente, pues detenerse una corriente 180
ni una leve hora puede: sino como la onda es impelida por la onda,
y es empujada la anterior por la que viene y ella empuja a su anterior,
los tiempos así huyen al par y al par ellos persiguen
y nuevos son siempre pues lo que fue antes atrás queda
y deviene lo que no había sido, y los momentos todos se renuevan. 185

Tú contemplas que también las ya medidas noches tienden a la luz,
y que la luminaria esta nítida sucede a la negra noche,
y el color tampoco es el mismo en el cielo cuando, cansadas todas las cosas,
del reposo yacen en mitad, y cuando el Lucero sale claro
con su caballo blanco; y de nuevo es otro cuando, adelantada, de su luz 190
la Palantíada tiñe, el que ha de entregar a Febo, el orbe.
El propio escudo del dios cuando se levanta de lo más hondo de la tierra,
por la mañana rojea, y rojea cuando se esconde en lo más hondo de la tierra;
cándido en lo más alto es, porque mejor naturaleza allí
la del éter es y lejos de los contagios de la tierra huye, 195
tampoco pareja o la misma la forma de la nocturna Diana
ser puede nunca y siempre la de hoy que la siguiente,
si crece, menor es, mayor si contrae su orbe.

¿Y no que en apariencias cuatro se sucede el año
ves, realizando las imitaciones de la edad nuestra? 200
Pues tierno y lactante y semejantísimo de un recién nacido a la edad
en la primavera nueva es. Entonces la hierba reciente y de dureza libre
está turgente y sólida no es y en su esperanza deleita a los campesinos.
Todas las cosas entonces florecen, y con los colores de las flores, nutricio,
juega el campo, y todavía virtud en sus frondas ninguna hay. 205
Pasa al verano, tras la primavera, más robusto el año
y se hace un vigoroso joven, pues ni más robusta edad
ninguna, ni más fértil, ni que más arda, ninguna hay.
La releva el otoño, depuesto el fervor de la juventud,
maduro y suave y, entre el joven y el viejo, 210
en templanza intermedio, asperjado también en sus sienes de canas.
Después la senil mala estación llega, erizada con paso trémulo,
o expoliada de los suyos –o de los que tiene, blanca– de cabellos.

También nuestros propios cuerpos siempre y sin descanso
alguno se transforman, y no lo que fuimos o somos 215
mañana seremos. Hubo aquel día en el que, simientes solo
y esperanza de hombres, de nuestra primera madre habitábamos en el vientre:
la naturaleza sus artesanas manos nos allegó y que estuvieran
angustiados esos cuerpos en las vísceras escondidos de nuestra distendida madre
no quiso y de esa casa nos emitió, vacías, a las auras. 220
Dado a la luz estaba tendido sin fuerzas ese niño;
luego como cuadrúpedo y al modo movió sus miembros de las fieras,
y poco a poco temblando y todavía de hinojo no firme
se puso de pie, ayudando con algún esfuerzo a sus músculos;
después vigoroso y veloz fue, y el espacio de la juventud 225
atraviesa y, agotados del intermedio tiempo también los años,
se baja por el camino inclinado de la caduca vejez.
Socava esta y demuele de la edad anterior
las fuerzas, y llora Milón de mayor, cuando contempla inanes
a aquéllos que fueran por la mole de sus sólidos músculos 230
a los de Hércules semejantes, sus brazos, fluidos, colgar.
Llora también cuando en el espejo arrugas de vieja se ha visto
la Tindáride y consigo misma por qué dos veces se la raptara se pregunta.
Tiempo, devorador de las cosas, y tú, envidiosa Vejez,
todo lo destrúis y corrompidas con los dientes de la edad 235
poco a poco consumís todas las cosas con una muerte lenta.

Tampoco tales cosas persisten, a las que nosotros elementos llamamos,
y qué tornas les ocurren, vuestros ánimos prestad, os mostraré.

Cuatro cuerpos generadores el mundo eterno
contiene. De ellos dos son onerosos, y por su propio 240
peso hacia lo más bajo, la tierra y la onda, se marchan,
y otros tantos de gravedad carecen y sin que nadie les empuje
a lo alto acuden, el aire y que el aire más puro el fuego.
Las cuales cosas, aunque en espacio disten, aun así todo se hace
de ellas y hacia ellas caen: y disuelta la tierra 245
se enrarece hacia las fluidas aguas; atenuado, en auras
y en aire el humor acaba; y privado también de peso de nuevo
hacia los altísimos fuegos el aire más tenue centellea.
De ahí para atrás vuelven y el mismo orden se desteje,
pues el fuego, espesado, a denso aire pasa, 250
éste a aguas, tierra aglomerada se reúne de la onda.

Y la apariencia suya a cada uno tampoco le permanece y, de las cosas
renovadora, desde unas rehace la naturaleza otras figuras,
y no perece cosa alguna, a mí creed, en todo el mundo,
sino que varía y su faz renueva y nacer se llama 255
a empezar a ser otra cosa de la que fue antes, y morir
a acabar aquello mismo. Aunque hayan sido acá quizás aquéllas,
éstas transferidas allá, en suma, aun así, todas las cosas se mantienen.
Nada yo, ciertamente, que dura mucho tiempo bajo la imagen misma
creería: así hasta el hierro vinisteis desde el oro, siglos, 260
así tantas veces tornado se ha la fortuna de los lugares.
He visto yo, lo que fuera un día solidísima tierra,
que era estrecho, he visto hechas de superficie tierras,
y lejos del piélago yacen conchas marinas,
y, vieja, encontrado se ha en los montes supremos un ancla, 265
y lo que fue llano, valle la avenida de las aguas
hizo, y por una inundación un monte ha sido abajado a la superficie,
y de una pantanosa otra tierra aridece de secas arenas,
y lo que sed había soportado, empantanado de lagos se humedece.
Aquí manantiales nuevos la naturaleza ha lanzado, mas allí 270
los cerró y, muchos, por los antiguos temblores del orbe
han irrumpido, o, desecados, se han asentado.
Así, donde el Lico ha sido apurado por una terrena comisura,
brota lejos de ahí, y renace por otra boca.
Así ora es embebido, ora, por un cubierto abismo resbalando, 275
regresa ingente el Erasino de Argolia en los campos,
y al misio, de la cabeza suya y de su ribera anterior
que sentía disgusto dicen: que por otro lado ahora va, el Caico.
Y, no poco, revolviendo el Amenano las arenas sicánias,
ahora fluye, a las veces, detenidos sus manantiales, aridece. 280
Antes se le bebía, ahora, las que tocar no quisieras,
vierte el Anigro sus aguas, después que –salvo que a los poetas
se les deba arrebatar toda la fe– allí lavaron los bimbres las heridas
que les había hecho del portador de la clava, de Hércules, el arco.
¿Y no el Hípanis, de los montes escíticos nacido, 285
que había sido dulce, de sales se corrompe amargas?
De oleajes rodeadas habían estado Antisa y Faros,
y la fenicia Tiro: de las cuales ahora isla ninguna es.
Una Léucade continua tuvieron sus viejos colonos:
ahora estrechos la rodean. Zancle también que unida estuvo 290
se dice a Italia, hasta que sus confines el ponto
arrebató y rechazó la tierra en plena onda.
Si buscas Hélice y Buris, Acaides ciudades,
las encontrarás bajo las aguas, y todavía señalar los navegantes
suelen, inclinadas, sus fortalezas con sus murallas sumergidas. 295
Hay cerca de la Pitea Trecén un túmulo, sin árboles
algunos arduo, un día llanísima área
de campo, ahora túmulo. Pues –cosa horrenda de relatar–
la fuerza fiera de los vientos, encerrada en ciegas cavernas,

afuera soplar por alguna parte queriendo y luchando en vano 300
por disfrutar de más libre cielo, como en su cárcel
grieta ninguna hubiera en toda ni permeable para sus soplos fuera,
hinchió, distendida, la tierra como el aliento de la boca
tensar una vejiga suele, o arrancadas sus pieles
a un bicorne cabrío. El bulto aquel de ese lugar permaneció y de un alto 305
collado tiene la apariencia y se endureció con la larga edad.

Muchas cosas aunque me vienen, oídas y conocidas por nos,
pocas más referiré. ¿Qué, que no la linfa también figuras
da y las toma nuevas? En medio del día, cornado Amón,
tu onda helada está, y en el orto y en la puesta está caliente. 310
Acercándole aguas, que los Atamantes encienden un leño
se cuenta cuando la luna se ha retirado a sus orbes mínimos.
Una corriente tienen los cícones, la cual bebida, de piedra vuelve
las vísceras, la cual produce mármoles en las cosas por ella tocadas.
El Cratis y desde él el Síbaris, colindante a nuestras orillas, 315
al ámbar semejantes hacen y al oro los cabellos.
Y lo que más admirable es, los hay que no los cuerpos sólo,
sino los ánimos también sean capaces de mutar, humores.
¿Quién no ha oído de Sálmacis, la de obscena onda,
y de los etíopes lagos? De los cuales, si alguien con sus fauces apura, 320
o delira o padece de admirable pesadez un sopor.
Del Clítor quien quiera que su sed en el manantial ha aliviado,
de los vinos huye y goza abstemio de las puras ondas,
sea que una fuerza hay en su agua contraria al caliente vino,
o sea, lo que los indígenas recuerdan, que de Amitaón el hijo 325
a las Prétides, atónitas después que merced a un encanto y hierbas
las arrancó de sus delirios, los purgantes de su mente los lanzó
a aquellas aguas, y el odio del vino puro permaneció en sus ondas.
A éste fluye, por su efecto disparejo, de la Lincéstide el caudal,
del cual, quien quiera que con poco moderada garganta saca, 330
no de otro modo se tambalea que si puros vinos hubiese bebido.
Hay un lugar en la Arcadia, Féneo lo llamaron los de antaño,
por sus ambiguas aguas sospechoso, las cuales de noche teme:
de noche dañan ellas bebidas, sin daño en la luz se las bebe.
Así unas y las otras fuerzas lagos y corrientes 335
conciben: y un tiempo hubo en que nadaba en las aguas;
ahora asentada está Ortigia. Temió la Argo, asperjadas
por los embates de las olas rotas en ellas, a las Simplégades,
que ahora inmóviles permanecen y a los vientos resisten.
Y tampoco el que arde con sus sulfurosas fraguas, el Etna, 340
ígneo siempre será, pues tampoco fue ígneo siempre.
Pues si ella es un ser que alienta, la tierra, y vive y tiene
respiraderos que llama exhalan por muchos lugares,
mudar las vías de su respiración puede y cuántas veces
se mueva, éstas acabarlas, abrir aquellas cavernas puede; 345
o si leves vientos están encerrados en profundas cuevas,
y rocas contra rocas y materia que posee las simientes
de la llama arrojan, ella concibe con sus golpes el fuego,
sus cuevas abandonarán frías al sedarse esos vientos;
o si del betún las fuerzas arrebatan esos incendios 350
o gualdos azúfres arden con exiguos humos,
naturalmente cuando la tierra sus pábulos y alimentos pingües a la llama
no dé, consumidas sus fuerzas a través de la larga edad,
y a su naturaleza voraz su nutrimento falte,
no soportará ella su hambre y esos abandonos abandonará el fuego. 355
Que hay hombres, la fama es, en la hiperbórea Palene,
que suelen velar sus cuerpos con leves plumas
cuando nueve veces han sentido la laguna de Tritón.
No lo creo yo, por cierto: asperjados también sus cuerpos de venenos
que ejercen las artes mismas las Escítides se recuerda. 360

Si alguna fe, aun así, ha de ofrecerse a las cosas probadas,
¿acaso no ves que cuantos cuerpos con la demora y el fluido calor
se descomponen en pequeños vivientes se tornan?
Ve y también entierra unos selectos toros inmolados
—cosa conocida por el uso—: de la podrida viscera por todos lados, 365
selectoras de las flores, nacen abejas, que a la manera de sus padres
los campos honran y su obra favorecen y para su esperanza trabajan.
Presa de la tierra un caballo guerrero del abejorro el origen es.
Sus cóncavos brazos si quitas a un cangrejo ribereño,
el resto lo pones bajo tierra, de la parte sepultada 370
un escorpión saldrá y con su cola amenazaré corva.
Y las que suelen con sus canos hilos entreteter las frondas,
las agrestes polillas —cosa observada para los colonos—,
con la fúnebre mariposa mudan su figura.
Unas simientes el cieno tiene que procrea las verdes ranas, 375
y las procrea truncas de pies, luego, aptas para nadar,
piernas les da, y para que éstas sean para largos saltos aptas,
la posterior medida supera a las partes anteriores.
Tampoco el cachorro que en su parto reciente ha dado la osa
sino carne malamente viva es. Lamiéndolo su madre hacia sus articulaciones 380
los modela y a la forma, cuanta abarca ella misma, lo conduce.
¿Acaso no ves, a las que la cera hexagonal cubre, a las crías
de las portadoras de miel, las abejas, que cuerpos sin miembros nacen
y tardíos su pies como tardías asumen sus remeras?
De Juno el ave, que de cola constelaciones lleva, 385
y el armero de Júpiter y de Cíterea las palomas
y el género todo de las aves, si de las partes medias de un huevo
no supiéramos que se forman, quién, que nacer podrían, creería?
Hay quienes, cuando podrido se ha una espina en un sepulcro cerrado,
que se mutan creen en serpientes las humanas médulas. 390
Éstos, aun así, de otros los primordios de su género sacan.
Una ave hay que se rehaga y a sí misma ella se reinsemine.
Los asirios fénix la llaman. No de granos ni de hierbas,
sino de lágrimas de incienso y del jugo vive de amomo.
Ella cuando cinco ha completado los siglos de la vida suya, 395
de una encina en las ramas y en la copa, trémula, de una palmera,
con las uñas y con su puro rostro un nido para sí se construye,
en el cual, una vez que con casias y del nardo lene con las aristas
y con quebrados cinamos lo ha cimentado junto con rubia mirra,
a sí mismo encima se impone, y finaliza entre aromas su edad. 400
De ahí, dicen que, quien otros tantos años vivir deba,
del cuerpo paterno un pequeño fénix renace.
Cuando le ha dado a él su edad fuerzas, y una carga llevar puede,
de los pesos del nido las ramas alivia de su árbol alto
y lleva piadoso, como las cunas suyas, el paterno sepulcro, 405
y a través de las leves auras, de la ciudad de Hiperión adueñándose,
ante sus puertas sagradas de Hiperión en el templo los suelta.
Si con todo hay algo de admirable novedad en tales cosas,
de que cambie sus tornas y la que ora como hembra en su espalda
padecido al macho ha, ahora de que sea macho ella admirémonos, la hiena. 410
De éste también, del viviente que de vientos se nutre y de aura,
que en seguida simula cuantos colores ha tocado.
Vencida, al portador de los racimos, linceos dio la India, a Baco,
cuya vejiga, según recuerdan, cuanto remite
se torna en piedras y congela, el aire al ser tocado. 415
Así también el coral, en el primer momento que toca las auras,
en ese tiempo se endurece: mullida fue hierba bajo las ondas.
Acabará antes el día y Febo en la alta superficie
teñirá sus caballos sin aliento, de que yo alcance todas las cosas con mis palabras,
que a apariencias se han trasladado nuevas. Así los tiempos tornarse 420
contemplamos: a aquellas gentes asumir fortaleza,

caer a estas. Así grande fue, de hacienda y de hombres,
y durante diez años pudo tanta sangre dar:
ahora, humilde, nada más Troya viejas ruinas
y muestra en vez de sus riquezas los túmulos de sus abuelos. 425
Clara fue Esparta, vigorosa fue la gran Micenas,
y no poco la Ceocrópide, y no poco de Anfión los recintos.
Vil suelo Esparta es, alta cayó Micenas,
la Edipodonia qué es, sino unos nombres, Tebas,
qué de la Pandionia queda, sino el nombre, Atenas. 430
Ahora también, la fama es, que una Dardania Roma está surgiendo,
la cual, próxima del nacido del Apenino, del Tíber, a las ondas,
bajo una mole ingente los cimientos de sus estados pone.
Ella, así pues, su forma creciendo muda, y en otro tiempo
la cabeza del inmenso orbe será. Así lo han dicho los profetas 435
y, cantoras del hado, lo refieren las venturas, y por cuanto recuerdo
el Priámda Héleno al que lloraba y dudaba de su salvación
había dicho, a Eneas, cuando el estado troyano caía:
"Hijo de diosa, si conocidos bastante los presagios de nuestra
mente tienes, no toda caerá, tú a salvo, Troya. 440
La llama a ti y el hierro te darán un camino: irás y a la vez
Pérgamo arrebatado te llevarás, hasta que a Troya y a ti,
exterior al paterno, os alcance un más amigo campo.
Una ciudad también contemplo que debes a nuestros frígios nietos
cuan grande ni es ni será —ni aun vista— en los anteriores años. 445
A ella otros próceres a través de siglos largos poderosa,
pero dueña de los estados, uno de la sangre nacido de Julio
la hará, del cual cuando la tierra se haya servido,
lo disfrutarán las etéreas sedes, y el cielo será la salida para él."
Que tales cosas Héleno había cantado al portador de los penates, a Eneas, 450
yo, de mente memorioso, refiero, y de que esas a mí emparentadas murallas crezcan
me alegre, y de que útilmente a los frígios vencieran los pelasgos.
Para que, aun así, olvidados de que a su meta tienden
mis caballos, lejos no me desplace, el cielo y cuanto bajo él hay
muda sus formas, y la tierra, y cuanto en ella hay. 455
Nosotros también, parte del mundo, puesto que no cuerpos sólo,
sino también voladoras almas somos, y a ferinas casas
podemos ir, y de rebaños en los pechos escondernos,
esos cuerpos, que pueden las almas tener de nuestros padres
o de nuestros hermanos o de gentes unidas por algún pacto a nosotros, 460
o de hombres, ciertamente, que seguros estén y honestos permitamos,
o no acumulemos entrañas en nuestras mesas de Tiestes.
Cuán mal acostumbra, cuán a sí mismo se prepara él, impío,
para el crúor humano, de un novillo el que la garganta a hierro
rompe e inmutados ofrece a sus mugidos sus oídos, 465
o el que, vagidos semejantes a los infantiles cuando un cabrito
da, degollarlo puede, o de un ave alimentarse
a la que puso él mismo sus comidas. ¿Cuánto hay que falte en ello
para el pleno crimen? ¿A dónde el tránsito desde ahí se prepara?
El buey are, o su muerte impute a sus mayores años, 470
contra el bóreas horripilante la oveja armas suministre,
sus ubres den, saturadas las cabritas, a manos que las opriman.
Las redes junto con los cepos, y los lazos y artes dolosas
quítad, y al pájaro no engañad con la cebada vara,
y, hechas para el espanto, con las plumas a los ciervos no burlad 475
ni esconded con carnadas falaces los corvos anzuelos.
Perded a cuanto cause daño, pero esto también perdedlo tan sólo,
las bocas de sangre queden libres y alimentos tiernos cojan."

Anexo III

¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y solo
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 su voz la tuya
o era la voz de un histrión grotesco.
Dije a la noche: —Amada mentirosa,

tú sabes mi secreto;

tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son más,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.

—¡Oh! Yo no sé—dijo la noche—, amado,

yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar ese que dices
desolado fantasma por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ese que llamas el salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.