MAGICA Y POETICA DE ANTONIO MACHADO

Antonio Machado continúa destacándose como una figura de singularidad fascinante en la evolución de la poesía española del siglo XX. Su primer libro, *Soledades*, de 1903, revela que el poeta ha recibido la influencia del modernismo. Posteriormente, su asimilación honda de Bécquer y su aceptación de la poética de Verlaine, contribuyeron a crear el mundo puramente lírico e intimista de *Soledades, galerías y otros poemas,* de 1907. Las preocupaciones del Noventa y Ocho por la intrahistoria y por la incorporación de las esencias colectivas del paisaje son evidentes luego en la poesía más objetiva de *Campos de Castilla*, de 1912. La biografía personal, en tanto que ésta constituye una historia del sentir individual, se halla siempre presente en esta trayectoria poética. Podemos así bucear en el sentimiento de desamparo que es característico de sus *Soledades*, de 1907, una vez que el poeta ha dejado atrás su niñez paradisíaca. Por otra parte, su sentimiento de angustia se hace solidario con el de su nación y el de su pueblo, al contemplar el poeta el descenso cultural y antiheroico en que se encuentra España, en *Campos de Castilla.* La circunstancia personal de la muerte de su esposa en 1912, solamente dos años después de su matrimonio, marca un punto de desmoronamiento espiritual y de soledad que se halla reflejado en un poema como «A un olmo seco», escrito solamente unos meses antes de morir Leonor, como también en el grupo de poemas dedicados a su memoria, estando ya el poeta en Baeza, después de octubre de 1912.

En estos primeros libros, Machado contrasta sus sentimientos de desamparo, desvalimiento individual, angustia, soledad y desesperanza, con el mundo reconfortante de la infancia, revivido en el recuerdo, y con el espectáculo exterior siempre renovado de la naturaleza en primavera. La savia pujante que ostenta el reverdecimiento anual de las plantas constituye un signo lleno de posibilidades para que el poeta recobre en alguna forma los frutos de oro de su paraíso perdido y la esperanza de una resurrección espiritual. El contrapunto

de estas dos melodías fundamentales, o sea, el que resulta de contrastar los aspectos de muerte y de resurrección se halla implícito en la poesía total de Machado, y se encuentra en relación con la imagen de la lira pitagórica que proporciona a numerosos poemas un vocabulario de notación musical, vinculado a la estructura del poema, a la visión general de su mundo poético y al contenido de su sentimiento (1). Un poema de *Soledades, galerías y otros poemas* puede considerarse como un arte poético que caracteriza la poesía de Machado en este período. El poema dice:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas (LXXXVIII) (2).

La actitud de humildad del poeta ante el fenómeno de la inspiración y ante el hecho de ser la poesía la comunicación de verdades auténticas («unas pocas palabras verdaderas») se encuentra unida al reconocimiento de ser también la poesía un acto mágico de siembra («sembrador de estrellas») y de luminosidad. El producto final, el poema, es a la vez fruto sazonado, figuración musical y lumínica revelación de verdades acerca del hombre y del universo. Tal poética, si bien breve y encerrada en los límites estrechos de un poema corto, ya constituye en sí toda una formulación teórica, cuyo sentido es el de considerar a la poesía como un arte mágico que se halla sujeto al mismo tiempo a la regularidad de las vibraciones musicales de la lira.

Si el concepto de «poética» podemos referirlo al conjunto de observaciones explicativas, elucidación conceptual, doctrina prescriptiva y regulaciones prácticas acerca de una concepción del poetizar, el de «mágica» propiamente dicho, término este último utilizado por Machado (3), podrá relacionarse con la manera peculiar de actuar el contenido de la revelación poética que por esencia trata de apartarse de las categorías conceptuales del lenguaje. El crítico percibe, así, una dialéctica fundamental entre las dos nociones de poética

(1) Véase al respecto mi trabajo «Una 'lira inmensa': el tema de la muerte y de la resurrección en la poesía de Antonio Machado», de publicación próxima, juntamente con los demás ensayos que fueron leídos en el «Simposio sobre Antonio Machado» que tuvo lugar en la Universidad de la Florida, Tallahassee, durante los días 27 y 28 de febrero de 1975.

(2) Citamos por «Antonio Machado, Obras, Poesía y prosa». Edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, 1964).

(3) Machado usa la expresión «mágica o lírica» («Obras. Poesía y Prosa», p. 310), a la cual nos referimos con más detalle más adelante en nuestro trabajo.

y de mágica, por tener que ver la una con procedimientos racionales y abstractos de formulación teórica, y la otra con productos finales de apercepción mágica. Esto es, la poética debe explicar por medio del lenguaje discursivo lo que la mágica debe proponerse alcanzar en el uso del lenguaje en su función intencional poética. Sin embargo, la poesía no podrá prescindir nunca del contenido conceptual del lenguaje, por constituir éste primariamente un sistema de nociones simbólicas que hace posible la comunicación entre los hombres, y sin lo cual aquélla sería incomprensible. Surge, así, la paradoja de ser la poesía una mágica, pero también un sistema de conceptualización o simbolización, dentro del cual ha de quedar aprisionado el contenido mágico de su significación. Por otra parte, el sistema de signos lingüísticos que se halla a la base tanto del lenguaje discursivo como del poético está íntimamente vinculado a la manera de operar de nuestra mente y a las estructuras elementales de toda representación y contenido en el fondo de nustra conciencia. Una teoría de la «mágica» como explicación del fenómeno lírico debe contar, por consiguiente, con el hecho ineludible de constituir el lenguaje una red conceptual y simbólica, a través de la cual la conciencia pueda percibir los contenidos extraconceptuales que se hallan en un mensaje que intencionalmente ha sido orientado hacia la apercepción mágica del universo. Por tal razón, una poética que se proponga elucidar el mecanismo de la mágica tendrá que consistir en una teoría del conocer que aclare las peculiares maneras de apercepción de esta última, pero también sus relaciones con el funcionamiento de la mente racional. Tal será, en efecto, la labor esclarecedora de Antonio Machado acerca del fenómeno lírico, tanto en poesía como en prosa, a partir del año de 1913, en que se dedica con especial ahínco a los estudios filosóficos y cuya formulación culmina con las doctrinas de sus filósofos apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena.

Si antes habíamos establecido la dialéctica existente entre las nociones de «mágica» y «poética» como designadoras la una del contenido y de la intención significativa del producto final de la inspiración y la otra de la armazón conceptual que preside y regula la formulación de una teoría acerca de la poesía, ahora nos será apropiado el establecer la dialéctica entre el conocimiento poético de una parte, o «pensar poético», según denominación del mismo Machado, y conocimiento filosófico, de otra, o «pensar lógico», también con denominación de Machado. Es decir, nuestro poeta se valdrá de esta dialéctica fundamental, a fin de llegar a la formulación de su poética y por ende a un mayor esclarecimiento de la naturaleza de la mágica. Tal es el sentido profundo que tiene el interés de

Machado por los estudios filosóficos. El pensar poético sólo podrá ser elucidado en tanto se halla confrontado con el pensar filosófico, como una manera de establecer las diferencias específicas que caracterizan ambas vías de conocimiento. Machado hace una crítica corrosiva del pensar lógico, en oposición al pensar poético, por considerar a este último más apto para expresar lo auténtico del hombre, si bien nunca deja de sentir su asombro ante las esquematizaciones del pensar lógico.

Un primer arranque en la formulación poética de esta antinomia dialéctica se halla en el «Poema de un día, Meditaciones rurales» (CXXVIII), escrito a los pocos meses de haber llegado el poeta a Baeza, en el invierno de 1913. El poema, compuesto de tres partes, presenta una perspectiva de meditación, realzada por el título mismo («Meditaciones rurales»), acerca de la angustia del pasar del tiempo en un pueblo andaluz donde precisamente no pasa nada. El «tic-tic, tic-tic» del reloj, «siempre igual, / monótono y aburrido», con su «corazón de metal», juntamente con el golpear de la lluvia en los cristales, funcionan como signos externos de un tiempo mecánico que desemboca en el vacío: «En estos pueblos se lucha / sin tregua con el reló, / con esa monotonía / que mide un tiempo vacío». Esta abrumadora vaciedad del ambiente exterior intensifica hasta la angustia el pasar del tiempo interior del poeta, el cual transcurre también en un vacío emocional, a causa de la reciente muerte de su esposa:

Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic...) Era un día
(tic-tic, tic-tic) que pasó.
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.

En la segunda parte, el poeta traslada este contenido angustioso a un plano de meditación filosófica que se convierte, en el fondo, en una definición del fenómeno poético. En efecto, el hilo anecdótico de este «Poema de un día» menciona el hecho de que por la tarde, a la luz del hilo de la bombilla que «se enrojece, / luego brilla», y «resplandece / poco más que una cerilla», el poeta procede a hacer un balance de importantes temas de filosofía que han sido objeto de sus lecturas. En primer término se encuentra Unamuno, con cuya filosofía «diletantesca, / voltaria y funambulesca» él se identifica. Por otra parte, es este pensar filosófico de Unamuno el que ha dado una definición exacta de lo que debe ser la poesía de Machado: «Agua del buen manantial, / siempre viva, / fugitiva; / poesía, cosa cor-

dial» (4). Es de notar que la imagen de «agua del manantial», con sus calificativos de «viva» y «fugitiva», se relaciona con una experiencia estética, a la vez concreta y dinámica en su perpetuo fluir. Además, implícitamente, el manantial debe brotar del centro cordial del hombre, esto es, de su corazón. Tenemos, así, una súbita incursión en el mundo de la mágica, a través de imágenes que se vinculan a la elementalidad honda de la naturaleza y que revelan, al mismo tiempo, ecos de la tradición mística española. San Juan de la Cruz, en efecto, construye uno de sus poemas principales, «¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre!», a base de esta experiencia fundamental (5). La poesía como fuente que fluye de las interioridades del ser sintiente del hombre, es, así, uno de los ingredientes irreductibles de la mágica de Machado.

Tal condición de la fluidez y de lo vivo que se halla en el agua del manantial estará, por otra parte, vinculada a las más importantes nociones de la dialéctica poética de Machado y de su teoría del conocimiento. El agua que fluye es asimilada en las teorías de Abel Martín y de Juan de Mairena a las aguas del río heraclitano, y a la corriente del tiempo interior, dentro del cual quedan inmergidos los aconteceres múltiples y heterogéneos que afloran tumultuosamente en el fondo de la conciencia. La intuición de esta síntesis dinámica, directamente experimentada en el interior del ser, se opone al fragmentarismo representacional de los conceptos y a la transmutación de la realidad en ideas estáticas y disecadas que no corresponden a su primigenia sustancia vital. En la tercera parte del «Poema de un día», Machado hace referencia a estas dos maneras principales de aprehender la realidad, sugeridas por los dos filósofos que marcan hitos decisivos en la poética de Machado. Por una parte, se encuentra Kant, quien dio «el volatín inmortal», esto es, el filósofo que estableció que la realidad nunca nos es conocida tal como es, puesto que «las cosas en sí mismas», a pesar de su existencia indudable, sólo llegan hasta nosotros después de haberse conformado a la manera de ser de nuestra conciencia. Esta última forja ideas

---

(4) En su poema «Credo poético» de su libro «Poesías» (1907), Unamuno dice en el primer verso: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento.» La raíz cordial de toda su poesía puede quedar resumida en las siguientes palabras que él publicó en su ensayo «Mi religión», fechado en 1907, con ocasión de sus comentarios al grupo de poemas titulados «Salmos»: «Los salmos que figuran en mi volumen de "Poesías" no son más que gritos del corazón con los cuales he buscado hacer vibrar las cuerdas dolorosas de los corazones de los demás.» Citado por Manuel García Blanco, «Miguel de Unamuno, Obras completas», XIII (1958), p. 80.

(5) En su «Poética» de 1931, publicada por Gerardo Diego en su «Antología de poetas españoles contemporáneos» (1932), dice Machado: «Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi Antología, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica, otra vez inmergida en las 'mesmas vivas aguas de la vida', dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús», «Obras. Poesía y prosa», p. 49.

que trascienden el mundo de la realidad, para cuyo conocimiento son indispensables, entre otras, las categorías apriorísticas de espacio y tiempo (6). Bergson, por el contrario, a fines del siglo XIX, pretendió mostrar la posibilidad de aprehender el dinámico fluir de nuestra conciencia, que es el mismo de la vida, en el fondo último del yo fundamental, donde residen también los resortes de la libre acción. Es evidente que este último filósofo proporcionó a Machado ideas claves para lo que podemos denominar la armazón conceptual para su mágica. El «Poema de un día» termina de la manera siguiente:

Sobre mi mesa Los datos
de la conciencia, *inmediatos.*
No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original;
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.

El yo de Bergson se ha encerrado en sí mismo, según Machado, para tener la intuición directa de la fuerza creativa, escapándose en cierta manera de la compleja red de las categorías trascendentales de Kant, y en tanto que ha encontrado en este reducirse a sí mismo la experiencia del tiempo como duración. Este sentimiento del tiempo íntimo que fluye se opone a la idea apriorística del tiempo de Kant, la cual para Bergson no viene a ser otra cosa que la idea de espacio (7). Sin embargo, Machado se da cuenta de que también Bergson

---

(6) Véase Immanuel Kant, «Critique of Pure Reason». Translated by Norman Kemp Smith (New York, 1970).

(7) Una de las tesis fundamentales de Henri Bergson es la de que la categoría de tiempo homogéneo u objetivado por la conciencia no es otra que la categoría de espacio: «It is true that, when we make time a homogeneous medium in which conscious states unfold themselves, we take it to be given all at once, which amounts to saying that we abstract it from duration. This simple consideration ought to warn us that we are thus unwittingly falling back upon space, and really giving up time», en «Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness». Traducido del francés por F. L. Pogson (London, 1950), página 98. La influencia de Bergson en Machado ha sido examinada por los siguientes críticos: Carlos Clavería, «Notas sobre la poética de Antonio Machado», en «Cinco estudios de literatura española moderna» (Salamanca, 1945), pp. 95-118; Nigel Glendinning, «The Philosophy of Henri Bergson in the Poetry of Antonio Machado», «Revue de Littérature Comparée», XXXVI (1962), pp. 50-70. Las relaciones de la poética y del pensamiento de Machado con la filosofía pueden verse también en los siguientes autores: Xavier Tilliette, «Antonio Machado, poète philosophe», «Revue de Littérature Comparée», XXXVI (1962), pp. 39-42; Antonio Sánchez Barbudo, «Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado» (2.ª edición) (Madrid, 1968), pp. 293-418; Santiago Monserrat, «Poesía y pensamiento de Antonio Machado» (Córdoba, Argentina, 1971);

debe «saltar las bardas de su corral», es decir que este «yo fundamental», cuya apercepción íntima en su fluidez de tiempo durativo constituye un fundamento filosófico para la mágica poética, debe hacerse explícito, en última instancia, en palabras, lo cual implica una perspectiva de abstracción, sin la cual no es posible la expresión lingüística. O, para decirlo de otro modo, el filósofo Bergson no puede prescindir de Kant, dada la estructura peculiar de nuestra mente, y a causa de encontrarnos en un mundo en sociedad en que la palabra actúa como moneda de cambio que nos permite el entendernos los unos con los otros. El problema radical de la expresión lírica se hallará, por consiguiente, en esta dinámica tensión entre el pensar poético propiamente dicho, de carácter mágico y temporal y el pensar lógico, ya en sí objetivador, representacional y homogeneizador, puesto que este último trata de establecer un común denominador conceptual para todas las conciencias.

La formulación de la poética de Machado quedará establecida a base de esta dialéctica que oscilará fundamentalmente en lo sucesivo entre las categorías apriorísticas y abstractas del pensar kantiano y su escuela de filósofos idealistas, juntamente con los pensadores eleatas de la Grecia antigua, de un lado, y el pensar temporal y heterogéneo de Bergson y la percepción dinámica y originaria del ser de Heráclito y demás panzoístas presocráticos, para quienes la conciencia es una función de todas las cosas (8). Las teorías de Abel Martín y de Juan de Mairena en *De un cancionero apócrifo* (9) y las sucesivas observaciones expuestas por el segundo, primero como

---

Mario Socrate, «Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado» (Padova, 1972); Hugo Laitenberger, «Antonio Machado, Sein Versuch Einer Selbstinterpretation in Seinen Apokryphen Dichterphilosophen» (Wiesbaden, 1972). El tiempo en la poesía de Machado ha sido examinado por Juan López Morillas, «Antonio Machado's Temporal Interpretation of Poetry», «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», VI (1947), pp. 161-171.

(8) Félix M. Cleve dice en su obra, «The Giants of Pre-Sophistic Greek Philosophy», I (The Hague, 1965), al comentar el fragmento 31 de Heráclito (véase Herman Diels, «Die Fragmente der Vorsokratiker», Berlín, 1903): «'Into the same Logos' it says, instead of 'into the same pyr'. Which is quite natural for a Panzoist since 'pyr aelzoon is the body of Logos. Such substitution is frequent not only with Heraclitus, but with all those panzoistic early thinkers to whom consciousness is a function of everything», p. 50. Por su parte, Machado cita expresamente a los «Peri Physeos» por boca de Mairena: «Mi maestro —habla siempre Mairena a sus alumnos— escribió un poema filosófico a la manera de los viejos 'Peri Physeos' helénicos, que él llamó 'Cosmos', y cuyo primer canto, titulado 'El Caos', era la parte más inteligible de toda la obra. Allí venía a decir, en sustancia, que Dios no podía ser el creador del mundo, puesto que el mundo es un aspecto de la misma divinidad; que la verdadera creación divina fue la Nada, como ya había enseñado en otra ocasión», «Obras. Poesía y prosa», p. 507.

(9) La primera parte de «De un cancionero apócrifo» fue publicada en la «Revista de Occidente» en 1926. Los textos que Machado fue añadiendo fueron incorporados a las ediciones sucesivas de «Poesías completas». Véase la «Introducción biográfica y crítica» de José María Valverde a su edición de «Nuevas canciones» y «De un cancionero apócrifo» (Madrid, 1971), pp. 7-94.

filósofo en *Cancionero apócrifo* y, luego, como profesor de retórica en *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes, recuerdos de un profesor apócrifo* (10) sobre la naturaleza de la lírica, tienen como objetivo el deslindar estas dos maneras de pensamiento y establecer la tensión dinámica que existe entre las dos. De un un lado existe el pensar objetivo, descualificador, que individualiza y sitúa a las cosas en su dimensión temporal, el cual es el propio de la lírica. Antonio Machado deja claramente formuladas estas distinciones, a través de sus filósofos apócrifos. La representación del mundo la obtenemos a través de ideas que son comunes a todos los hombres y que esencialmente desubjetivizan la realidad. Dice Abel Martín:

> Todas las formas de la objetividad, o apariencias de lo objetivo, son, con excepción del arte, productos de desubjetivación, tienden a formas espaciales y temporales puras: figuras, números, conceptos. Su objetividad quiere decir, ante todo, homogeneidad, descualificación de lo esencialmente cualitativo. Por eso, espacio y tiempo, límites del trabajo descualificador de lo sensible, son condiciones *sine qua non* de ellas, lógicamente previas o, como dice Kant, *a priori*. Sólo a este precio se consigue en la ciencia la objetividad, la ilusión del objeto, del ser que no es. El impulso hacia lo otro inasequible realiza un trabajo homogeneizador, crea la sombra del ser. Pensar es ahora descualificar, homogeneizar. La materia pensada se resuelve en átomos; el cambio sustancial, en movimientos de partículas inmutables en el espacio. El ser ha quedado atrás; sigue siendo el ojo que mira, y más allá están el tiempo y el espacio vacíos, la pizarra negra, la pura nada. Quien piensa el ser puro, el ser como no es, piensa, en efecto, la pura nada; y quien piensa el tránsito del uno a la otra, piensa el puro devenir, tan huero como los elementos que lo integran (11).

Esto es, la mente humana aniquila el ser por el mismo hecho de pensar en el ser. Los resultados de este proceso objetivador, en lo cual consiste precisamente la representación de la realidad, es el encontrarse el hombre con el vacío, lo huero, la pizarra negra, el no ser, la pura nada. Esta premisa fundamental, confirmada por la filosofía idealista, es la que se halla detrás del soneto que Abel Martín compuso con el título de «Al gran cero», cuyas imágenes y conceptos negativos son la expresión descualificadora de la conciencia humana. El *Ser que se es,* siendo pura inteligencia, no crea el mundo propiamente dicho, sino más bien su reflejo o representación

(10) La primera edición de «Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo» vio la luz en Madrid en 1936.

(11) «Obras. Poesía y prosa», p. 309. Las nociones de homogeneidad, heterogeneidad, y de lo cualitativo y cuantitativo, se hallan utilizadas constantemente por Bergson en «Time and Free Will».

en la conciencia del hombre, esto es, en la capacidad que éste tiene para aniquilarlo, en virtud de su propia inteligencia. Por esta razón, al brotar el «pensar humano», como creación específica y excelsa de la Divinidad, esta última ha creado en realidad «la nada», esto es, la inteligencia humana, después de lo cual puede descansar según la historia bíblica. La imagen del *huevo universal*, «vacío, / ya sin color, desustanciado y frío», es equivalente a la «sombra» *(«Fiat umbra!»)*, al «cero integral», a «la hueca esfera», denominaciones todas ellas utilizadas por Machado para referirse a nuestra representación del mundo por medio del pensar lógico (12). He aquí el soneto en su totalidad:

Cuando el Ser que se es *hizo la nada*
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

Fiat umbra! *Brotó el pensar humano.*
Y el huevo universal alzó, vacío,
ya sin color, desustanciado y frío,
lleno de niebla ingrávida, en su mano.

Toma el cero integral, la hueca esfera,
que has de mirar, si lo has de ver erguido.
Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,

y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.

La única imagen que en este soneto hace alusión a la dialéctica del ser como es en realidad y a la experiencia vital del hombre, en oposición al *no ser*, se encuentra en la referencia al «lomo de tu

(12) Para Jenófanes, el cuerpo del dios «Heis Magistos» tiene la forma de una esfera. Véase Cleve, op. cit., p. 10. Parménides utilizó la metáfora de la esfera de su maestro para aplicarla a la noción del ser universal, identificado con el acto de pensar: «Xenophanes' One-and-All that everywhere was seeing and thinking and hearing and without exertion governing all events did have the shape of a ball. Parmenides, however, had ultimately felt he could not embrace this doctrine. He felt he was able to make it into something much more profound. To him it was to become a doctrine about a timeless as well as spaceless being that was thinking —and only thinking— itself», ibid., II, p. 533. La noción de «huevo universal» viene concretamente de la cosmogonía de Orfeo: «If we may trust the Neoplatonists, the World-egg was a prominente feature of the theogonies ascribed to Orpheus, and it is usually referred to to-day, without more ado, as the Orphic Egg», en W. K. C. Guthrie, «Orpheus and Greek Religion» (London, 1952), p. 93. Las imágenes del «gran cero» y del «huevo universal» han podido también ser influidas, en su significación de lo vacío, por la noción del «absoluto negativo» de Hegel. Para este filósofo, la revelación del espíritu en la Idea viene a ser una absoluta negación, por tener su objetivación externa en la naturaleza. Véase J. N. Findlay, «The Philosophy of Hegel. An Introducion and Re-Examination» (New York, 1966), p. 35.

fiera» que en este momento de máxima desubjetivización de los contenidos de conciencia ha sido convertido en «espalda», esto es, ha sido incorporado por el poeta en el espectáculo de la creación de un mundo totalmente vacío. El «canto de frontera» se refiere a la posibilidad de que el poeta pueda restaurar el mundo en lo que es, haciendo que brote nuevamente la heterogeneidad de todo lo xistente, precisamente a base de este proceso de borrar la realidad, el cual constituye en sí mismo un milagro («el milagro del no ser cumplido»), pero el cual debe conducir a otro milagro, el de la creación poética. El brindis «a la muerte, al silencio y al olvido» lleva así implícito el arranque positivo de la verdadera creación en esta dialéctica del *no-ser* y del *ser*. Juan de Mairena destaca el valor constructivo del olvido y de la negación del ser, con ocasión de sus comentarios a este soneto de su maestro. He aquí sus palabras:

> Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella —conviene recordarlo— era el olvido uno de los «siete reversos, aspectos de la nada o formas del gran Cero». Merced al olvido puede el poeta —pensaba mi maestro— arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino —en apariencia, al menos— alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido (13).

Por el contrario, siempre es posible, dentro de esta dialéctica de las dos maneras de acercarse al mundo de la realidad, el partir del pensar mágico o poético para remontarse a su opuesto al pensar lógico, y por medio de él comprender «la obra divina», que consiste en la creación de «la pura nada». La metafísica de Juan de Mairena, titulada *Los siete reversos* se refiere, según Machado, a las siete maneras que tiene la inteligencia humana para objetivar la realidad, es decir, desubjetivizarla. Estos *reversos* se hallan en oposición a los siete *anversos* del ser postulado por Abel Martín y los cuales tienen que ver con el pensamiento mágico, si bien el maestro de Mairena nunca llegó a nombrarlos en su totalidad (14). Dice Machado al comentar el pensamiento de Mairena:

> *Los siete reversos* es el tratado filosófico en que Mairena pretende enseñarnos los siete caminos por donde puede el hombre

(13) «Obras. Poesía y prosa», p. 377.

(14) La significación metafísica que da Machado a los términos «anverso» y «reverso» tienen que ver con el significado de los vocablos en su acepción concreta, o sea, el de ser el anverso de una cosa su cara o faz derecha, y el de ser el reverso el lado opuesto.

llegar a comprender la obra divina: la pura nada. Partiendo del pensamiento mágico de Abel Martín, *de la esencial heterogeneidad del ser, de la inmanente otredad del ser que se es, de la sustancia única, quieta y en perpetuo cambio, de la conciencia integral, o gran ojo...*, etc., etc., es decir, del pensamiento poético, que acepta como principio evidente la realidad de todo contenido de conciencia, intenta Mairena la génesis del pensamiento lógico, de las formas homogéneas del pensar: la pura sustancia, el puro espacio, el puro tiempo, el puro movimiento, el puro reposo, el puro *ser que no es* y *la pura nada* (15).

Es un hecho que a los *anversos del ser* llega Abel Martín por medio de la facultad de la *intuición* propiamente dicha, ampliamente postulada por Bergson, si bien ya implícita en el mismo Kant, quien adscribe a esta última capacidad para aprehender ciertas formas sensibles del mundo de la realidad (16). Comenta Machado sobre el pensamiento de Abel Martín:

> Para comprender claramente el pensamiento de Martín en su lírica, donde se contiene su manifestación integral, es preciso tener en cuenta que el poeta pretende, según declaración propia, haber creado una forma lógica nueva, en la cual todo razonamiento debe adoptar la manera fluida de la intuición (17).

El pensar poético debe ser erigido, por consiguiente, a base de la intuición que desecha el pensar por medio de conceptos, a fin de restaurar el mundo originario de la realidad:

> Este pensar se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos. «El *no ser* es ya pensado como *no ser* y arrojado, por ende, a la espuerta de la basura». Quiere decir Martín que, una vez que han sido convictas de oquedad las formas de lo objetivo, no sirven ya para pensar lo que es. Pensado el ser

(15) «Obras. Poesía y prosa», p. 323.

(16) Kant habla en la «Crítica de la razón pura» (edición inglesa citada, p. 92) de que las dos fuentes de conocimiento de nuestra mente son la intuición y los conceptos: «Through the first an object is 'given' to us, through the second the object is 'thought' in relation to that [given] representation (which is a mere determination of the mind). Intuition and concepts constitute, therefore, the elements of all our knowledge, so that neither concepts without an intuition in some way corresponding to them, nor intuition without concepts, can yield knowledge». Mairena comenta respecto de la intuición de Kant: «Lo que Kant demuestra, y sólo a medias, si se tiene en cuenta la totalidad de su obra, es que él no cree en más intuición que la sensible, ni en otra existencia que la espacio-temporal» («Obras, Poesía y prosa», p. 396). Bergson, separándose de Kant, aplica la facultad de la intuición al flujo de la propia conciencia, antes de ser esquematizados en ideas los estados interiores: «Over againts this homogeneous space [Kant's space] we have put the self as perceived by an attentive consciousness, a living self, whose states, at once undistinguished and unstable, cannot be separated without changing their nature, and cannot receive a fixed form or be expressed in words without becoming public property», «Time and Free Will», p. 236.

(17) «Obras. Poesía y prosa», p. 301.

cualitativamente, con extensión infinita, sin mengua alguna de lo infinito de su comprensión, no hay dialéctica humana ni divina que realice ya el tránsito de su concepto al de su contrario, porque, entre otras cosas, su contrario no existe (18).

La nueva manera de pensar presupone por tanto una «lógica nueva» que ha de hacer posible la constitución de la «mágica», en lo cual consiste la naturaleza de la lírica, y la cual constituye la postulación más importante de Abel Martín y, por tanto, del propio Machado:

> Necesita, pues, el pensar poético una nueva dialéctica, sin negaciones ni contrarios, que Abel Martín llama lírica y, otras veces, *mágica* [el subrayado es nuestro], la lógica del cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiado o el cambio siendo. Bajo esta idea, realmente paradójica y aparentemente absurda, está la más honda intuición que Abel Martín pretende haber alcanzado (19).

Dicha «lógica nueva» o «magia nueva», a diferencia de la lógica ordinaria, propugna por una actitud de asombro continuado ante la realidad, que permita describir lo irreductiblemente diferenciador que existe en el mundo de las cosas. Dice Mairena a sus discípulos:

> Porque el mundo es lo nuevo por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento, aunque no siempre, como muchos piensan, descubriéndose a sí mismo. El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador (20).

La dialéctica entre una manera de pensar y la otra produce, por una parte, la imagen del «huevo universal», «el hueco», la posibilidad de «penetrar en la enmarañada selva de lo sensible, como si no hubiese tal selva, y pensar el hueco y lugar que esta selva ocupa». Tal fuerza de «aniquilación», según Mairena, constituye en sí un portento digno de asombro. Mas, por otra, se encuentra el pensar poético, lleno de «raíces y de asombros», que surge precisamente de la confronta-

(18) Ibid., p. 310.

(19) Ibid., 310. La idea del «cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiado o el cambio siendo», en oposición a las paradojas de los eleatas sobre la naturaleza del movimiento, tiene que ver con la idea de «duración» de Bergson. Véase «Time and Free Will», páginas 101-115.

(20) «Obras. Poesía y prosa»; p. 394.

ción de este último con la nada y cuyo objetivo es la constitución del *on poietikos:*

> El poeta tiene su metafísica para andar por casa, quiero decir el poema inevitable de sus creencias últimas; todo él de raíces y de asombros. El ser poético —*on poietikós*— no le plantea problema alguno; él se revela o se vela; pero allí donde aparece, es. La nada, en cambio, sí. ¿Qué es? ¿Quién la hizo? ¿Cómo se hizo? ¿Cuándo se hizo? ¿Para qué se hizo? Y todo un diluvio de preguntas que arrecia con los años y que se origina no sólo en su intelecto —el del poeta—, sino también en su corazón. Porque la nada es, como se ha dicho, motivo de angustia. Pero para el poeta, además y antes que otra cosa, causa de admiración y de extrañeza (21).

La presencia de la nada es así un ingrediente necesario en la formulación de la poética de Machado. Gracias a la nada, causadora de asombros, en tanto que nos permite experimentar el inicial milagro de encararnos con nuestra propia conciencia y de percatarnos de la presencia del universo, puede el poeta sentir el asombro aún más extraño de lo esencialmente heterogéneo y tener la intuición de alcanzar a las raíces mismas del ser.

En oposición a la nada, Machado retorna constantemente a la imagen del agua que fluye y que filosóficamente halla su expresión en la corriente del río heraclitano. El filósofo Heráclito mantiene, en efecto, que los contenidos de la conciencia se hallan en continuo flujo y variación y que todas las cosas se hallan ocurriendo como aconteceres dentro del tiempo (22). En virtud de este cambio constante de la conciencia, que es el de la materia también, hay una oposición irreductible entre el pensar eleático (23) y el pensar heraclitano. Comenta

---

(21) Ibid., p. 450. La nada en Machado cumple una función para su pensar poético, similar a la que el «vacío» o «absoluto negativo» desempeñan en la dialéctica de Hegel: «Rather, the view that Void is the ground of motion, contains this profounder thought, that the negative in general contains the ground of Becoming, the unrest of self-movement», en «Science of Logic», I (London, 1929), p. 180. Traducción de W. H. Johnston y L. G. Struthers.

(22) El fragmento 49a de Heráclito, recogido por Diels dice en traducción inglesa: «Into the same rivers we do as well as do not step in, we are as well as are not», Cleve, op. cit., página 60. Cleve comenta al respecto: «Here it is not the approaching and departing blood evaporation, but rather the coming and going contents of consciousness that is compared with the water of a stream», Ibid., p. 61. Y también: «Taken generally, the stream simile means that Permanence and Change, traditionally and inadequately called Being and Becoming, are both to be comprised under the notion of Occurrence, of Temporal Succession: Everything is in Time, also so-called Permanence. Change is the occurrence of a succession of unlike; Permanence, the occurrence of a succession of like», Ibid., p. 63.

(23) La distinción que hace Abel Martín entre movimiento y mutabilidad, en «De un cancionero apócrifo», es de origen bergsoniano, refiriéndose el primero al pensar fragmentador de los eleatas, y la segunda a la apercepción heraclitana de los contenidos de la conciencia como flujo incesante. Machado comenta en «Los complementarios» respecto del antieleatismo de Bergson: «Lo mejor en la obra de Bergson es la crítica de la psicofísica. Lo

Machado refiriéndose a la poética de Abel Martín: «No es posible un pensamiento heraclitano dentro de una lógica eleática.» Y continúa diciendo:

> En todo verdadero razonamiento no puede haber conclusiones que estén contenidas en las premisas. Cuando se fija el pensamiento por la palabra, hablada o escrita, debe cuidarse de indicar de alguna manera la imposibilidad de que las premisas sean válidas, permanezcan como tales, en el momento de la conclusión. La lógica real no admite supuestos, conceptos inmutables, sino realidades vivas, inmóviles, pero en perpetuo cambio. Los conceptos o formas captoras de lo real no pueden ser rígidos, si han de adaptarse a la constante mutabilidad de lo real (24).

El lenguaje poético debe encargarse de «sugerir la evolución de las premisas asentadas», según Martín, «mediante conclusiones lo bastante desviadas e incongruentes para que el lector o el oyente calque los cambios que por necesidad han de experimentar aquéllas, desde el momento en que fueron fijadas hasta el de la conclusión». El resultado es una lógica temporal que ha de diferir radicalmente de la lógica de identidad: «A eso llama Abel Martín *esquema externo de una lógica temporal en que A no es nunca A en dos momentos sucesivos*». La «lógica temporal», llamada también «lógica real», estará, sin embargo, en confrontación dialéctica con la otra lógica, la de identidad, la cual es el instrumento de representación del mundo y equivale, en el pensamiento de Martín, a la creación de la nada por Dios. Juan de Mairena postula, en forma más o menos sistemática, las características de la nueva lógica, en contraste con la de identidad, refiriéndose a puntos específicos de esta última, y en conclusión afirma: «Nuestra lógica pretende ser la de un pensar poético, *heterogeneizante, inventor* o descubridor de lo real. Que nuestro propósito sea más o menos irrealizable, en nada amengua la dignidad de nuestro propósito.» Y humorísticamente advierte a sus discípulos: «Para nadar en las nuevas aguas necesitáis aún de esa calabaza, que compense con un vacío la pesada macicez de vuestros encéfalos» (25).

---

característico de su obra es su antieleatismo, el motivo heraclitano de su pensamiento. El péndulo del pensamiento filosófico marca con Bergson la extrema posición heraclitana. Así termina, en filosofía, el siglo XIX, que ha sido todo él una reacción ante el eleatismo cartesiano». Véase la edición de esta obra de Machado por Domingo Ynduráin (Madrid, 1971), página 23. Mairena, siguiendo a Martín, sienta la tesis de que «el movimiento anula el cambio», ya que hay oposición irreductible entre movimiento y cambio. Por esta razón —continúa diciendo—, «la ciencia física, que reduce la naturaleza a fenómenos de movimiento, piensa un ser inmutable, a la manera eleática, al cual atribuye un movimiento», «Obras. Poesía y prosa», p. 415.

(24) «Obras. Poesía y prosa», p. 310.

(25) Ibid., pp. 430-431. Mairena sienta los principios filosóficos de la nueva lógica, contrastándola con la lógica tradicional, y termina con la siguiente observación de carácter

A la mágica corresponde, por consiguiente, la lógica temporal, cuya gran metáfora filosófica es la del río heraclitano. Pescar «peces vivos» que continúen palpitando y no peces muertos traídos por el anzuelo, fuera de la atmósfera vital, ha de ser una realización máxima de la poesía lírica. De la misma manera, ponerse en contacto directo con el «fuego vivo» que nutre el universo, según también el pensar heraclitano (26), es situarse en las raíces constitutivas del ser, a diferencia de las «cenizas» (27), que son el deshecho de dicho fuego, y las cuales son equivalentes a los conceptos y palabras manejados por nuestra inteligencia. La cristalización de todas estas metéforas de significación dialéctica, relacionadas con las dos maneras de pensamiento, se encuentra en un poema de contenido ideológico y claramente escéptico, escrito en 1915 y no incluido en *Poesías completas*. Por ser revelador este texto de la influencia que tuvieron las lecturas filosóficas de Machado en el proceso de la constitución de su poética lo transcribimos en su totalidad:

Pensar el mundo es como hacerlo nuevo
de la sombra o la nada, desustanciado y frío.
Bueno es pensar, decolorir el huevo
universal, sorberlo hasta el vacío.
Pensar: borrar primero y dibujar después,
y quien borrar no sabe camina en cuatro pies.
Una neblina opaca confunde toda cosa:
el monte, el mar, el pino, el pájaro, la rosa.
Pitágoras alarga a Cartesius la mano.
Es la extensión sustancia del universo humano.
Y sobre el lienzo blanco o la pizarra oscura
se pinta, en blanco o negro, la cifra o la figura.
Yo pienso *(Un hombre arroja una traíña al mar*
y la saca vacía; no ha logrado pescar):
«No tiene el pensamiento traíñas sino amarras,
las cosas obedecen al peso de las garras»,
exclama, y luego dice: «Aunque las presas son,
lo mismo que las garras, pura figuración».
Sobre la blanca arena aparece un caimán,
que muerde ahincadamente en el bronce de Kant.

---

metafórico: «En nuestra lógica no existe ni el pez pescado ni la mosca que se caza a sí misma». Ibid., p. 430.

(26) Respecto del término «pyr» en Heráclito y los antiguos griegos, comenta Cleve (op. cit., p. 39): «By 'fire' is meant something not only hot, but also shining. And to all appearances, only after that early period this became the exclusive sense of 'pyr' for the rest fo antiquity».

(27) Mairena sitúa en un mismo plano las cenizas que son desechos del fuego y las virutas de carpintería que son también desechos inservibles, en relación con lo que se halla carente de lo poético: «Le disgustaba decir sus propios versos, que no eran para él sino ceniza de un fuego o virutas de una carpintería, algo que ya no le interesaba», «Obras. Poesía y prosa», p. 276.

Tus formas, tus principios y tus categorías,
redes que el mar escupe, enjutas y vacías.
Kratilo ha sonreído y arrugado Zenón
el ceño, adivinando a M. de Bergson.
Puedes coger cenizas del fuego heraclitano,
mas no apuñar la onda que fluye con tu mano.
Vuestras retortas, sabios, sólo destilan heces.
¡Oh, machacad zurrapas en vuestros almireces!
Medir las vivas aguas del mundo..., ¡desvarío!»
Entre las dos agujas de tu compás va el río.
La realidad es la vida fugaz, funambulesca,
el cigarrón voltario, el pez que nadie pesca.
Si quieres saber algo del mar, vuelve otra vez,
un poco pescador y un tanto pez.
En la barra del puerto bate la marejada,
y todo el mar resuena como una carcajada (28).

El poema revela la aventura decepcionante del pensamiento mágico, en esta etapa temprana de la formulación de la poética de Machado, en su empeño difícil de arrebatar las criaturas vivas del acecho implacable de los objetos ya desubjetivizados al pasar por la criba de la inteligencia. El verdadero héroe del poema es así, no los filósofos que asoman dándose la mano, desde los tiempos presocráticos a los más modernos, sino la conciencia humana que se debate en una red de signos negativos, indicadores de lo muerto, lo oscuro, lo vacío, lo quieto, rígido y desustanciado, frente a lo que pudieran ser signos positivos indicadores de lo vivo, lo claro, lo lleno, y lo vivaz dinámico y pleno de sustancia. La sabiduría de los filósofos y científicos sólo produce desperdicios: «Vuestras retortas, sabios sólo destilan heces.»

Machado, sin embargo, no desmaya, en tanto que poeta, en su esfuerzo de aprisionar la onda viva o el fuego que quema, y a tal fin dedica sus empeños de poesía metafísica y amorosa, y de formulación de una poética que tenga estos ingredientes de presencia de lo mágico, como lo hace, en efecto, a través de sus filósofos apócrifos. Más tarde, en el soneto «Esto soñé» de *Nuevas canciones*, del grupo «Glosando a Ronsard y otras rimas» (CLXIV), el poeta se contempla a sí mismo, en sueños, en su función de adanida que ha logrado aprisionar en sus manos «el ascua de la vida», «el fuego heraclitano», ya despojado éste de cenizas. El «verso adamantino» que ha venido madurando en el interior de su alma es la expresión de esta aventura prometeica. He aquí el soneto:

---

(28) Ibid., 746.

Que el caminante es suma del camino,
y en el jardín, junto del mar sereno,
le acompaña el aroma montesino,
ardor de seco henil en campo ameno;

que de luenga jornada peregrino
ponía al corazón un duro freno,
para aguardar el verso adamantino
que maduraba el alma en su hondo seno.

Esto soñé. Y del tiempo, el homicida,
que nos lleva a la muerte o fluye en vano,
que era un sueño no más del adanida.

Y un hombre vi que en la desnuda mano
mostraba al mundo el ascua de la vida,
sin cenizas el fuego heraclitano.

La hazaña mítica con que sueña el poeta consiste en la realización de la magia poética que él ha ido madurando en su interior a lo largo de su vida y que ahora cobra expresión en este poema. La aventura poética triunfa sobre el «tiempo homicida», que «fluye en vano» o que conduce inexorablemente a la muerte. Por otra parte, la imagen del «ascua de la vida» hace referencia concreta en este soneto al mundo del amor que tan importante función había de desempeñar en la poética de Abel Martín. Desde el punto de vista biográfico, este momento en la vida de Machado coincide con la presencia de nuevos amores y el renacer del impulso erótico en el poeta (29). Numerosos poemas de *Nuevas canciones* dan expresión a esta nueva preocupación que había de culminar más tarde con sus experiencias amorosas con Guiomar. El soneto que sigue a «Esto soñé», dentro del mismo grupo de poemas de «Glosando a Ronsard y otras rimas» lleva el título de «El amor y la sierra» y nos presenta la visión de una tormenta en la serranía frente a la cual se encabrita el caballo en que va el viajero. Simultáneamente, este último puede contemplar en la lejanía «la afilada crestería / de otra sierra más lueñe y levantada», en la cual cree percibir a la luz de un «relámpago de piedra», el rostro de Dios, el cual no es otro que el de su amada. El poeta-viajero grita entonces lleno de terror: «¡Morir en esta sierra fría!» Estos dos sonetos, «Esto soñé» y «El amor y la sierra», con sus imágenes fundamentales de fuego, tienen el sentido dual que presenta el amor también en los místicos, o sea, el de dar vida y al mismo tiempo aniquilar, a causa de su efecto terrorífico. En el primer soneto, el «ascua de la vida» y el «fuego hera-

(29) José María Valverde (op. cit., pp. 22-25) examina la presencia de nuevos amores en Machado, anteriores a Guiomar.

clitano» confieren el sentido de la plenitud vital. En el segundo, los rayos y relámpagos son signos portadores de destrucción, si bien por un exceso de desbordamiento del ser (30).

Abel Martín define el amor, en su momento inicial, como la manifestación de un acrecentarse de la fuerza vital del hombre: «El amor comienza a revelarse —dice— como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda.» La experiencia de esta intensificación de la realidad del ser (que equivaldría a la noción de «cambio» en la metafísica martiniana) se halla expresada en el espectáculo mágico del reverdecimiento primaveral en la naturaleza. Esto es, el «incremento del caudal de la vida» en el universo cósmico es equivalente al impulso erótico en el dominio del amor propiamente dicho y, simultáneamente, es revelador, en el campo interior de la conciencia, del impulso de ésta hacia la aprehensión de lo que es distinto de ella, de *lo otro*. Por esta razón, el amor es parte integrante de la teoría del conocer en la poética de Abel Martín, puesto que por medio de él nos sentimos orientados hacia el mundo de lo sensible, de la «heterogeneidad del ser». El soneto «Primaveral» funde este doble aspecto de la mágica del amor y del reverdecimiento primaveral con el proceso aprehensivo de la conciencia que se manifiesta también como un incremento del caudal de la vida. Los dos últimos tercetos dicen:

¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento

doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

Asimismo, el soneto «Rosa de fuego» es la expresión de una máxima experiencia de plenitud de la conciencia, por parte de los dos amantes que se dan el uno al otro, ansiosos de la mutua posesión de su otredad, a la vez que se identifican con las fuerzas elementales de la naturaleza en su momento de mayor expansión primaveral. La imagen del «fuego» («rosa de fuego en vuestra mano») que nos hace recordar la del «ascua de la vida» y la del «fuego heraclitano» se manifiesta también en la presencia de la «lúbrica pantera» (pasión amorosa) que brinda su leche a los dos amantes. A su vez, esta lubricidad concuerda

(30) La superposición de las imágenes del crepúsculo y la aurora, y un parecido sentimiento de terror por la presencia del amor, se encuentra también en el soneto «Las ascuas de un crepúsculo, señora» del grupo «Los sueños dialogados».

con la revelación plena de los cuatro elementos («de tierra y agua y viento y sol tejidos»), en momentos en que el sol avanza hacia su máxima presencia de luz y de ardor, con la mención astronómica del eje de la tierra que se inclina hacia el «solsticio de verano». Los dos amantes son parte integrante de la red cósmica de la manifestación primaveral. El soneto dice en su totalidad:

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,

pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

Por otra parte, Machado se refiere al proceso del amor en su momento de iniciación, más bien que al término mismo del proceso. Este hecho implica la concentración de la conciencia sobre el dato inmediato del impulso erótico y la presencia de la amada que guarda compañía. Por lo demás, el conocimiento de la amada por la conciencia se resuelve en una noción objetivadora de la inteligencia que resulta en el alejamiento y ausencia de esta última. Por tal razón puede Abel Martín hablar de la amada que «no acude a la cita» o, más bien, que «es en la cita ausencia», en comentarios hechos a su soneto «Guerra de amor», cuyos dos últimos tercetos dicen:

¡Cómo en la fuente donde el agua mora
resalta en piedra una leyenda escrita:
al ábaco del tiempo falta un hora!

¡Y cómo aquella ausencia en una cita,
bajo los olmos que noviembre dora,
del fondo de mi historia resucita!

La dialéctica de la mágica y la lógica queda bien clara en estos poemas y rimas eróticas sobre el amor que constituyen una parte esencial

de la poética de Abel Martín. Por dar énfasis este último al impulso hacia la otredad, revelador en sí de la heterogeneidad del ser, más bien que a la posesión misma de la amada, difiere el filósofo apócrifo del camino seguido por los místicos, quienes se empeñan en suprimir de su experiencia el mundo sensible y sólo atienden al final del proceso: «Abel Martín tiene muy escasa simpatía por el sentido erótico de nuestros místicos... Conviene, sin embargo, recordar, para explicarnos este desvío, que Abel Martín no cree que el espíritu avance un ápice en el camino de su perfección ni que se adentre en lo esencial por apartamiento y eliminación del mundo sensible.» Y también: «La amada —dice Abel Martín— acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto del amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio» (31).

El incremento del caudal de vida por vía del amor presupone, por otra parte, una tendencia de la conciencia hacia la plenitud de sí misma, que ha de revelarse, en su más desbordante manifestación, como «conciencia integral». En este proceso de revelación de sí misma, la conciencia es primariamente conciencia activa, una de cuyas actividades es la aprehensión de las verdaderas *esencias* de los seres. Dice Machado de la ideología de Martín:

> El ser es pensado por Martín como conciencia activa, quieta y mudable, esencialmente heterogénea, siempre sujeto, nunca objeto pasivo de energías extrañas. La sustancia, el ser que todo lo es al *serse* a sí mismo, cambia en cuanto es actividad constante, y permanece inmóvil, porque no existe energía que no sea él mismo, que le sea externa y pueda moverle (32).

Esta metafísica del ser que se halla a la base de la concepción mágica del mundo ha de oponerse a la tradicional concepción mecánica que deja al ser inerte y sin vida, como si fuera tan sólo desechos y cenizas de algo que ha sido vivo antes y esencial: «La concepción mecánica del mundo —añade Martín— es el ser pensado como pura inercia, el ser que no es, por sí, *inmutable y en constante movimiento,* un torbellino de cenizas que agita, no sabemos por qué ni para qué, la mano de Dios.» Esta dialéctica metafísica halla su expresión en el poema «Al gran pleno o conciencia integral», en el cual Martín destaca la capacidad intuitiva de la conciencia que hace posible el conocimiento mágico del mundo, frente al otro aspecto de la conciencia que desustancializa la sustancia. El mundo mágico se revela en imágenes diná-

(31) «Obras. Poesía y prosa», pp. 297 y 298.
(32) Ibid., p. 306.

micas y de crecimiento, que descubren la presencia directa y originaria de la realidad heterogénea. La conciencia experimenta el goce que resulta de este descubrimiento prístino y del sentimiento exultante de hallarse inmergida en «las vivas aguas del ser». El poema, que data de 1926 (33), tiene una significación particular en el pensamiento mágico de Machado, por representar la superación dialéctica del poema de 1915, «Pensar el mundo es como hacerlo nuevo», que revelaba una perspectiva escéptica acerca de la posibilidad de adueñarse mágicacamente del mundo, y por hallarse también en oposición al soneto «Al gran cero», al cual sigue inmediatamente en *De un cancionero apócrifo*. He aquí su texto:

Que en su estatua el alto Cero
—mármol frío,
ceño austero
y una mano en la mejilla—
del gran remanso del río,
medite, eterno, en la orilla,
y haya gloria eternamente.
Y la lógica divina,
que imagina,
pero nunca imagen miente
—no hay espejo; todo es fuente—,
diga: sea
cuanto es, y que se vea
cuanto ve. Quieto y activo
—mar y pez y anzuelo vivo,
todo el mar en cada gota,
todo el pez en cada huevo,
todo nuevo—,
lance unánime su nota.
Todo cambia y todo queda,
piensa todo,
y es a modo,
cuando corre, de moneda,
un sueño de mano en mano.
Tiene amor, rosa y ortiga,
y la amapola y la espiga
le brotan del mismo grano.
Armonía;
todo canta en pleno día.
Borra las formas del cero,
torna a ver,
brotando de su venero,
las vivas aguas del ser.

(33) Publicado en «Revista de Occidente», 1926. Véase atrás, nota 9.

Las imágenes vivas de la «fuente», el «pez», el «huevo» (esta vez, «huevo nuevo» y no «desustanciado y frío», sino más bien el huevo originario de la cosmogonía órfica) y el «grano» concuerdan con la noción de «lógica divina», y se oponen a las que denotan la frialdad, rigidez y dureza de la estatua del «alto Cero». La actitud de meditación de esta última y su «ceño austero», a orillas «del gran remanso del río», esto es, fuera de su corriente, sólo puede producir las formas del cero. El sentimiento de plenitud es posible en virtud del amor que da unidad interior a todo lo existente (impulso a la otredad), a pesar de sus efectos duales («rosa y ortiga»), y de cuya semilla brota toda la vida vegetal y una nueva armonía cantante en el universo: «Tiene amor, rosa y ortiga, / y la amapola y la espiga / le brotan del mismo grano. / Armonía; todo canta en pleno día.» Por otra parte, esta lógica divina que también es la de la conciencia integral del poeta se revela en la operación de *verse* ésta (no de pensarse) a sí misma y a todo cuanto es sin el intermediario del «espejo». El acto de creación es así el de la imaginación y no el del pensamiento: «Y la lógica divina, / que imagina, / pero nunca imagen miente.»

Una vez más queda reafirmada la dialéctica de dos operaciones de conocimiento del mundo. Por una parte, la imaginación y la videncia, facultades éstas de lo poético, por otra, el pensamiento lógico, facultad del razonamiento. El poder de ver y de imaginar hace posible la exploración mágica del universo. Abel Martín apela, además, a la noción de una mónada única, derivada de la filosofía de Leibniz, a fin de dar una explicación metafísica de la actividad de la conciencia integral en su proceso de aprehensión directa de sí misma y del universo cósmico en su variedad heterogénea. Se aparta, sin embargo, Martín de la pluralidad de las mónadas de Leibniz, noción que supone una pluralidad de sustancias, por ser el punto de partida de nuestro filósofo el de la sustancia única, siempre cambiante y por tal razón heterogénea (34). Además, las mónadas de Leibniz actúan ya fuera de la sustancia única como «seres pasivos que forman por refracción, a la manera de espejos, que nada tienen que ver con las conciencias, la imagen del universo». Es decir, Leibniz se sitúa, una vez más, en la corriente del pensamiento eleático, en vez del pensamiento heraclitano (35). En cambio, en la mónada de Abel Martín, la facultad de videncia se apropia de un golpe la dinamicidad y variedad del univer-

(34) La idea de la «heterogeneidad» está relacionada con el concepto de duración en Bergson: «There is a real duration, the heterogeneous moments of which permeate one another», «Time and Free Will», p. 110.

(35) Leibniz plantea la multiplicidad de las mónadas de la manera siguiente: «Each monad must even be different from every other. For in nature there are never two beings which are perfectly like one another, and between, which it would not be possible to find an internal

so: «La mónada de Abel Martín, porque también Abel Martín habla de mónadas, no sería ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente: *el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo* (36). La metáfora del *ojo* cumple, por esta razón, una función de conocimiento mágico en la poética de Abel Martín. Resulta de importancia, además, el hecho de que Machado, a través de su filósofo apócrifo, relaciona esta sustancia activa con la noción del «alma universal» de Giordano Bruno, por cuanto este filósofo del renacimiento propugnó por un universo infinito, penetrado de vida y siendo él mismo vida, esto es, organismo infinito del cual dependen los organismos de los mundos particulares: «El universo, pensado como sustancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única mónada, que sería como el alma universal de Giordano Bruno *(Anima tota in toto et qualibet totious partes)*» (37).

Siguiendo la metáfora de los ojos, la antinomia dialéctica de esta actividad inmanente de la conciencia se hallaría en la refracción del espejo que devuelve una imagen de ojos que no pueden ver por el mismo hecho de ser éstos una simple reflexión de los ojos que miran, en la misma forma en que las ideas y las categorías abstractas de la lógica son solamente reflejos de las esencias de los seres. La copla de Abel Martín expresa esta dialéctica de las dos funciones de la conciencia:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

Solamente el amor puede salvar una vez más la posibilidad de la aprehensión de lo otro, tal como se halla expresado en la otra copla que también emplea la metáfora de los ojos:

Gracias, Petenera mía
por tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería.

Finalmente, la mujer es, por esta razón, uno de los *anversos* del ser, en otra de las coplas de Abel Martín: «La mujer / es el anverso del

---

difference, that is,, a difference founded on an intrinsic denomination». Véase su «Monadology», en «Monadology and Other Philosophical Essays». Translated by Paul Schrecker and Anne Martin Schrecker (New York, 1965), p. 149.

(36) «Obras. Poesía y prosa», p. 294.

(37) Ibid., p. 294. Para la concepción del alma universal de Bruno, véanse Luigi Cicuttini, «Giordano Bruno» (Milán, 1950), pp. 155-162, y Paul-Henri Michel, «La cosmologie de Giordano Bruno» (París, 1962), pp. 113-132.

ser.» Y también: «Sin mujer / no hay engendrar ni saber» (38). Como explica Juan de Mairena, la noción de simple «luz» para referirse a la conciencia que se abre paso en medio de las tinieblas es insuficiente para dar una idea del poder cognoscitivo de aquélla, pues habría que probar que « hay una luz capaz de ver lo que ella misma ilumina». Y agrega respecto de lo que pensaba su maestro: «Y era esto, acaso, lo que pensaba mi maestro, sin intentar la prueba, cuando aludía a la conciencia divina o a la divinización de la conciencia humana tras la muerte, en aquellos sus versos inmortales: Antes me llegue, si me llega, el día, / la luz que ve, increada» (39). Por el contrario, «la conciencia como *espejo* que copia» sólo «reproduce o representa imágenes», lo cual equivale a ser de hecho «ciega» en tanto «no se pruebe que los espejos ven las imágenes que en ellos se forman, o que una imagen en la conciencia es la conciencia de una imagen» (40).

Esta concepción de una luz ciega que impide ver directamente la heterogeneidad del ser se halla, por consiguiente, relacionada con la refracción de la conciencia y su producto inmediato del pensar eleático. La sección VII del poema «Galerías» (CLVI) de *Nuevas canciones* presenta la imagen de las «cenizas del fuego heraclitano» que ciegan los ojos del poeta y lo conducen a la experiencia de un mundo totalmente vacío y desprovisto de sonidos, en contraposición con las otras secciones del poema que bucean en las raíces mismas del ser y del alma del poeta, a través de la perspectiva del recuerdo. La sección VII dice:

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado.

Por otra parte, el impulso a la otredad, dirigido al descubrimiento del prójimo, lleva implícita la creación del «yo en el tú», del «ojo que ve en el ojo que le mira», acto que es garantía del sentimiento de la fraternidad y de la develación de Dios en el corazón del hombre. Dice Mairena hablando de las doctrinas de su maestro:

---

(38) Ibid., p. 295.
(39) Ibid., p. 424.
(40) Ibid., p. 423.

«Dios revelado, o desvelado, en el corazón del hombre es una otredad muy otra, una otredad inmanente, algo terrible, como el ver demasiado cerca la cara de Dios. Porque es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, 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*» (41).

La mágica de Machado se ha extendido así, hasta incluir la divinidad y la fraternidad humana, en virtud de la metáfora del «ojo que ve» y su noción conexa de la creación del «ojo que mira al ojo que lo ve», aplicadas en un principio solamente al proceso de la actividad cognoscitiva en el interior de la conciencia. Recogiendo ecos de Unamuno, Mairena explica que habrá de crearse una «fe metafísica», a diferencia de una «fe religiosa» propiamente dicha que exprese nuestro anhelo de «creer que se ve»:

Un acto de fe —decía mi maestro— no consiste en creer sin ver o en creer en lo que no se ve, sino en creer que se ve, cualesquiera que sean los ojos con que se mire, e independientemente de que se vea o de que no se vea. Existe una fe metafísica, que no ha de estar necesariamente tan difundida como una fe religiosa; pero tampoco necesariamente menos (42).

Además, el impulso a la otredad le permite al hombre abrigar la nostalgia de lo otro, de lo que no es, saliéndose así de su «mónada solitaria», para ser algo más de lo que es y ser así salvado. Dice Mairena «Reparad en que, como decía mi maestro, sólo el pensamiento del hombre, a juzgar por su misma conducta, ha alcanzado esa categoría supralógica del deber ser o *tener que ser lo que no se es,* o esa idea del bien que el divino Platón encarama sobre la del ser mismo y de la cual afirma con profunda verdad que no hay copia en este bajo mundo» (43).

La facultad de videncia, propia de la mágica, creadora siempre de asombros y descubridora de lo maravilloso, tiene que hallarse, sin embargo, referida dialécticamente a la esfera del pensamiento a fin de convertir en producto el arte el contenido de sus intuiciones. Esto es, el lenguaje del poema debe conseguir un equilibrio entre la intuición y el pensamiento, entre imágenes creadoras y la visión representacional. La estructura misma de la conciencia humana impone, en los mejores momentos de logro poético, la fusión de estas dos di-

(41) Ibid., p. 459.
(42) Ibid., p. 480.
(43) Ibid., p. 501.

recciones del lenguaje. Según Abel Martín, lo «inmediato psíquico» o lo «inmediato consciente» que se halla referido a la fuente misma de la conciencia y es, por consiguiente, manifestación de la «conciencia integral», es siempre «cazado en el camino de vuelta», lo cual significa que en una forma u otra tiene que haberse constituido en objeto de pensamiento, a través del lenguaje. Por eso puede decir el filósofo apócrifo que «también la poesía es hija del gran fracaso del amor», en tanto que el impulso de inmediatez de la conciencia (equivalente al impulso erótico en la metáfora martiniana) termina en un proceso de objetivación conceptual y simbólica. Aunque el poeta puede, según Abel Martín, dar a la palabra, la cual constituye su material artístico, un nuevo sentido, a fin de «hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo», con todo, tendrá que contar con las significaciones de lo humano que ya se hallan implícitas en ella: «Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.» Por otra parte, Juan de Mairena, en *Cancionero apócrifo,* explica, al exponer su teoría de la poesía temporal, cómo el poeta aspira a dar permanencia, precisamente a la intuición de lo temporal, esto es, a «intemporalizarlo»:

> El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica (44).

Los medios de que se vale el poeta para dar la ilusión de temporalidad —«cantidad, medida, acentuación, pausa, rima, las imágenes mismas», cuya «enumeración en serie son elementos temporales»— alternan con el valor objetivizante de las palabras mismas. Según la doctrina temporalista de Mairena, la captación de lo inmediato temporal equivale a la pesca de «pescados vivos», en una de las imágenes fundamentales de la poética de Machado (45). Por otra parte, el empeño de «intemporalizar» el mismo fluir del tiempo, o sea, «salvar» el tiempo, significa que hay que situarlo en un «presente ideal», que

---

(44) Ibid., p. 315.

(45) «La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre, de un hombre, con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados», «Obras. Poesía y prosa», p. 380.

lo presente, en cierta manera, detenido, lo cual se consigue, gracias al poder representacional de la palabra (46). El poema quedará constituido, así, por estos dos aspectos antinómicos, pero también complementarios, que se refieren, en última instancia, a los contenidos de la intuición y a los de la facultad de conceptualización, como también al lenguaje en su función de aprehensión mágica del mundo y en la de su valor designativo, simbólico y representacional. Machado deja claramente formulada esta nueva síntesis de oposiciones dialécticas en sus «Reflexiones sobre la lírica», con motivo de sus comentarios sobre el libro *Colección* (1924), de José Moreno Villa:

> El poema sería ininteligible, inexistente para su propio autor, sin esas mismas leyes del pensar genérico, pues sólo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia, para convertirlo en objeto de su propio recreo. Mas, satisfecha esta exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir, surge el problema específico de la lírica. Estos elementos lógicos, conceptos escuetos o imágenes conceptuales —insisto en llamar así a las que sólo contienen conceptos, juicios, definiciones, y no intuiciones, en ninguno de los sentidos de esta palabra— podrán ser asociados, disociados, barajados, alambicados, trasegados, pintados con todos los colores del iris o abrillantados con toda suerte de charoles, pero nunca alcanzarán por sí mismos un valor emotivo. Son elementos constructivos que pueden y hasta, en rigor, deben estar ocultos, marcando la estructura genética, proporciones y límites. Pero el organismo del poema requiere, además, los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta, como si dijéramos la carne y sangre de su propio espíritu. No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica (47).

La fusión de estos dos aspectos del poema, el de su contenido mágico y el de su designación lingüística, cobra realidad, como tema de poetización, en uno de los fragmentos de las «Otras canciones a Guiomar», después que el poeta ha sufrido el golpe de la separación de la amada y tan sólo queda el poema como eternizador de lo que un momento ya pasado constituyó la experiencia directa del «ascua de la vida». Mas, aun aquí, la palabra poética, como objeto

---

(46) «Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo temporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo. Es precisamente el flujo del tiempo uno de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende intemporalizar», «Obras. Poesía y prosa», p. 703.

(47) Ibid., p. 823. Kant establecía la interdependencia complementaria de las intuiciones y los conceptos: «Thoughts without content are empty, intuitions without concepts are blind», op. cit., p. 93.

de canto, presenta la dialéctica de lo fluido en la imagen del manantial con su sonido («fuente de monte» y «sola / la pura estrofa suena»), por una parte, y de lo petrificado en joya clara («diamante»); por otra, que también lleva las trazas del fuego heraclitano («fuego del planeta») y se congela en el «verso adamantino» del poeta. He aquí la sección VII de estas canciones:

Que apenas si de amor el ascua humea
sabe el poeta que la voz engola
y, parato cantor, se pavonea
con su pesar o enluta su viola;
y que si amor da su destello, sola
la pura estrofa suena,
fuente de monte, anónima y serena.
Bajo el azul olvido, nada canta,
ni tu nombre ni el mío, el agua santa.
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...

La poética de Machado es así fundamentalmente de índole dialéctica en todas las fases de su formulación y de su cristalización en poesía. Postulada la antinomia inicial del pensar poético y el pensar lógico, las oposiciones y aclaraciones de su mutua interdependencia continúan planteándose en niveles varios de significación. Esencialmente, la lírica para Machado es una mágica (48) que debe aspirar a descubrir el mundo de lo originario y a ponernos en contacto con las aguas de la vida y las raíces mismas del ser. Por esta razón, la lírica comporta también una metafísica. Por otra parte, la lírica debe ser expresada en palabras que ya tienen en sí un contenido conceptual. El pensar poético y el pensar lógico deben llegar, así, a síntesis afortunadas.

Machado inicia su larga exploración en la naturaleza de la lírica a partir de 1913, año en que se dedica de lleno a sus meditaciones filosóficas. Sin embargo, la filosofía habrá de tener para él principalmente el acicate de permitirle entender mejor y formular con mayor precisión el contenido de lo que debe ser la mágica, precisamente por la oposición dialéctica entre las dos. Después de todo, tanto la lírica como la filosofía son dos maneras de conocimiento del mundo, ambas

(48) «Mágica» es una abreviación de «Arte mágica», y fue corriente en el idioma antes del vocablo «magia», según Juan Corominas, «Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana».

irremediablemente vinculadas a la naturaleza y estructura de la conciencia humana y a su manera de aprehender la realidad. Esta tarea ocupó a Machado por el resto de su vida y produjo una importante poesía metafísica, quizá la única de esta índole, en la poesía española del siglo XX, como también abundantes formulaciones y explicaciones en prosa, a través de los filósofos apócrifos creados por él. Los comentarios de Juan de Mairena se prolongaron hasta poco antes de la muerte del poeta.

Machado pareció hacer leído simultáneamente en 1913 a Kant y Bergson, tal como aparece en su «Poema de un día». Se puede afirmar que estos dos filósofos constituyeron los pilares de su dialéctica del pensar poético y del pensar lógico. Bergson, en efecto, señaló a Machado el camino de los contenidos inmediatos de la conciencia y de la intuición como facultad apta para aprehenderlos. Kant, por su parte, le descubrió al poeta la naturaleza apriorística de la mente humana y su destino inescapable de no poder conocer nunca la realidad directa, las «cosas en sí mismas», precisamente por tener que llegar a ellas por intermedio de la conciencia. Las escuelas idealistas alemanas llevaron a sus últimas consecuencias los postulados kantianos y debieron reafirmar en Machado su escepticismo metafísico, al mismo tiempo que le proporcionaron el método de la dialéctica, en especial Schelling y Hegel (49). Este método desempeña un papel decisivo en su poética, ya que la estructura básica de su pensamiento y de sus formulaciones sólo es comprensible a la luz de la dialéctica. Machado encontró también en la filosofía de los presocráticos una fuente importante para su pensamiento. También en los antiguos griegos vio nuestro poeta, entre unos y otros, la dialéctica de la intuición y la razón, llegando a ser para él reveladora la antinomia entre el pensar heraclitano, de una parte, y el pensar eleático de Parménides y Zenón, por otra. Las imágenes del río y del fuego, derivadas de la filosofía de Heráclito, se convirtieron para Machado en concreciones vivas de su metafísica y su mágica poéticas. Por lo demás, la esfera de Parménides dio lugar a la concepción del Cero y del huevo universal. A su turno, la sofística de Zenón vino a reafirmar a Machado en los peligros de una razón que se complace en el juego de sus propias invenciones, destruyendo por completo la intuición del fluir de la propia conciencia (50). Demócrito desembocó con la teoría de los átomos en el mundo del vacío (51).

(49) Para un estudio del método dialéctico de Schelling y Hegel, véase Josiah Royce, «Lectures on Modern Idealism» (New Haven, 1919).

(50) Bergson comenta acerca de las confusiones sofísticas de Zenon en «Time and Free Will», p. 113. Para la filosofía de Zenón como una variedad de «Glossomorphism», véase Cleve, op. cit., pp. 548-553.

(51) Juan de Mairena comenta sobre Demócrito: «Y yo os pregunto: si aceptamos la opinión de Demócrito, con todas sus consecuencias, ¿qué somos nosotros, meros aprendices de

En el movimiento histórico del pensamiento humano y su estructura dialéctica, los eleatas se dan la mano en Machado más tarde con Descartes, luego Kant, los idealistas alemanes y todas las escuelas posteriores de los neokantianos (52). La fenomenología de Husserl viene a aportar un elemento nuevo en la poética de Machado por señalar este movimiento filosófico la vía que sigue la conciencia al verterse sobre sí misma para sorprender la huella de su tendencia a la aprehensión de la realidad y de los estados mismos de la conciencia. Sin duda, la metáfora del impulso erótico, de índole mágica en la poética de Machado, se remonta en su origen a esta dirección intencional que manifiesta la conciencia, de acuerdo con la concepción de Husserl. Según nuestro poeta, este filósofo entronca el intuicionismo de Bergson y már tarde de Heidegger (53). Por su parte, la dialéctica de Hegel y su síntesis de estados cada vez superiores de conciencia, juntamente con el clamor unamuniano de que la conciencia debe aspirar a ser «suma conciencia» *(Del sentimiento trágico),* y las teorías de las mónadas de Leibniz que para Machado se convirtieron en una sola mónada, sin duda por influencia de Giordano Bruno, debieron contribuir a la concepción de la «conciencia integral» de Abel Martín. Machado, quien siempre había mostrado gran admiración por la metafísica, cree que algún día se trocarán los papeles entre poetas y filósofos, cantando los primeros su «asombro de las grandes hazañas metafísicas», y los segundos «enlutando sus violas para pensar como los poetas, en el *fugit irreparabile tempus*» (54). Heidegger ha realizado, precisamente, la hazaña metafísica de volver la filosofía hacia las raíces del ser y a la existencia fugitiva del hombre. Dice Machado por boca de Mairena, comentado el pensamiento del filósofo alemán:

> Heidegger hace ya suyas, creo yo, estas conquistas de la escuela [de Friburgo]: pero la nota peculiarmente suya es lo que pudiéramos llamar su decidido existencialismo. Yo no sé bien qué trascendencia puede alcanzar en el futuro del mundo filosófico —si existe este futuro— la filosofía de Heidegger; pero no puedo menos

---

poeta, enamorados de lo dulce y lo amargo, lo caliente y lo frío, lo verde y lo azul, y de todo lo demás —sin excluir lo bueno y lo malo— que en nada se parece a los átomos, ni al vacío en que éstos se mueven? Seríamos el vacío del vacío mismo, un vacío en que ni siquiera se mueven los átomos», «Obras. Poesía y prosa», p. 385.

(52) Juan de Mairena cree que «el espíritu como resorte decisivo, supremo imán o primer impulsor de la historia», es una de las profundas creencias que aún persisten en los tiempos modernos», Ibid., p. 545.

(53) Comenta Mairena: «Como escuela filosófica dominante aparece, en la Alemania de posguerra, la fenomenología, ya iniciada, por Edmundo Husserl, un movimiento intuicionista, que pretende partir, como Bergson, de los datos inmediatos, originales, irreductibles de nuestra conciencia, y que alcanza con Heidegger, en nuestros días, un extremo acercamiento al bergsonismo», Ibid., p. 562.

(54) «Obras. Poesía y prosa», p. 464.

de pensar en Sócrates, y en la sentencia délfica, a que aludía el hijo inmortal de la comadrona, ante esta nueva —¿nueva?— filosofía, que a la pregunta esencial de la metafísica: ¿qué es el ser?, responde: investigadlo en la existencia humana; que ella sea vuestro punto de partida *(Das dasein ist das Sein des Mensches)*. Y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo... Tal es la nota profundamente lírica, que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz (55).

La poética de Machado postula la mágica como expresión máxima del fenómeno lírico. La mágica, sin embargo, para su cabal comprensión, se halla situada en la vertiente dialéctica de las teorías del conocer y de las grandes concepciones filosóficas de todos los tiempos.

GUSTAVO CORREA

Yale University
NEW HAVEN, Connecticut 06520
(USA)

---

(55) Para un concepto de la poesía en Heidegger, como fundante de la realidad humana, véanse sus ensayos sobre el tema recogidos en el libro «Poetry Language, Thought», traducción de Albert Hofstadter (New York, 1971).