

La perfección de un poema: «Fue una clara tarde...» de Antonio Machado. II

di Juan Alonso Bernal

Este estudio es un comentario de texto.

Introducción

He querido sondear en la primera parte, publicada en Studi Urbinati, año 2000, la filiación estética del texto¹ y los significados que arrastra la

Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ 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;

naturaleza del parque, un parque y una naturaleza que han sido magistralmente delineados: en ellos un caudal semiótico se concentra y aquilata a través de un proceso de decantación. Allí la fuente, anhelado y temido reino que esconde un enigma, el del destino, arroja en su seno otro reino ya sólo soñado: el reino de la infancia. La segunda parte se centrará en las relaciones – vivas – con los elementos susodichos, en particular con la fuente, de los diferentes sujetos en los que se desgaja el *yo* lírico.

Así pues, no nos queda sino pasar al texto, propiamente dicho: el tejido. Pero antes, advertir que para desenredarlo, que es el objetivo de este estudio, se ha utilizado una división genérica²:

– Línea dramático-narrativa (anecdoticación). Acción, diálogo, conflicto de personajes. No resulta difícil reconocer la narratividad y la dramatización presentes en éste y en otros poemas de Machado, siempre puestas al servicio de la segunda de las líneas.

– Línea lírico-filosófica (interiorización). Si a la línea ‘anecdoticada’ la representa el personaje, que es a un tiempo el narrador, a ésta otra lo

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 sólo 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.
– Adiós para siempre, la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora.
Adiós 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 en el silencio de la tarde muerta.

² «Es necesario un entendimiento más amplio de las categorías genéricas clásicas, determinadas exclusivamente por la idea según la cual los grupos genéricos serían una especie de compartimentos estancos, sin posibilidad de contacto, influencia o mezcla.» A. García Berrio, J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*, Madrid, Cátedra 1992, p. 89.

«Una cierta consideración de lo que parecen ser los elementos léxicos o dramáticos en la narrativa, desviaciones líricas o épicas en el drama, y aspectos dramáticos en la poesía lírica nos ayudará...» P. Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, A. Bosch 1978, p. 48.

hará el autor-reflejo, que aparenta mover los hilos textuales por encima del narrador.

Ambos, el autor y el personaje, son las polarizaciones de todos los modos de representación del yo³

Lírico-filosóficamente, el autor se ofrece en su poema.

Narrativo-dramáticamente, el personaje se envuelve en el parque.

Ambos espacios; el poema, y el parque, coinciden. Se abren y se cierran con un solo resorte metafórico-funcional: la «cancela».

Por el dominio del parque vaga el personaje y en él se inquiere para al final encontrarse. Lo mismo puede decirse del autor, quien se indaga por medio de su poema.

La fuente. — Tras analizar su sentido, se tratará ahora de espigar sus estrategias y funciones. Es el mayor resorte, desde cualquier punto de

³ 1) Autor real.

El autor real es para mí el ente superior, intocable, en cuanto creador y manipulador de toda la materia. El hombre que se pone a inventar sobre un papel.

2) Autor «no omnisciente». — Bousoño llama «autor-reflejo» a: «El personaje poemático que figura ser el autor [...] No es el autor, pero tiene mucho que ver con él, estrechísimas relaciones. Si no son cualidades reales del autor las que expresa, sí son cualidades que el autor quiere que veamos como tales. A quien simboliza el personaje que figura ser el autor no es ni siquiera el hombre de carne y hueso que escribe el poema en cuestión, sino al autor, ese aspecto absolutamente plano que es el autor haciendo esta especial obra de arte [...] El personaje-que-figura-ser-el-autor simboliza ciertas cualidades del autor entrecorillado». *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos 1971, p. 172.

Veremos sin embargo que en este poema se hace referencia no sólo a esa realidad «plana» que Bousoño apunta justamente, sino que se alude, aunque eso sí, en código, al autor real y total, no sólo al 'vago' autor de este poema, sino al autor real de este poema, ya que simplemente se inscribe como veremos en el resto de los poemas que escribió Machado: se alude a Machado, autor, poeta. — modo número tres —

La categoría que denominó «autor no omnisciente» sería para mí precisamente la que se envuelve en el poema, en su sufrimiento o en los hipotéticos peligros que el personaje o el «yo poético» puedan correr. Entonces un «yo» muy cercano del que Bousoño describe, es un autor-reflejo que tinta al personaje y al «yo poético».

3) Poeta. — Ya referido. Más tarde analizaremos cuándo y en qué modo se manifiesta.

4) Yo poético. — «Yo poético» que no es sino una convención, una abstracción que se quiere universal al representar al personaje, al autor, y también al lector.

5) Personaje. — Objetiviza el sentimiento lírico, y puede contener un grado variable de representación autobiográfica del «autor real». En el caso de este poema, y debido a su narratividad, estamos propiamente ante un modo del yo que sin vacilar puede ser tildado de «personaje».

Quede claro que es mi división, y es una división establecida *ad hoc* con carácter aproximativo: Los modos de representación del yo pueden registrar variaciones dependiendo de cada obra concreta. Por otro lado, y esto es importante, son irrisados, no forman compartimentos estancos, sobre todo en una obra como ésta en que se desdobl原因 y se proyectan unos en otros. Sin embargo estimo procedente esta compartimentación para discernir los diferentes niveles de actuación del 'yo' con sus consiguientes líneas funcionales.

vista. El abanico de sus facultades se eleva desde mero espejo del *yo*, hasta potencialidades demiúrgicas. Desde éstas últimas la fuente se erige en delegación de la superior instancia del «autor real», pues se convierte en el poder revelador que acecha al *yo* poético desdoblado en personaje. Como lógica consecuencia, el «autor-reflejo» – en parte es el narrador – se verá atrapado por la fuente, que en su dominio parque – texto ocupa un lugar central y reverberante.

Consecuentemente, excepto el «autor real» ninguno de los modos de representación del «yo» se libera del influjo de la fuente, y ello a pesar de un desenlace aparentemente liberatorio, todo lo cual implica que el parque vendrá a convertirse en el círculo infernal – *mise-en-abîme* temporal – que la fuente – autor postula.

1. Líneas Genéricas

Además de lo lírico encontramos un discurso narrativo, y otro dialogado. Analicémoslos por separado.

a) Línea lírico-filosófica.

Trataráse aquí:

1) del significado escatológico – de adscripción romántica – del parque y de la fuente.

Las connotaciones fúnebres se hallan ya claramente esbozadas en las tres primeras estrofas. Machado las va sembrando en el 'guiado' caminar del paseante, a medida que éste se acerca al parque y se va adentrando en él:

La «cancela» de la entrada ofrece similitudes con la verlainiana, ya que aquella «chancelle» (se tambalea) – nótese la curiosa semejanza fonética con el nombre en castellano –, y la nuestra es herrumbrosa («hierro mohoso»). Sobre ella además se añade:

Golpeó el silencio de la tarde muerta

Dos poemas más atrás encontramos versos afines:

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio
y al reposar sonó [...]
[...] en el silencio

Por lo cual, es inevitable asociar con el ruido de la cancela del VI las fúnebres resonancias del IV: la «cancela» que el paseante abre será de este modo asociada a la puerta de un cementerio, y el reino donde se aventura, al de la muerte. En efecto, más que de un parque se trata de un cementerio, porque además encontramos en el texto algunos semas

que operan en la misma dirección: «hiedra asomaba [...] negra», «blanco mármol», que no requieren comentario. Además «muro del parque»: «Muro» evoca asimismo el espacio de un cementerio, ya que son invariablemente muros los que circundan los cementerios, mientras que los parques a menudo son delimitados por verjas o vallas.

2) de algunas indicaciones sobre el símbolo de la fuente, ya sugeridas en el capítulo dos, y que siguen siendo pertinentes en esta línea.

La fuente, hemos visto que representaba a Eros. No por casualidad Afrodita, diosa del amor, quiere decir «nacida de la espuma». El propio autor la llama «alteridad complementaria», retomando con ello el significado primordial que Platón atribuye al amor en *El Banquete*: «Zeus, queriendo castigar al hombre sin destruirlo, lo cortó en dos». Desde entonces «cada uno de nosotros es el símbolo de un hombre, la mitad que busca la otra mitad, el símbolo correspondiente». El significado etimológico de «símbolo», a saber, «la mitad complementaria», se puede aplicar por entero al símbolo de la fuente, «alteridad complementaria».

Con todo, esta «alteridad complementaria» u «otredad de lo uno» — en expresiones del propio Machado —, que sería la fuente, representará ulteriormente a *Tánatos*, ya que para Machado la muerte es la única y definitiva alternativa del amor.

Esa alteridad a la que Machado se vuelve siempre desamparado, reviste a veces el nombre de amada, a veces el de Dios, a veces infancia, o también muerte. Y se da entre ellos una correspondencia, una interrelación a menudo explícita, que hace pensar que esa meta, «a menudo algo difícil de definir, y mucho menos de aprehender»⁴ son las tres cosas, y que por tanto, resultaría simplificador en exceso reducirlo a una sola de ellas. Una de las características de esa entidad es que Machado no acierta a darle nombre, de ahí su peregrinaje sin fin.

Antes de pasar a la línea dramático — narrativa conviene recordar algo obvio: el *suspense* — narrativo / dramático — y el *desasosiego* — lírico / filosófico — se encuentran íntimamente entrelazados. Así, las referencias al tiempo se ven, antes de su abolición final, difuminadas ya ambientalmente, en esa atmósfera somnolienta redoblada por un ritmo martilleante y el *ritornello* obsesivo⁵ y después serán anuladas explícitamente por la

⁴ «Los sueños en el mundo y la vida de Antonio Machado» (F. Peña, in *Estudios de historia, literatura y arte* ofrecidos a Rodrigo A. Molina, Madrid, Insula 1977, p. 264).

⁵ «La trama prosódica del verbo materializa, realiza físicamente la evocación sugerida sobre todo en esas atmósferas de nostalgias morosas que afecciona el Machado de *Soledades*:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta Fue una tarde lenta del lento verano
(-U-U-U/U-U-U) (-U-U-U/U-U-U)

S. Salaquín, «Antonio Machado y la modernidad poética», in *Antonio Machado*

revelación final de la fuente. Estas referencias, o mejor cabría decir 'anti-referencias', tal que «Fue esta misma tarde», cooperan tanto con la línea narrativa (anecdótica), creando *suspense*, como con la lírica (interiorizada), creando desasosiego; en este parque tiempo y espacio no corren igual que en el mundo exterior⁶ sino que están suspendidos, al igual que los frutos, cuyo significado ya he analizado y es precisamente temporal. Sigamos desbrozando las líneas genéricas por separado.

b) Línea dramático-narrativa

Atenderemos, en primer lugar, a la vertiente narrativa. Se manifiesta en las connotaciones que remiten a un mundo maravilloso, encantado, mágico, y que invisten al personaje único de ciertos tintes de héroe de caballerías que será sometido, en un mundo extraño y dominado por la inefable señora, la fuente, a ciertas 'pruebas de fuego', *épreuves*. El influjo de la fuente es previo a la entrada del caminante en el parque. Ya desde fuera del mismo llega su sonido hasta la percepción del caminante: el sonido del agua, que traduce la insistencia de la fuente por llevarlo a su terreno: «la sonora copla borbollante del agua cantora me guió». Son apuntes sutiles⁷, pero no por ello menos significativos. El sonido, con todo, no es el único efectivo de que la fuente disponía hacia fuera del parque. También la hiedra, que «asomaba, negra y polvorienta...» supone una avanzadilla de la fuente, un 'secuaz' apostado sobre el muro, un centinela del dominio, avanzadilla cuyos puntos suspensivos («negra y polvorienta...») 'suspenden' la acción ante una repentina aparición:

La fuente sonaba

que descubre la majestuosa presencia de la fuente, aparición desprovista de alharacas pero aparición imperial: nótese que el verso está desplazado en la materia física del poema, lo que sugiere el señorío de la fuente sobre el parque y su disposición en el centro del mismo, desde el que llega a todos sus puntos. Los espacios del poema y del parque, recordemos, son espacios gemelos, y convergen metafórica y físicamente en este verso-señor del poema, que escenifica con su disposición el señorío de la fuente sobre el parque.

hacia Europa. Congreso Internacional por el 50 aniversario de su muerte, Madrid, Visor Libros 1995, p. 31.

⁶ «Machado [...] crea su propio mundo [...] Es un mundo donde el tiempo no existe y él logra crear este ambiente intemporal, de ensoñación, con una combinación magistral de pasado, presente y futuro». «Los sueños en el mundo y la vida de Antonio Machado» (S. Salaouin, *op. cit.*, p. 263).

⁷ Machado afirma que los elementos constructivos del poema «pueden y hasta en rigor deben estar ocultos». *Antonio Machado. II. Prosas Completas*, ed. crítica de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe. Fundación Antonio Machado, p. 823.

La fuente y el sueño. – La aparente banalidad del verbo *sonar* esconde una homofonía que infunde pleno sentido a esta elección semántica. «La fuente sonaba», y soñaba. No es necesario recordar la importancia del concepto-símbolo «sueño» en la poética machadiana – «Los frutos sueñan en el fondo de la fuente» (VII). El amor de piedra de la fuente «sueña mudo» (XXXII), por citar sólo dos ejemplos –. El sueño está en Machado directamente asociado al tiempo y a una impresión de realidad entre vivida y vista de lejos, atmósfera impresionista, por tanto. En el ambiente somnoliento del parque, la fuente, «sueña». Esa será la 'tesis' del poema: la anulación de la linealidad temporal, y esa será la postrera revelación de la fuente⁸.

Diálogo dramático. – Como específicamente dramáticos podemos considerar tanto a la espacialización esquematizada, estática y acotada, como obviamente al diálogo, que se extiende por la mayor parte del poema. El diálogo esconde sin embargo un monólogo: la fuente es un espejo del «yo». Este monólogo es dramatizado: la fuente remite a superiores instancias, llamémoslas Dios / Autor, Eros / Tanatos, Amor / Amada...⁹, que despiertan por un lado deseo y por otro miedo y desconfianza, o de otro modo, familiaridad, y a un tiempo extraneidad. Es precisamente esta extraneidad la que permite la transformación de la materia lírica -monólogo – en materia también dramática, lo cual no es sino un viejo y tradicional recurso¹⁰ que cumple una función objetivizante. Así, esta fuente es a un mismo tiempo una cosificación de instancias vivas – en cuanto objeto que es – y también una personificación – en cuanto personaje que deviene – de diferentes niveles del yo. El poder de aglutinar a tan diferentes niveles de representación del yo la convierte en espejo total y por tanto desdoblamiento, ya lo hemos sugerido, del «modo» que los engloba lógicamente a todos: el autor, el autor *real*, demiúrgico, quien por su parte, y constituyendo así un círculo, tiene como correlato objetivo (transposición-proyección) al personaje.

Sigamos ahora el fluir dramático-narrativo desde su comienzo.

Pasividad inicial del sujeto paseante.

El personaje se deja llevar medio adormecido por el sonido y el bor-

⁸ Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día,
hoy es lo mismo que ayer

«Hastío» (*Soledades*)

⁹ D. Ynduráin, *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Madrid, Turner 1984, p. 182.

¹⁰ Alvar insinúa justamente la relación entre esos diálogos dramáticos y la tradición popular. M. Alvar, introducción crítica a *Poetas Completas*, Madrid, Espasa-Calpe 1998, p. 158.

bollar del agua («me guió»). El asombro lo tiene dormido: se trata de un personaje que ya está de vuelta: el personaje y el narrador son uno, no lo olvidemos, y el narrador, desde su atalaya temporal, proyecta en el personaje de 'entonces' su estado de 'ahora', que es el de un 'estar de vuelta', ello sin olvidar que tampoco para el personaje se trata ni mucho menos de la primera visita al parque. El asombro resurgirá, cuando la fuente le remita a su pasado, recuerdo vívido, y a todos los pasados de vida y amor, las «leyendas olvidadas», los «delirios de amores»...la fuente los representa con su «claro cristal de alegría»: Eros.

Es en esta parte cuando surgirán los colores, las sensaciones; de los cristales del agua. La fuente, con las reminiscencias de infancia que evoca en el caminante (plano lírico), reminiscencias que asaltan su mente y su corazón, verdadero asalto que escenifica Machado con un diálogo pertinaz por parte de la misma (plano dramatizado), la fuente quiere infundir en el paseante esa vida-recuerdo¹¹ pero el paseante, intuyendo el peligro, se resistirá a entrar en su juego, a regocijarse en el pasado; el paseante llegaba por allí ingenuamente, pertrechado al fin y al cabo en esa vida «clara, triste y soñolienta», adjetivos aplicables al ritmo discursivo, lento, martilleante casi. El personaje 'está de vuelta', anónimo. Lógicamente: ya de niño le había decepcionado la vida, representada por la fiesta en este poema:

como el niño que [...]

se pierde entre el gentío

y el aire polvoriento y las candelas

chispeantes, atónito, y asombra

su alma de tristeza y de música [...]

¿Qué son las «candelas» sino «los frutos» de nuestro poema? ¿y qué es «el aire polvoriento» sino nuestra «tarde somnolienta», que son un contrapunto a los primeros? Machado contrapone en ambos poemas una realidad turbia, vaga («soñolienta» en un poema y «polvoriento» en el otro) con una realidad sinestésica, de calor y de luz («del color de la llama» en uno y «candelas chispeantes» en otro). Nada tiene de extraordinario, si tenemos en cuenta que una elevada parte de la poesía machadiana contrapone tristemente todo lo vital pasado – a menudo infancia – con la atonía presente. La luz pasada, huida, y el polvo, el sueño presente.

Encontramos, en la parte inicial de nuestro poema, un lenguaje neutro, en consonancia con ese estado semiletárgico del personaje y ese am-

¹¹ «De toda la memoria sólo vale el don preclaro de evocar los sueños».

«En verdad, la poética es ver, y como toda visión requiere distancia. Sólo hemos de perdonar al poeta, atento a lo que viene y a lo que se va, que no vea casi nunca lo que pasa...» (Antonio Machado).

biente somnoliento del parque. Todo lo hacen en esta parte las cosas, no hay asomo del yo: «rechinó», «abrióse», «golpeó» «me guió» «sonaba» «vertía» «cantaba», en una 'actividad' que casi las personifica, animándose así un parque que depara un recorrido iniciático previo al encuentro con su reina. Sólo aparece el pronombre «me» o el posesivo «mi», los cuales, con su sentido pasivo no hacen sino acentuar la indefensión del yo: «Rechinó mi llave» «...me guió». El yo, sujeto activo, sólo aparecerá posteriormente, como autoafirmación defensiva ante el acoso de la fuente. Todo ello indica una voluntad apagada, un yo en suspenso, que no se expresa, pero con un itinerario para él ya diseñado desde el vórtice del parque.

Recapitulando: se deja llevar por el sonido y el borbollar del agua al que se aproxima y que ya sentía desde el exterior del parque («la fuente sonaba»), medio hechizado por una fuente-'bruja' («la copla borbollante del agua»), y 'sirena' («del agua *cantora me guió* a la fuentes»). El verso 4, disposición de la fuente en el centro del poema-parque. Una fuente ubicua, demiúrgica. El poema se abre con el abrirse de la cancela del parque y se cerrará con la misma cancela. Al entrar en el parque-poema (dominio del autor) el incauto – indiferente – hechizado ha caído en el campo de acción sobre el que se enseñorea el autor / fuente, en su tela de araña, en cuyo centro le esperará con paciencia. El ruido de la cancela que «golpea el silencio de la tarde muerta» es un claro signo agorero y de cierre de la 'concha-trampa'.

La trama suspensiva continúa. La fuente seguirá entrapando al personaje al que poco a poco irá encerrando dialógal («hermano») y dialécticamente («ya sé...no sé...») en algo que bajo la forma del pasado es en realidad un remolino temporal, y la fuente su vórtice.

Cuando la fuente le interpela, da comienzo la línea dramática.

Este asedio de un recuerdo al que se ha prestado voz y personificación en la fuente, este insistente *ritornello* será el *leit-motive* del poema. «¿Te recuerda, hermano, un sueño lejano mi canto presente?».

A partir de ahí, el diálogo se extiende por todo el poema. Un diálogo insistente, obsesivo, cuyo mencionado 'ritornello' por parte de la fuente admite ligeras variantes:

¿Te recuerda, hermano (...)?
 Fue una tarde lenta del lento verano
 Fue esta misma tarde (...)
 ¿Recuerdas, hermano (...)?
 lo mismo que ahora, ¿Recuerdas, hermano?
 Fue esta misma lenta tarde de verano

Ante las insistentes preguntas que son interpelaciones demasiado directas, el protagonista responde al principio con evasivas:

«ya sé...» con sentido declinante, evasivo, que muestra su rechazo al diálogo. La fuente sin embargo arremete. En una sola intervención, la segunda, repetirá dos veces «¿Recuerdas, hermano?». Semejante insistencia raya ya en impertinencia, si tenemos en cuenta que el interlocutor ha manifestado su voluntad de eludir la conversación. Sibilamente, la fuente se lo atrae con un vocativo que algo tiene de zalamero («hermano») ¹².

El martilleo del poema sobre el lector y de la fuente sobre el personaje, así como ese ritmo moroso, undoso, son los de un tiempo no lineal, sino circular, como la fuente, o como la materia misma del poema, que como veremos con posterioridad, aun pareciendo cerrado, es abierto, abierto sobre sí mismo, es decir, circular. La neutralización temporal se explicita a las claras en un giro de vanguardista audacia: «Fue esta misma tarde», uno más de los giros de la noria que junto a otros anticipan la revelación final servida por la fuente.

Tras el *yo* inicial, adormecido y manipulado por los objetos del parque, una vez dentro, el caminante se había comenzado a afirmar, aunque tímidamente, deslizado el pronombre «yo»: «yo sé (...)» «yo sé (...)», autoafirmación que se verá desbaratada por la fuente.

Como proyección que es del poeta, el caminante tiene un talón de Aquiles: su manía de estetizar, la cual le hará adentrarse, avanzar, en lugar de cortar ese juego. La fuente le atrae con una dosis estética «...Los mirtos talares / que ves, sombreaban los claros cantares / que escuchas. Del rubio color de la llama / el fruto maduro pendía en la rama...»

Se puede decir que el caminante muerde el anzuelo:

No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente...
(...)
yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de lengua encantada
cuéntame tu alegre leyenda olvidada

El incauto se ha desprotegido. Brinda a la fuente libertad de palabra, incluso le ruega que hable. No imagina lo que la fuente-autor guarda. Su oponente lanza entonces el zarpazo: impone su «yo».

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

¹² «"Hermano" en la poesía simbolista y modernista alude casi siempre al poeta y se emplea como medio para ayudar a la objetivización del poema». J.M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus 1979.

Aquí llega el punto de inflexión, el 'golpe de escena', y el consiguiente desenlace.

Tal punto de inflexión pareciera residir en que la fuente hace ver al sujeto que no se trata de alegría, de «copla riente» (recordemos que la fuente, originalmente, simboliza en Machado alegría infantil y estetizada, por ello el caminante se confía) sino de melancolía.

Así y todo, hay que ir más allá, pues como replica la fuente, no se trata de una melancolía «legendaria»; la amargura es real. «Yo no sé leyendas [...] / sino historias». Domingo Ynduráin y otros críticos lo han notado ya: «historia» se opone a «leyenda»¹³.

La indagación nos lleva aún más adentro: si la fuente puntualiza que es historia y no leyenda, es lógicamente para corregir al caminante, quien en su precedente intervención había empezado a afirmar su «yo» y que con una cortés indiferencia, declinaba contestar a las inquisiciones de la fuente. Y afianzaba su «yo» ante la fuente con una estrategia: restándole importancia al dolor que él mismo empezaba ya a vislumbrar. ¿Cómo? Estetizándolo:

«Yo sé que es lejana la amargura mía [...] pero cuéntame», «copla riente», «ensueños lejanos», «tus bellos espejos cantores copiaron antiguos delirios de amores». Evidentemente esta poesía dentro de la poesía cumple además una función de defensa psicológica por parte del personaje ante el miedo a la fuente que es el miedo a su propio dolor. El personaje estetiza, deforma la realidad, como hace el escritor, el poeta¹⁴. Transforma en algo más o menos pintoresco las tragedias de amor y las aleja de él. Para él, como deducimos de sus palabras, suceden 1) a otros 2) en el pasado.

Ella dirá

'A ti, siempre':

«La sed que ahora tienes entonces tenías», de lo que se deduce que la sed será por siempre. La fuente es «receptáculo del pasado»¹⁵. Ahora bien, no sólo del pasado legendario, como el ingenuo caminante parece creer, sino también del propio y veraz. Ahora lo veremos. A pesar de todo, incluso esto lo intuye el caminante, su titubeo «yo sé» – «yo no sé» sugiere reticencia y susceptibilidad, así que, viéndolas venir, hace concesiones a la fuente, para así salvaguardarse: reconocerá ante ella «yo sé...» «yo sé...» el dolor propio. Pero en una redundancia de su 'manía' estetizante también éste lo transforma, también éste lo estetizará, para minimizarlo.

Véase si no; su amargura habitual, lejana, insinúa conocerla bien, vie-

¹³ D. Ynduráin, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴ «Viene a ser una interpretación de la fuente como juglar del alegre pasado perdido y – quizá – un poco transformado por él mismo (leyenda)», *Ibid.*, p. 176.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

ne a decir con despreocupación y sobre todo cierta autosuficiencia ante la fuente.

sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la tarde de verano vieja.

Ha reducido su tristeza, con cierta distancia desencantada, a una serie de tópicos, lógicamente metaliterarios: Son tópicos machadianos, se está viendo como hombre-autor. Alguno de estos tópicos, como «tarde», «vieja» y «sueña», de tamaña profusión en su poesía que ya han sido entendidos como símbolos mayores machadianos. La auto-referencia es lúcida por demás, sobre todo teniendo en cuenta la edad del joven Machado, alrededor de los veinticuatro años. Esta auto-referencia introduce un nuevo modo de representación del *yo* a funcionar en el poema, como actante: Antonio Machado. Lo que le suceda al caminante sabemos ahora, y veremos, que le sucede al autor real, quien entra en el parque, empequeñeciéndose, mientras que el personaje crece hacia su autor. Ambos se juntan lógicamente en el espacio indefinido, abstracto, del *sujeto lírico*, con el cual, como marcan los cánones, se identifica el lector.

El «golpe de escena»

Como hemos podido observar, la aparición de este segundo personaje que es la fuente pone en marcha una dinámica de tensiones, que nos lleva hasta un «golpe de escena», el cual, a su vez, inicia la distensión y el desenlace.

Ya hemos referido el significado de este «golpe-revelación» a efectos mayormente dramático-narrativos. Pero ¿cuál será el significado de la «amargura» que el personaje encuentra al final en la fuente y que es tan terrible como para hacerle escapar?

Lo que el caminante experimenta es una vívida intuición.

Para echar luz sobre ella habremos de traer a colación el famoso dístico del poema siguiente, el VII:

«dice al alma luminosa: nunca
y al corazón: espera»

Es la facultad reflexiva («luminosa») de la mente la que le lleva a desesperar, mientras que afortunadamente otra facultad del alma permite al menos conjurar, contrarrestar el derrotismo de la razón: «espera», imperativo de la voluntad, que se opone por tanto a «nunca». Una voluntad que le otorga la fuerza para seguir adelante, aunque es inconsciente, ciega.

Pensemos ahora, volviendo a nuestro poema, en «la sed que ahora tienes entonces tenías».

La alternancia compensadora que la voluntad concede a su alma en el poema VII desaparece aquí, se esfuma en el *coup de théâtre* del poema VI. Y se borra hacia el lado negativo. El corazón ya no le dirá «espera». El corazón desfallece. La angustia insoportable que le atenaza haciéndole huir es la conjunción de razón y corazón en la esfera negativa, la de la desesperanza. Ahora también el corazón le dice: «no esperes». Ya lo hemos visto. La fuente le dice que el sufrimiento no es de otros, ni del pasado; es suyo, y será siempre. No habrá cambio. Todo seguirá igual, y además será en el anhelo – «sed» – eternamente insatisfecho.

Ahí radica la oposición entre «tu monotonía» y «la pena mía», por la que el caminante escapa. La diferencia está en el hecho de que la «monotonía» del rumor de la fuente no expresa sentimiento. En el agua y en su melopea no hay cambio, por tanto es mucho peor que la monotonía; es finalmente atonía, y aquí volvemos a la diferencia de gravedad con el poema de Verlaine, diferencia que a menudo se ha querido extender a ambas literaturas, la española y la francesa. Es finalmente «atonía». La visión-intuición que le produce la fuente corta la distancia entre el personaje y su pena; de ser una visión estetizada, la fuente lo fuerza a llegar a esta visión-identificación con la cual, paradójicamente, siente el vacío, sufre la no-pasión, idea romántico-simbolista – Bécquer, Rosalía... – tan frecuente en Machado: recordemos el poema XI, en que el caminante prefiere la espina, el sufrimiento, a la no-pasión. El camino del futuro («¿A dónde el camino irá?») se borra ante sus ojos:

(...) y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece
Mí cantar vuelve a plañir:
Aguda espina dorada
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada.

La circularidad de un poema cerrado sobre sí mismo

En lo tocante a la ambigüedad temporal es de rigor alinear una vez más, junto al poema VI, el poema siguiente, el VII, que guarda además con el nuestro un evidente parentesco temático. En él, ante la fuente el sujeto busca el pasado, pero lo hace desde un presente de costumbre que por tanto puede ser, él mismo, pasado. «Es una tarde clara (...) y estoy solo (...) buscando algún recuerdo (...) Sí, te recuerdo». Machado conforma el edificio temporal desde la ambigüedad, se zambuye en esta irisación de tiempos pasados que son el mismo...el presente. La ambigüe-

dad, si no el vértigo, es mayor que en el VI, hasta el punto que el lector no se puede decantar por deducir si se trata del presente o del pasado.

Volvamos al VI. El parentesco formal con el poema de Verlaine «Après trois ans» es innegable, pero Machado efectúa un cambio portentoso. El «comme avant» se transforma en «como hoy», es decir, es el hoy y no el ayer el que se desrealiza. El punto 'marcado', el punto con el que se compara, que habitualmente es el pasado, se sustituye aquí por el presente, que al ser reducido meramente a futuro del pasado, es así desrealizado, negado estadísticamente, y así se desrealiza el tiempo lineal. Desrealizar el presente en un espacio homogéneo, virtual y mágico como el del parque, confiere al ambiente del mismo un carácter de suspensión acentuado por sus elementos, los frutos por demás. El carácter de peligro que supone desrealizar el presente para rebajarlo a mero punto del círculo monótono y sin evolución del tiempo se encauza sagazmente por este «como hoy»; con ello el efecto de abolición del tiempo es mucho mayor: el insistente asedio del pasado «¿Recuerdas, hermano?» hace que en puridad todo el tiempo que el caminante está sentado ante la fuente no esté ya en el presente, sino en el pasado, que por esta relación de identidad con el presente se espeja ya en futuro, que es el sentido de «la sed que ahora tienes entonces tenías». A partir de ello, no es aventurado sugerir que se obra también la abolición del espacio, y por tanto, que el caminante está siempre sentado ante la fuente. Desde este punto de vista, no sólo la fuente y los frutos forman parte inesquivable del espacio que conforman, sino también el caminante. Y esto se evidencia en el recurso más sorprendente:

Mise-en-abîme temporal. Una sorpresa más allá de la revelación de la fuente.

Hemos visto que un verso se reitera a lo largo del poema con mínimas variaciones, operando la abolición de un tiempo lineal y progresivo.

Este verso sería el *ritornello*, la canción que a menudo encontramos en *Soledades*; es el motivo principal. Sin embargo esta frase, motivo musical, que aporta en sus mínimas variaciones, delicados matices temporales, depara además, y paradójicamente, la negación del tiempo como algo progresivo y con alguna meta implícita.

- Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano (vv. 1-2)
- Fue una tarde lenta del lento verano (v. 15)
- Fue esta misma tarde: mi cristal vertía (v. 19)
- Fue esta misma lenta tarde de verano (vv. 25-26)
- Fue una clara tarde del lento verano (v. 39)

No se trata de la única repetición. El poema se construye a ritmo de repeticiones o de variaciones sobre el mismo motivo, fácilmente discerni-

bles que sustentan la tesis de un tiempo fluyente y *fuggente* pero en el que no cambia nada: inmóvil. ¿Por qué entonces el poema se cierra, como el parque, y parecería cerrarse definitivamente al echar la llave a la cancela del parque? La 'tesis' de un fluir negado, la tesis de un eterno retorno se ve aparentemente desmentida por el final, ya que el personaje, la víctima, consigue escapar a la postre a la trampa que le tiende la fuente en su telaraña de preguntas obsesivas.

El niño-hombre escapa, lo que nos hace lanzar un suspiro de alivio. La libertad se ha enseñoreado sobre la reclusión, y el campo de las posibilidades de elección sigue abierto hasta el infinito. La muerte y ese tiempo monótono parecen a buen recaudo en su prisión. No sabemos nada de ese niño-hombre, de su recorrido posterior, pero imaginamos que ha dejado atrás ese vaivén obsesivo y cerrado cuando dejó atrás el parque.

Sin embargo no es así. Pues después de lo ocurrido, no se sabe cuántos sueños después, Machado (ahora ya sabemos que el caminante es Machado), lo cuenta

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano

Estas palabras son una repetición de las palabras con que la fuente abolía el presente, una onda más de su monótono rumor acuoso, del que el personaje ha creído escapar. Pero esta vez son palabras del narrador y ex-personaje, que como en una ulterior y definitiva muestra de poder de ubicuidad de la fuente cumplen la terrible revelación profética de la misma: recordemos que de sus palabras «la sed que ahora tienes entonces tenías» deducíamos más bien una profecía, que era la de un remolino temporal. La ubicuidad de la fuente es, y es espacial y temporal. El personaje sigue allí, en el parque. La fuente había dicho, en una de sus variaciones sobre la misma frase, y refiriéndose al pretérito (el pasado del personaje, o lo que es lo mismo, el pretérito del narrador) «Fue esta misma tarde». Fundía así pasado y presente, con lo cual los anulaba; en efecto, nada ha evolucionado, Machado describe aquella tarde como la describía la fuente, emplea una variación más del motivo que anula el tiempo. Machado está en el parque, como la fuente. El presente es una onda más igual a todas, igual de soñolienta, conformando así los diferentes estratos temporales, una *mise-en-abîme*, un remolino. No por otra razón es el único de los diferentes *ritornello* en que se repite la palabra «tarde» («Fue una clara tarde, triste y soñolienta / tarde de verano»), en un segundo verso que es ya un *ritornello* dentro del *ritornello*; esto sólo ocurre en estos primeros versos, porque la perspectiva del narrador es abarcadora, desde su futuro, y las tardes iguales, y lentas, son ya muchas.

El grado con que Machado se encarna en el poema es total; recordemos su auto-referencialidad, por tanto todo esto le sucede no ya al «yo lírico», o al personaje, le sucede a él. La fuente, como «otredad de lo uno» o «alteridad complementaria», la fuente como él mismo.

Tanto tiempo después de los hechos un hilo, el primer verso, lo ata a aquel monótono canto, pero éste hilo es umbilical, porque ese verso resulta que es nada menos que el *ritornello* del poema.

Sin embargo, y yendo más allá aún a riesgo de forzar las cosas, el paseante tiene la ilusión de escapar, de poder escapar a esa «copla borbollante del agua cantora». Y eso es lo que cuenta, al fin y al cabo. El narrador comienza el poema atado a la fuente pero inconsciente de ello:

«Fue una clara tarde, triste y soñolienta / tarde de verano...».