

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1974

Precio: 150 Pesetas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA.

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE-25-1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1974



TOMO LVII
NÚM. 175

SEVILLA, 1974

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1974

MAYO-AGOSTO

Número 175

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MARIANO BORRERO HORTAL, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

LUIS TORO BUIZA.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.
APARTADO DE CORREOS, 25. - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

S U M A R I O

	<u>Páginas</u>
ARTICULOS	
LAZO DÍAZ, Alfonso.— <i>Política antigitana de los dos primeros Borbones en el reino de Sevilla: Carmona</i>	1
AVELLÁ CHÁFER, Francisco.— <i>La ocupación francesa de la ciudad y arzobispado de Sevilla, a la luz de nuevos documentos (1810-1812)</i>	35
LABRADOR GUTIÉRREZ, Tomás.— <i>Presencia de Edgard Allan Poe en Antonio Machado</i>	87
PORQUERAS MAYO, Alberto, y LAURENTI, Joseph L.— <i>Rarezas bibliográficas. La colección de ediciones y traducciones del sevillano Pedro Mejía (1496-1552) en la biblioteca de la Universidad de Illinois</i>	121
HEREDIA, M. ^a del Carmen, y ROMERO, Purificación.— <i>La antigua y la actual parroquia de Santa Cruz</i>	139
ANTÓN SOLÉ, Pablo.— <i>El gremio gaditano de pintores en la segunda mitad del XVII</i>	171
MISCELANEA	
LÓPEZ ESTRADA, Francisco.— <i>Jorge Guillén y Sevilla</i>	181
LIBROS	
Temas sevillanos en la prensa local.	
REAL DÍAZ, Isabel	191
Crítica de libros.	
GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: <i>El Concejo de Carmona a fines de la Edad Media (1464-1523)</i> .—Antonio Domínguez Ortiz	205
GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: <i>Ordenanzas del Concejo de Carmona</i> .—Alfonso Franco Silva	206
LAMIQUIZ, Vidal: <i>Lingüística Española</i> .—Esteban Torre ...	207
VILLAR MOVELLÁN, Alberto: <i>Arquitectura del Modernismo en Sevilla</i> .—María Concepción García Gainza	209

PRESENCIA DE EDGARD ALLAN POE EN ANTONIO MACHADO

1.—PRESENTACION.

En 1931, Gerardo Diego, en su Antología *Poesía española contemporánea*, reproduce unos breves datos biográficos y críticos sobre Antonio Machado. El propio Machado expone su poética en unas líneas sencillas y definitivas, que nos permitimos reproducir íntegramente. Dicen así:

“En este año de su Antología (1931) pienso, como en los años del modernismo literario (los de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo.

“La poesía moderna, que a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad.

“El pensamiento lógico, que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. El principio de identidad —nada hay que no sea igual a sí mismo— nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.

“Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva. Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi Antología, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica, otra vez inmersa en “las mismas aguas de la vida”, dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús (1). Ellos devolverán su honor a los

(1) La llamo pobre porque recuerdo a algunos de sus comentaristas. (Nota de Machado).

románticos, sin serlo ellos mismos, a los poetas del siglo lírico, que acentuó con un adverbio temporal su mejor poema, al par que ponía en el tiempo, con el principio de Carnot, la ley más general de la naturaleza.

"Entretanto se habla de un nuevo clasicismo y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado nunca, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos ácrnos, puramente lógicos. El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza su valor absoluto.

"Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia, que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana."

Se nos disculpará lo largo de la cita; ella es el punto de partida de nuestro trabajo, y en ella hemos de apoyarnos fundamentalmente en la parte relativa a Antonio Machado, pues estas declaraciones están de acuerdo con su ideología poética, en la práctica y en la teoría. Antonio Machado se mantuvo siempre fiel a su credo poético; cualquier poema suyo —exceptuados los de su época de iniciación y definición poética— puede confirmarlo.

Queremos llamar la atención y subrayar bien dos puntos de la cita anterior:

1.—LA POESIA MODERNA, a mi entender, ARRANCA, EN PARTE AL MENOS, DE EDGARDO POE.

2.—"Ellos devolverán —los poetas futuros de mi Antología— su honor a los románticos... a los poetas del siglo lírico, QUE ACENTUO CON UN ADVERBIO TEMPORAL SU MEJOR POEMA"...

En cuanto a este segundo punto, no tenemos la menor duda, de acuerdo con Carlos Clavería (2), de que el poema aludido es el famoso "The Raven", de Edgard Allan Poe, "poème singulier entre tous. Il roule sur un mot mystérieux et profond, terrible comme l'infini, que des milliers de bouches crispées ont répété

(2) "Notas sobre la poética de Antonio Machado", en *Cinco estudios de literatura española contemporánea*, Salamanca, 1945, pp. 92-118.

depuis le commencement des âges, et que, par une triviale habitude de désespoir, plus d'un rêveur a écrit sur le coin de sa table pour essayer sa plume: "Jamais plus" ¡De cette idée, l'immensité, fécondée par la destruction, est remplie du haut en bas, et l'humanité, non abrutie, accepte volontiers l'Enfer, pour échapper au désespoir irrémédiable contenu dans cette parole" (3), en certera expresión de Baudelaire, no desconocida, sin duda alguna, por Machado. El adverbio temporal a que alude Machado no es otro que el conocido NEVERMORE, equivalente del JAMAIS PLUS baudelairiano, y que en español ha encontrado su más feliz versión en el NUNCA MAS de los traductores de Poe.

Estas dos, sólo estas dos, son las citas directas de Edgard Poe que hemos encontrado en la obra de Machado.

Ante ellas nos hemos formulado inmediatamente una pregunta: ¿Hasta qué punto pudo influir Edgard Poe en la poética machadiana?

Sorprende que esta indudable presencia haya pasado desapercibida para los estudiosos de A. Machado. Si bien nuestro sondeo no es exhaustivo, si creemos que es representativo; solamente Carlos Clavería, en el artículo ya aludido, y Ricardo Gullón mencionan a Poe.

Este último dice textualmente, aludiendo a la temporalidad existencial de la poética de Machado: "Heidegger y Edgard Poe, no fundidos, sino integrados en una concepción filosófica compleja, apoyo y sostén de una poética de líneas personales, bastante difícil en sus realizaciones y apenas seguida sino por el propio Machado" (4).

Tampoco los artículos recogidos por el mismo Gullón recientemente, suponemos que, dado el propósito de la colección, los más representativos, se ocupan del tema (5).

Contribuir a la aclaración de esta pregunta, en la medida de nuestras posibilidades, es la intención fundamental del presente trabajo.

(3) EDGARD POE, *Oeuvres Complètes*, Traduction de Baudelaire, Gibert Jeune, Paris, s.a., Preámbulo a "La genèse d'un poème", p. 32.

(4) RICARDO GULLÓN, "Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Tomos XI-XII, 1949, pp. 576-581.

(5) Cf. *Antonio Machado*, Edición de R. Gullón y A. W. Phillips, Col. Persiles-63, Serie El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1973.

2.—POE EN MACHADO.

Carlos Clavería, en el trabajo ya citado, aborda el problema, aunque no muy a fondo. He aquí sus opiniones:

Señala como núcleo fundamental de la poética machadiana la página de la Antología de Gerardo Diego antes transcrita.

En cuanto a Poe como "punto de arranque" de la poesía moderna, dice: ... "más que una belleza sobrenatural, absoluta y perenne y que la aspiración a una poesía pura y libre de todo contacto no poético que el poeta americano manifiesta en sus escritos teóricos, interesa a Machado otro aspecto de su obra. No se refiere al "wild effort to reach the Beauty above", en que, "inspired by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Lovelines whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone" de que habla Poe en "The Poetic Principle", cuando contrapone esencialidad y temporalidad. Machado se acerca más bien a lo que Poe significa de íntima unión entre reflexión estética y producción poética, de interés por los métodos de composición y el mecanismo interior de la poesía, de análisis crítico del problema literario en que se da cabida a la lógica, la razón y el cálculo, tal como Charles Baudelaire y Paul Valéry comprendieron e interpretaron a quien se conceptúa precedente suyo" (6).

Baudelaire tradujo gran parte de la obra teórica de Poe y divulgó una serie de ideas e interpretaciones sobre él. Más tarde Paul Valéry, en su ensayo "Situation de Baudelaire", "ha precisado los valores que el poeta francés y Poe aportan a lo que es desde entonces mancomunado avance por la senda de la poesía: Poe suministra a Baudelaire un sistema de ideas, sistema de ideas de un hombre que "c'était trouvé pour considérer les choses de l'esprit, et parmi elles, la production littéraire, avec une netteté, une sagacité, une lucidité que ne s'étaient jamais à ce point recontrées dans une tête douée de l'invention poétique" y Baudelaire, por su parte, "procure à la pensée de Poe une étendue infinie". El propio Valéry... tenía que apreciar en Poe el valor de la conciencia y la fuerza del intelecto en la creación poética, premisas fundamentales del mayor de los poetas franceses contemporáneos" (7).

(6) *Op. cit.*, p. 98.

(7) *Ibidem*, pp. 98-99.

Admitidos estos hechos, deduce Clavería que “fue sobre este Poe teórico de las traducciones Baudelairianas sobre el que, sin duda, meditó Machado”. Rechaza como prematura e infundada la afirmación de J. E. Englerirk, quien “aventura con ligereza que esa observación del poeta español no pudo hacerse por nadie que no fuese buen conocedor de la poesía del autor americano: “One that could be made only by an enthusiast of Poe’s verse”. A nosotros, en cambio, no nos parece tan superficial y ligera tal afirmación, como veremos en seguida.

Machado, además de las traducciones de Baudelaire, sobre las que centraremos nuestro cotejo, conocía también las traducciones y divulgaciones de Mallarmé, y Clavería sospecha, no sin razón, que las disputas surgidas “en torno a la poesía y teoría poética de P. Valéry” pudieron haber sido el motivo que despertó el interés de Machado por la poesía de Poe. El problema, con todo, concluye Clavería, queda en el aire.

Admitamos, pues, que Machado, sin duda alguna, conocía las traducciones y divulgaciones baudelairianas y, posiblemente, las de Mallarmé. Ahora bien, admitido todo eso, nosotros nos preguntamos: ¿Conoció o no conoció Machado a Poe en su lengua original? Creemos que sí, y nuestra creencia, como vamos a ver, no es infundada.

Queda una duda aún, que podría confirmar la teoría de Clavería: Machado habla con relativa frecuencia, comenta y discute la filosofía de Leibniz; sabemos que él no conoció ni estudió nunca directamente a este autor, fuera de las referencias y alusiones de clase. ¿Le ocurrió lo mismo con relación a Poe?

Por las referencias y citas incluidas en sus obras, es lícito admitir, en principio, que Machado tenía conocimientos suficientes de la lengua inglesa para poder leer los poemas de Poe en su original.

A lo largo de la obra machadiana hemos encontrado una serie muy considerable de citas en inglés.

Pertenecen, en su gran mayoría, al *Juan de Mairena*. He aquí algunas: “Todos hemos oído alguna vez que es el poeta el que suele ver más claro en el futuro, “into the seeds of time”, que dijo Shakespeare” (8).

Hablando Machado de la comedia de Mairena *El gran cli-*

(8) *Juan de Mairena*, Editorial Losada, 3.ª edición, Buenos Aires, 1957, Tomo I, p. 70.

matérico, la califica de “teatro cúbico”: uno de los elementos de este teatro lo constituyen “los monólogos y apartes, que nos revelan propósitos y sentimientos recónditos, y que nos muestran... cómo en el alma de Macbeth cuaja la ambición de ser rey... que se desprende,... de aquel terrible soliloquio: “It this dagger which I see before me / The handle towards my hand?” (9).

“Recuerdo lo que decía Shakespeare, aludiendo al llanto de los romanos por la muerte de César: “You are men, not stones” (10). Shakespeare es un “gigantesco creador de conciencias”. “Traducir a Shakespeare ha de ser empresa muy ardua, por la enorme abundancia de léxico, la libertad de su sintaxis, llena de expresiones oblicuas, cuando no elípticas, en que se sobreentiende más que se dice... “told by an idiot”... signifying nothing”... (11).

A propósito de Milton dice: “born to promote all truth, all righteous things” (12). Y así hasta 30 citas aproximadamente.

Por otra parte, Antonio Machado, “profesor de lenguas vivas”, pudo muy bien conocer otro idioma más que el francés del que oficialmente era profesor. ¿Por qué no pudo ser el inglés?

Ahora bien, si Machado podía leer en el original una obra tan interesante y por la que tanto se apasionó, ¿por qué motivo no lo iba a hacer? Nosotros pensamos que Machado leyó los poemas de Poe en su lengua original, sin que ello sea inconveniente para que utilizara también las traducciones de Baudelaire.

Así se puede explicar su entusiasmo, desde los primeros momentos de su producción, por el original poeta americano. En 1903, publica A. Machado sus *Soledades*, en ellas se incluye este significativo poema, que fue suprimido, al igual que otros muchos, en ediciones posteriores.

NEVERMORE

¡Amarga primavera!
 ¡Amarga luz a mi rincón obscuro!
 Tras la cortina de mi alcoba, espera
 la clara tarde bajo el cielo puro.

(9) *Ibidem*, p. 93.

(10) *Ibidem*, p. 162.

(11) *Ibidem*, Tomo II, p. 35.

(12) *Los Complementarios*, Editorial Losada, 1.ª edición, Buenos Aires, 1957, p. 218.

En el silencio turbio de mi espejo
 miro, en la risa de mi ajuar ya viejo,
 la grotesca ilusión. Y del lejano
 jardín escucho un sollozar riente:
 trémula voz del agua que borbota
 alegre de la gárgola en la fuente,
 entre verdes ebónibus ignota.
 Rápida silba, en el azur ingrave,
 tras de la tenue gasa,
 si obscura banda, en leve sombra suave,
 de golondrinas pasa.
 Lejos mienta otra fiesta el campanario,
 tañe el bronce de luz en el misterio,
 y hay más allá un plañido solitario,
 cual nota de recóndito salterio.
 ¡Salmodías de Abril, música breve,
 sibilación escrita
 en el silencio de cien mares; leve
 aura de ayer que túnicas agita!
 ¡Espíritu de ayer! ¡sombra velada,
 que prometes tu lecho hospitalario
 en la tarde que espera luminosa!
 ¡fugitiva sandalia arrebatada,
 tenue, bajo la túnica de rosa!

* * *

¡Fiesta de Abril que al corazón esconde
 amargo pasto, la campana tañe...!
 ¡Fiesta de Abril!... Y el eco le responde
un nunca más, que dolorido plañe.
 Tarde vieja en el alma y virgen: miente
 el agua de tu gárgola riente,
 la fiesta de tus bronces de alegría;
 que en el silencio turbio de mi espejo
 rie, en mi ajuar ya viejo,
 la grotesca ilusión. Lejana y fría
 sombra talar, en el Abril de Ocaso
 tu doble vuelo siento
 fugitivo, y el paso
 de tu sandalia equívoca en el viento. (13).

(13) Cf. D. ALONSO, "Poesías olvidadas de Antonio Machado", en *Cuadernos Hispano-americanos*, núms. XI-XII, Madrid, 1949.

En este poema funde y recrea Machado dos temas fundamentales de la poesía de Poe: el de "Las campanas" y el de "El cuervo".

3.—DOS POÉTICAS.

3.1.—LA POÉTICA DE ANTONIO MACHADO.

Una serie de problemas metafísicos y literarios dentro de la obra de Antonio Machado, hombre vertido hacia dentro, son difíciles de comprender sin el auxilio eficaz de sus obras en prosa. Nuestro poeta se vio en la necesidad de inventarse una serie de entes filosófico-poéticos apócrifos, encarnación de la forma de vida que él consideraba ideal dentro del mundo específico de la poesía y del arte, y que sus circunstancias vitales le negaron. Muchos puntos de su poética personalísima son un tanto oscuros, cuando no difíciles de interpretar. Vamos a referirnos someramente a algunos de sus temas fundamentales.

3.1.1.—*El tiempo.*

Es el tiempo el tema fundamental, el punto de partida de toda la producción filosófico-poética machadiana. "Porque —afirma por boca de Juan de Mairena, su "alter ego"—, ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, para dispararlas una tras otra?... En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal. Vivir es devorar tiempo: esperar; y, por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando" (14).

Toda la poesía machadiana está transida por un anhelo constante e insatisfecho de temporalidad, que va presionando sobre los elementos y formas poéticas hasta reducirlos, por una asombrosa capacidad de síntesis y de abstracción, a reductos insuperables de las más puras esencias líricas. Una auténtica emoción humana y poética emana de las formas temporales de sus versos, evocadoras de un tiempo único, personalísimo, intrans-

(14) *Juan de Mairena*, I, p. 36.

ferible. "Poesía es 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 pueden vivir después de pescados" (15). Y, si preferimos la expresión poética, escuchemos la voz pausada de Machado, definiendo la poesía:

"Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo" (16).

Hasta tal punto penetra el sentimiento de lo temporal la vida del hombre, que a Machado no le preocupa el hombre en cuanto tal hombre, sino en cuanto hombre hecho tiempo, en cuanto "ser-en-el-mundo-para-la-muerte" heideggeriano, de que habla Serrano Poncela (17). "Sin el tiempo —dice Juan de Mairena a sus alumnos en una clase de Retórica—, esa invención de Satanás, sin ese que llamó mi maestro "engendro de Luzbel en su caída", el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco" (18).

La vida para Machado, discípulo aventajado de Bergson, buen conocedor de Proust y entusiasta de Heidegger, en cuanto continuador legítimo de las teorías bergsonianas, "es el ser en el tiempo, y sólo lo que vive es" (19).

Sólo la poesía llega a la superación de esta angustia temporal; la poesía es el refugio —luego veremos que los elementos poéticos por excelencia son el sueño y el olvido— donde el poeta logra la propia autosuperación. Para ello, el tiempo ha de alcanzar un supremo valor emotivo, convirtiéndose en pura intuición, en algo supratemporal, eterno: "...Definíamos la poesía como diálogo en el tiempo y llamábamos "poeta puro" a quien logra vaciar el suyo para entendedérselas a solas con él" (20).

Las formas temporales (verbos y adverbios) dominan en la

(15) *Juan de Mairena*, I, pp. 45-46.

(16) *Poesías completas*, Colección Austral, 8.ª edición, 1959, p. 243.

(17) SEGUNDO SERRANO PONCELA, *Antonio Machado, su mundo, su obra*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1954.

(18) *Juan de Mairena*, I, p. 111.

(19) *Los Complementarios*, p. 112.

(20) *Juan de Mairena*, I, p. 36.

poesía de Machado, y la rima (“encuentro, más o menos reiterado, de un sonido con el recuerdo de otro”) es un elemento temporal más:

“La rima verbal y pobre,
y temporal es la rica.
El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía” (21).

Concluiremos, pues, con el propio Machado: “La lírica, 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 eternizar” (22).

3.2.1.—*Valor poético del olvido y del sueño.*

En el camino hacia la autosuperación, el poeta se refugia en el sueño del olvido, como motivo supremo de valor poético. No se trata del sueño onírico, al que Machado concede muy relativa importancia, sino de los sueños de nuestra vigilia. Juan de Mairena atestigua que “sólo en momentos perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños y a rebuscar en ellos elementos que utilizar en sus poemas. La oniroscofia no ha producido hasta la fecha nada importante. Los sueños de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a veces, más disparatados que los de nuestros sueños...

”Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver o imaginar despiertos, y no pidáis al sueño sino reposo” (23).

Se trata, pues, de una profunda visión intelectual que nos permite prescindir del mundo concreto y material que nos rodea, para sumergirnos de lleno en nuestro “otro” mundo, ese

(21) *Poesías ompletas*, p. 244.

(22) *Los Complementarios*, p. 28.

(23) *Juan de Mairena*, I, p. 66.

mundo que constituye nuestra esencia más auténtica y que nosotros desconocemos.

La vigilia soñadora es la única forma posible de conocimiento; el sueño es una forma de vida poética: recordar los sueños es recordarse uno a sí mismo, llegar a la zona profunda de nuestro complementario:

“Busca a tu complementario
que marcha siempre contigo
y suele ser tu contrario” (24).

Las visiones del sueño fisiológico sólo tienen importancia en cuanto “complementarias” de los sueños de nuestra vigilia, pues —dice en una de las fragmentadas cartas a Guiomar, recogidas por Concha Espina (25)— “se sueña frecuentemente lo que ni siquiera se atreve uno a pensar. Por esto son los sueños complementarios de nuestra vigilia, y el que no recuerda sus sueños ni siquiera se conoce a sí mismo”. Juan de Mairena, por su parte, advierte al exponer y comentar sus sueños: “Siempre he sido un hombre muy atento a los propios sueños, porque ellos nos revelan nuestras más hondas inquietudes, aquellas que no siempre afloran a nuestra conciencia vigilante” (26).

De aquí, el supremo valor poético del olvido en cuanto posibilita, mediante el recuerdo, los sueños de la vigilia. “Pensaba mi maestro... que el amor empieza con el recuerdo, y que mal se podía recordar lo que antes no se había olvidado” (27). Y en otra ocasión asegura que “el olvido es una potencia activa, sin la cual no hay creación propiamente dicha” (28).

Este valor lírico del olvido y del sueño, que penetra toda la producción poética machadiana (29), se acentúa profundamente en las composiciones de sus últimos años, y juega un papel de primordial importancia en los misteriosos y decantados amores con Guiomar, quien pudiera ser incluso, pese a la fantástica e incongruente novelización de Concha Espina, un ente poético más (30).

(24) *Poesías Completas*, p. 212.

(25) CONCHA ESPINA, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, Edit. Litesa, Madrid, 1950.

(26) *Juan de Mairena*, II, pp. 145-146.

(27) *Juan de Mairena*, I, pp. 41-42.

(28) *Juan de Mairena*, II, p. 79.

(29) Véanse los temas y motivos del sueño en RAMÓN ZUBIRÍA, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1973, Capítulo II, pp. 62 y ss.

(30) El misterio parece ya dilucidado, si bien, por razones obvias, el nombre de la

He aquí algunas muestras poéticas de Machado como cantor del valor lírico del olvido y del sueño:

“Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido”.

“Te abanicarás
con un madrigal que diga:
en amor el olvido pone la sal”.

“Te mandaré mi canción:
“Se canta lo que se pierde”,
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón” (31).

“Hoy en mitad de la vida
me he parado a meditar...
Juventud nunca vivida
¡quién te volviera a soñar!” (32).

“Y podrás conocerte recordando
del pasado soñar los turbios lienzos”.

“De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños” (33).

“Tras el vivir y el soñar,
está lo que más importa:
despertar” (34).

3.1.3.—*El amor: Abel Martín.*

En este apasionante problema se funden, en interpretaciones diversas, los demás temas de la poética machadiana. Nos limitaremos a una breve exposición de las teorías del famoso apócrifo machadiano Abel Martín, curioso personaje, mitad filósofo, mitad poeta, que cuadra muy bien con la personalidad de Machado.

dama, poetisa de renombre, se mantiene en secreto. Así lo especifica J. L. CANO, “Un amor tardío de Antonio Machado: Guiomar”, en *Antonio Machado*, Ed. R. Gullón y A. W. Phillips, Taurus, Madrid, 1973. Posiblemente Cano, quien ofrece una “nueva versión” del artículo de 1960, conoce el problema suficientemente. J. RUIZ DE CONDE dedicó un libro a este tema, *Antonio Machado y Guiomar*, Madrid, 1964.

(31) *Juan de Mairena*, I, p. 41.

(32) *Poesías Completas*, p. 76.

(33) *Ibidem*, p. 78.

(34) *Ibidem*, p. 218.

Según Abel Martín (35), el amor pasa por tres fases sucesivas:

En una primera etapa, el impulso erótico hacia "lo otro" se manifiesta en una especie de brote primaveral; es un sentimiento panteísta; no identificado con un objeto determinado, sino a la manera de un impulso de todas nuestras potencias hacia un objeto indefinido. "El amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda". Dos sonetos magníficos recogen poéticamente este primer momento, "Primavera" y "Rosa de fuego". Ahora bien, este brote primaveral no es fortuito: es una auténtica resurrección:

...En mi mano siento
doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
Eres tú quien florece y resucita".

Es un sentir y un esperar de algo que nos es consustancial: "La amada acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio" (36).

El amor, pues, nace del recuerdo. "Cuando nos vimos —dice en una carta a Guiomar— no hicimos sino recordarnos".

En el segundo momento —"Guerra de amor"— aparece claramente definido el objeto erótico, la amada o el amante. Nace la primera "angustia erótica": la ausencia de la amada a una cita, por ejemplo, motivo del soneto "Guerra de amor", en cuyo comentario dice Martín: "La amada no acude a la cita; es en la cita ausencia. No se interprete esto en sentido literal. El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un

(35) Cf. *Abel Martín*, Editorial Losada, 2.ª edición, Buenos Aires, 1953, pp. 9-34.

(36) El soneto "Rosa de fuego" fue comentado por C. FERNÁNDEZ MORENO, "Análisis de un Soneto de Antonio Machado: "Rosa de fuego", en *R. H. M.*, año XXVI, núms. 3-4, Nueva York, julio-octubre 1960. Se trata de un comentario técnico-interpretativo que no se centra en el verdadero tema del soneto; resulta una especie de ejercicio virtuosista de escuela, muy logrado, sin duda. En Machado se recrean múltiples temas de rancia tradición literaria.

sentimiento de soledad o, mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio... A partir de este momento el amor comienza a ser consciente de sí mismo". Y Machado añade: "Comienza entonces para algunos —románticos— el calvario erótico; para otros la guerra erótica con todos sus encantos y peligros, y para Abel Martín, poeta, hombre integral, todo reunido"...

En la tercera etapa, el amor consciente trae consigo un conocimiento introspectivo del alma del poeta; la consecuencia de este conocimiento es una profunda amargura y un profundo desengaño, y, como término último y supremo, el gran fracaso del amor. "La conciencia... como actividad reflexiva,... vuelve sobre sí misma, agotado el impulso para alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma como tensión erótica, impulso hacia lo otro inasequible". La consecuencia inmediata es que "en la metafísica intrasubjetiva de Abel Martín fracasa el amor, pero no el conocimiento, o mejor dicho, es el conocimiento el premio del amor. Pero el amor, como tal, no encuentra objeto: dicho líricamente: la amada es imposible". El amor fracasa, y de este gran fracaso del amor surge la idea, la actividad racionalizadora, y, al mismo tiempo, la poesía. "También la poesía es hija del gran fracaso del amor"... "La poesía llega, por ansia de lo otro, al límite de su esfuerzo, a pensarse a sí misma como objeto total, a pensarse como no es, a desearse". Esto es lo que la poesía, en cuanto "aspiración a conciencia integral" que es, intenta: "devolver a lo que es su propia intimidad".

3.1.4.—*La intuición en poesía.*

Del análisis de los frecuentes pasajes de la obra machadiana en que se toca este tema, se deduce que, para Machado, la intuición es lo fundamental en poesía. Aunque la lógica es necesaria y no se puede prescindir de ella, pues se impone la necesidad evidente de un sistema lógico que presida, en cierto modo, el desarrollo de todo poema u obra de arte, la lógica que admite Machado es una "lógica del corazón", nunca, en poesía al menos, la lógica de la razón. "El intelecto no ha cantado nunca, no es su misión". Dice Serrano Poncela en la obra citada que "la lógica del corazón es la única que vale para la poesía". Abel Martín alardea de haber creado una nueva lógica, "el poeta pretende haber creado una fórmula lógica nueva, en la cual todo razo-

namiento debe adoptar la forma fluida de la intuición" (37). De aquí, el desprecio casi absoluto por las imágenes líricas, superfluas en la mayoría de los casos. Es partidario de la expresión directa, sencilla; las dificultades deben ser resueltas y aclaradas, pero nunca es lícito el crearlas artificialmente como medio o pretexto para la inserción de una serie de imágenes líricas, frías e inauténticas. "Sabed que en poesía —sobre todo en poesía— no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni adornan ni decoran, sino que complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se dicen siempre en el lenguaje de todos" (38).

Una lírica intelectual le parece a Meneses —el inventor de la máquina de hacer versos, el aristón poético—, en su diálogo con Mairena, "tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva" (39). La expresión machadiana, estamos seguros, entusiasma a nuestro querido profesor y amigo R. Lainez Alcalá.

Y para Machado, "las imágenes específicamente líricas son aquellas que contienen intuiciones" (40).

Pero Machado, aunque da el predominio a la intuición, ataca en su crítica, fina y penetrante, tanto los periodos literarios dominados por tendencias y módulos meramente lógicos —tal el barroco español (41)—, como los períodos cargados de un excesivo sentimentalismo (42), o las escuelas modernas, dominadas por un espejismo de pureza poética y alejadas de toda lógica, que han pretendido sacrificarlo todo a una concepción ideal de la Belleza, haciendo del poeta un mundo individual para el cual canta exclusivamente. No nos debe, pues, extrañar el desacierto de nuestro poeta con la poesía del momento (1931).

3.1.5.—*Poesía y metafísica.*

Los papeles del poeta y del filósofo se confunden en Machado. "Todo poeta supone una metafísica" (43). Ambas activi-

(37) *Abel Martín*, p. 19.

(38) *Juan de Mairena*, p. 49.

(39) *Abel Martín*, p. 54.

(40) "Reflexiones sobre la lírica", en *Abel Martín*, pp. 91-106.

(41) Véase su crítica en *Abel Martín*, pp. 44-48. "La poesía de Calderón, no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones".

(42) "Nada tan voluble como el pensamiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos", *Juan de Mairena*, I, p. 39.

(43) *Abel Martín*, p. 49.

dades se complementan: “el poeta presta al filósofo su intuición mágica, por si ésta le devela una punta del misterio del ser y el filósofo ayuda al poeta a desmontar su relojería; le da seguridad en la voz, legitimándolo como “poietes”, es decir, como verdadero creador o hacedor” (44). Machado concede preferencia a la metafísica; él mismo confiesa en su discurso académico —que nunca llegó a pronunciar— “si algo estudié con ahinco fue más de filosofía que de amena literatura. Y confesaros he que con excepción de algunos poetas las bellas artes nunca me apasionaron”. Por ello, afirma “que el poeta debe apartarse respetuosamente ante el filósofo” (45), ya que “los grandes poetas son metafísicos fracasados” (46). Machado llegó, sin duda, a la poesía por el estrecho sendero de la filosofía: de aquí, la profundidad y autenticidad de su voz. Su poesía alcanza un peso, y, al mismo tiempo, un encanto de sencillez y elegancia no superados jamás en nuestras letras.

Terminamos este breve repaso de algunos de los temas fundamentales de la ideología poético-filosófica de Machado con una cita más; preferimos que, siempre que sea posible, resuene la voz segura de Machado, con el aplomo y fluidez —y no quisiéramos jugar con paradojas— que le son propios: “Algún día se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas muy especialmente que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus lirás con guirnaldas para cantar estas viejos milagros del pensamiento humano.

”Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el “fugit irreparable tempus”. Y por este declive llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y

(44) SEGUNDO SERRANO PONCELA, *op. cit.*, p. 80.

(45) *Juan de Mairena*, I, p. 143.

(46) *Ibidem*, p. 102.

filósofo —nunca hostiles— y trabajando cada uno en lo que el otro deja” (47).

Este fue, pues, el ideal poético —quizá inasequible humanamente— a que tendió don Antonio Machado, catedrático de lenguas vivas en Institutos de provincia, filósofo aficionado y poeta profundo, humano y sincero. La temática e ideología poética de Machado ha sido estudiada intensa y extensamente; pero, en esencia, creo que he recogido lo más representativo. La bibliografía es ya muy numerosa; preferimos no desairar a nadie; por ello, remitimos a una selección de la misma, actualizada, como puede ser la somera que figura en la compilación, varias veces citada, de R. Gullón y A. W. Phillips.

3.2.—LA POÉTICA DE EDGARD ALAN POE.

Guiado por una necesidad análoga posiblemente a la de Machado (48), Poe también redactó algunos escritos teóricos sobre los problemas literarios. Aparte de “The Poetic Principle” (49), y “La genèse d'un poème” (50), hemos recogido interesantes ideas para el conocimiento de la poética de Poe de algunos otros pasajes de sus narraciones. Una serie de artículos, de elevado valor poético, fruto de una fantasía exaltada, visiones o elucubraciones mentales, muchas veces con fondo autobiográfico, ofrecen un interés especial (51). Mención aparte merece su extenso poema “Eureka ou essais sur l'Univers matériel et spirituel”, posible punto de partida de la afirmación machadiana que encabeza este trabajo.

(47) *Juan de Mairena*, I, pp. 162-163.

(48) En “Notas sobre la poesía”, advierte Machado al lector: “En las notas sobre la poesía que publico en este cuaderno respondo, acaso, a objeciones que algunos críticos hicieron a mi obra o, más bien, a mis intenciones, a mi idealismo estético, latente o implícito en mis libros algunas veces; expreso otras”. (*Los Complementarios*, p. 31).

(49) Este trabajo no se encuentra en las traducciones baudelairianas que manejamos: tomamos las citas de la traducción de FRANCISCO SUSANNA, bajo el título de “El Principio Poético”, en *Poemas en prosa* de EDGARD POE, Editorial Apolo, Barcelona, pp. 95-121.

Hoy puede consultarse ya lo esencial del Poe teorizador, ensayista y crítico, en la acertada selección EDGARD ALLAN POE, *Ensayos y críticas*, traducción e introducción de Julio Cortázar, Alianza Editorial, núm. 464, Madrid, 1973.

(50) En *Oeuvres Complètes* de EDGARD ALLAN POE, traduits par Ch. Baudelaire, Gilbert Jeune, Paris, pp. 31-40.

(51) Aparte de los recogidos en la citada traducción de F. Susanna, pueden verse en las traducciones de Baudelaire los siguientes: “Morella”, pp. 152-155; “Ligeia”, pp. 155-164; “Le démon de la perversité”, pp. 169-172; “Le chat noir”, pp. 172-178; “William Wilson”, pp. 178-179; “Bérénice”, pp. 197-202, y “Eléonora”, pp. 319-322.

3.2.1.—*El principio poético.*

Se abre este artículo con una protesta contra la poesía épica, contra el poema largo. Para Poe, *El Paraíso Perdido* sólo puede considerarse como obra de arte “cuando, perdiendo de vista aquel requisito vital de toda obra de arte, la unidad, lo juzgamos simplemente como una serie de poemas menores”. Así resulta que “el poema épico moderno no es sino una irreflexiva y ciega imitación del supuesto modelo antiguo”.

Poe, amante apasionado del método matemático, señala la extensión máxima que un poema ha de tener para que sea tal poema: su lectura no debe superar el tiempo normal de “une séance”. “Un poema largo no es en modo alguno un poema”, ya que “un poema merece el título de tal únicamente en cuanto nos exalta, elevando el espíritu. El mérito de un poema es proporcional a su vibración anímica..., todas las exaltaciones son, por psíquica necesidad, pasajeras. Aquel grado de exaltación que cabe esperar de un poema para que así se denomine, no puede ser mantenido a lo largo de una composición de cierta longitud”. Poe, en reacción contra su época, espera confiadamente “que en los tiempos venideros el sentido común preferirá juzgar una obra de arte ateniéndose más bien a la emoción o efecto por ella producido que a la suma de tiempo empleado para lograr tal o cual efecto... Una cosa es la perseverancia y otra muy distinta el genio”.

Pero, téngase en cuenta, por otra parte, que... “un poema puede resultar inadecuadamente breve. La brevedad excesiva degenera en mero epigrama. Un poema muy pequeño puede... resultar brillante o intenso, pero nunca producirá un efecto profundo o duradero”.

Le preocupa después la finalidad de la poesía y denuncia, en primer lugar, una “herejía” nefasta para la poesía de su tiempo: “Me refiero —dice— a la herejía de lo “didáctico”. Se ha afirmado, tácita y abiertamente, directa e indirectamente, que el objeto último de toda poesía es la Verdad. Todo poema, se dice, debe inculcar una moral, y por esa moral hay que juzgar del mérito poético de esa composición. Pero la poesía no ha sido nunca, ni podrá serlo jamás, un instrumento al servicio de la Verdad o del Deber, porque todo “aquello” que tan indispensable es en el Canto resulta ser precisamente todo “aquello” con lo cual la Verdad no tiene que ver absolutamente nada. Colmarla

de joyas y de flores no representa para ella sino un paradójico boato”.

El fin supremo de la poesía es la Belleza: “il croyait, en vrai poète qu’il était, que le bout de la poésie est de même nature que son principe, et qu’elle ne doit pas avoir en vue autre chose qu’elle même” (52). Así Belleza y Poesía se identifican y confunden. “El sentido de la Belleza es un instinto inmoral arraigado en el espíritu del hombre. A este sentimiento se debe que nos deleitemos en la multitud de formas y sonidos y fragancias y sentimientos, entre los cuales nos movemos”. El poeta, guiado por un ansia de superación y de inmortalidad, busca en la Belleza, como fin de su poesía, su plena y auténtica satisfacción: “nuestra sed de inmortalidad,... no es el mero deseo de contemplar la Belleza entre nosotros, sino el loco empeño de alcanzarla en lo alto. Inspirados en una estática presciencia de los esplendores del más allá, forjamos multitud de combinaciones con las cosas y pensamientos temporales, a fin de alcanzar una brizna de aquella sublimidad cuyos verdaderos elementos pertenecen quizá únicamente a la eternidad”. El poema perfecto, el auténtico poema no tiene, no puede tener ninguna finalidad fuera de sí mismo,... “no existe ni puede existir una obra más plenamente dignificada, más supremamente noble que ese verdadero poema, ese poema “per se”, ese poema que es un poema y nada más que un poema, ese poema escrito únicamente por el gusto de escribirlo”. El poeta es un ser antagónico; sumido en la angustia de su propia limitación, lucha titánicamente (53) por alcanzar la realización de un fin demasiado elevado para los medios de que ha sido dotado. Está condenado, de antemano, al fracaso (54). La música, sentimiento armónico universal, es una de las manifestaciones líricas por excelencia: es consustancial a la poesía, pues “es innegable que en la unión de la Poesía y de la Música, en su popular sentido, encontramos el más ancho campo para las manifestaciones líricas”. Por eso, “es quizá en la Música donde el espíritu debe alcanzar el magno fin por el cual lucha al sentirse inspirado por el sentimiento poético: creación de una Belleza suprema”.

Poe recomienda la sencillez junto a la precisión: “Debemos

(52) BAUDELAIRE, *Oeuvres*, p. 11.

(53) No olvidemos que Baudelaire aprendió mucho de ésta que él llamó “alma gemela”

(54) Esta misma idea domina toda la creación machadiana. Véase en especial el poema titulado “El poeta”, en *Poesías Completas*, pp. 30-32.

ser sencillos, precisos, limpidos. Debemos ser fríos, parcós, impasibles”.

En sus creaciones poéticas dominan los temas de la tristeza, la melancolía, el amor, el sueño. Su poesía se caracteriza por su elevación, por la radical pureza de su intención y de sus sentimientos; Poe es un poeta etéreo, desasido por completo de lo terrestre. Por eso, sus creaciones se ubican siempre en el subterfugio formidable de todos los “exilés”, de cuantos se sienten extranjeros en este mundo: en el otro mundo mágico de los sueños, del olvido y del recuerdo, que Poe, visionario empedernido, estimulaba con el soporífico calor del alcohol y otros estupefacientes.

La diferencia entre los métodos lógicos de composición y los poéticos es radical: “ciego estará quien no perciba la radical y profunda diferencia existente entre los métodos lógicos y los métodos poéticos de exposición. Será un dogmático furibundo e incurable quien, a pesar de estas diferencias, persista aún en su tentativa de reconciliar algo entre sí tan refractario como el agua y el aceite, esto es, la Poesía y la Verdad”.

La poesía lírica es para Poe “la creación rítmica de la Belleza. Su único árbitro es el Gusto. Con el intelecto o con la Conciencia tiene únicamente colaterales relaciones. Como no sea incidentalmente, no se relaciona en modo alguno con el Deber o con la Verdad”.

Y, como resumen de su Principio Poético, escribe: “...siempre que este Principio responda estricta y llanamente al humano anhelo de una belleza suprema, la manifestación del principio se halla siempre *en una elevada exaltación del espíritu, por entero independiente de aquella pasión que es para el pecho un veneno, o de aquella verdad que no satisface sino a la razón*” (55).

3.2.2.—*El método de composición: La génesis d'un poème.*

En este escrito pasa Poe de la teoría a la práctica. “Philosophy of Composition”, o “Génesis d'un poème” de las traducciones baudelairianas, nos brinda una explicación racional y minuciosa del método seguido en la composición de uno de sus mejores poemas, “El cuervo”. Este poema está ideado y realizado con tal acierto y exactitud lógicos, sin olvidarse del más mínimo deta-

(55) Recordemos la “honda palpación del espíritu” machadiana.

lle, que pudo con legítimo orgullo vanagloriarse su creador de que "aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique" (56).

Insiste de nuevo sobre las ventajas del poema no extenso y demás ideas ya expuestas en el Principio Poético. La Belleza es el fin supremo y más noble de la poesía: "Le Beau est le seul domain légitime de la poésie... Le plaisir qui est à la fois le plus intense, le plus élevé et le plus pur, ce plaisir-là ne se trouve, je crois, que dans la contemplation du Beau" (57).

La poesía se engendra en la zona anímica de nuestro entendimiento, es una deliciosa elevación del alma, de las facultades anímicas, nunca de las intelectuales.

3.2.3.—*El amor.*

Poe no forjó nunca una teoría sobre el amor de profundidad metafísica y poética, como la de Machado. Poe, como muchos poetas, canta a la amada: canta un amor auténtico, arrebatado tempranamente por la muerte. También Poe se casó con su prima Virginia cuando ésta no contaba más de 14 años, y su prematura muerte dejó al poeta sumido en la más lamentable desesperación. El amor llena todos sus poemas, es el tema central de toda su poesía. Las figuras femeninas de sus narraciones son casi siempre seres de ficción poética, recreaciones de la amada desaparecida.

El amor es un sentimiento divino que llena y satisface la vida del hombre: "ningún hombre puede sentirse autorizado para dolerse del Destino mientras en su adversidad conserve todavía el inmovible amor de una mujer" (58). Y su bellísima narración "Éléonora" termina así: "Dors en paix! car l'Esprit d'amour est le souverain qui gouverne et qui juge"... (59).

El amor para Poe fue una flor de corta vida; junto a él crece siempre el temor, el presentimiento de la separación irremediable por la muerte prematura de la amada: "...il grandit cet amour, et avec lui gradissait dans nos coeurs la terreur de

(56) *Oeuvres*, p. 35.

(57) *Ibidem*, p. 35.

(58) *Ibidem*, p. 118.

(59) "Éléonora", en *Oeuvres*, p. 322.

l'heure fatale qui accourait pour nous séparer à jamais! Ainsi, avec le temps, aimer devint une douleur. Pour lors, la haine nous eût été une miséricorde" (60).

Sólo después de esta separación, el amor llega a su perfección, cobra conciencia de sí mismo y de toda su valía. Escuchemos un fragmento del diálogo que Morella —otra deliciosa narración poética— mantiene momentos antes de su muerte con su amante:

—“Je vais mourir, cependant je vivrai.

—Morella!

—Ils n'ont jamais été, ces jours où il t'aurait été permis de me aimer; mais celle que, dans la vie, tu abhorras, dans la mort tu l'adoreras" (61).

3.2.4.—Poe, poeta del sueño y las pesadillas (62).

“Je suis le descendant d'une race qui s'est distinguée en tout temps par un tempérament imaginatif et facilement excitable; et ma première enfance prouva que j'avais pleinement hérité du caractère du famille"... (63). Los biógrafos de Poe y él mismo afirman que vivía más en el mundo de la fantasmagoría y el ensueño que en el de las cosas reales: “Yo no soy, yo no he sido desde mi infancia sino un soñador”, confiesa en una ocasión; y en *Tamerlán y otros poemas de un Bostoniano*, su primer libro, escribe: “Descarriada desde mi nacimiento, mi alma era rebelde a todo control. Sombrio mar insondable de un orgullo infinito, misterio, sueño: tal me parecía mi juventud... ¡Oh!; ¡los sueños! ¡Con ese rico colorido que prestan a la vida o con esa lucha incomprensible bajo sus desvelos de sombra y de brumas, apariencias contra la realidad, realzan ante la visión en delirio, las bellezas del cielo y del amor, bellezas intimamente nuestras, que la joven esperanza no alcanzó a percibir ni en sus horas más soleadas!” (64). En “Bérénice” escribe: “Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et seulement comme des visions, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours,

(60) “Colloque entre Monos et Una”, en *Oeuvres*, p. 261.

(61) “Morella”, en *Oeuvres*, p. 154.

(62) Cf. ALBERTO REYES, *Edgard Allan Poe, el poeta de las pesadillas*, Ediciones Menphis, S. A., Barcelona, 1948.

(63) *Oeuvres*, p. 178.

(64) A. REYES, *op. cit.*, pp. 35-36.

mais positivement mon unique et entière existence elle-même" (65).

En algunos momentos también el sueño alcanza en Poe un valor humano y poético muy específico. Una precisa delimitación entre el sueño de la vigilia y el fisiológico se establece en este fragmento: "Ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses qui échappent à ceux qui ne rêvent qu'endormis"... (66). El mundo, infestado, contaminado, sólo puede regenerarse en la muerte, "or, l'homme ne pouvant pas, en tant que race, être anéanti je vis qu'il lui fallait *renaître*. Et c'était alors, ma très belle et ma très chère, que nous plongions journellement notre esprit dans les rêves"... (67).

Poe idealiza en el sueño sus figuras femeninas, las recrea después de desaparecidas: "A travers les blancheurs du crépuscule, à midi, parmi les ombres treillissées de la forêt... elle avait traversé mes yeux, et je l'avais vue, non comme la Bérénice vivante et respirante, mais comme la Bérénice d'un songe; non comme un être de la terre, un être charnel, mais comme l'abstraction d'un tel être"... (68).

El recuerdo es también un alivio y descanso para las tribulaciones y los momentos difíciles: "Ton esprit qui vacille trouvera un allègement à son agitation dans l'exercice du simple souvenir" (69).

3.2.5.—*La lógica y la intuición.*

Si bien Poe se cuidó en extremo del método racional, no se olvidó tampoco de dar a la intuición su debido mérito.

Las primeras páginas de su "Euréka" recogen una misteriosa carta, portadora de un duro ataque a los métodos filosóficos escolástico-aristotélicos y a todo intento de un racionalismo sistemático. Todos esos sistemas antiguos, dice Poe, "élevaient leurs châteaux sur une base aussi peu solide que l'air; *car ces choses qu'on appelle axiomes n'ont jamais existé et ne peuvent pas exister*" (70). Y el motivo por el cual él ataca a tales sistemas no se debe tanto a la inconstancia y frivolidad de su lógica, como "à

(65) *Oeuvres*, p. 197.

(66) *Ibidem*, p. 319.

(67) *Ibidem*, p. 263.

(68) *Ibidem*, p. 199.

(69) *Ibidem*, p. 266.

(70) *Ibidem*, p. 456.

causa de cette tyrannique et orgueilleuse interdiction de toutes les routes qui peuvent conduire à la Vérité, toutes, excepté les deux étroites et tortues —celles où il faut se traîner et celle où il faut ramper —dans les quelles leur ignorante perversité avait osé confiner l'Ame,— l'Ame qui n'aime rien tant que planer dans ces régions de l'illimitable intuition, où ce qu'on appelle une *route* est chose absolument inconnue" (71). Este pasaje es muy significativo; de él se desprende el valor que Poe concedía a la intuición. Lo ideal, lo auténtico para él, estaría en una combinación armónica de intuición y lógica, lo que Machado llamó "lógica del corazón", esa nueva lógica que Abel Martín se vanagloria de haber inventado. Ya Baudelaire escribió, con toda razón, en las notas que preceden a sus traducciones, que "pour lui l'imagination est la reine des facultés. L'imagination n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus la sensibilité... L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies" (72).

Por todo esto pudo escribir Machado que de Poe arranca la poesía moderna. Poe reacciona con el Romanticismo contra la amanerada tradición clásica del siglo XVIII, pero, al mismo tiempo, reacciona también contra lo que el Romanticismo tiene de menos auténtico: contra la creación arrebatada o arrebatadora, sin orden ni lógica de ninguna clase, mero impulso del sentimiento o de la pasión.

La razón no lo es todo, y, en poesía, mucho menos que en las demás artes o ciencias; hay muchas cimas a las que no puede llegar; por ello, hay que recurrir a la intuición, que para Poe "n'est que la *conviction naissant de certaines inductions ou déductions dont la marche a été assez secrète pour échapper à notre conscience, éluder notre raison, ou défier notre puissance d'expression*" (73). Esta corriente ideológica, nacida en las postimerías del Romanticismo, es la que llega a Machado, a través de la intuición bergsoniana (74).

Una prueba más de la importancia concedida por Poe a la intuición, nos la brindan estas líneas alusivas a las teorías de

(71) *Ibidem*, p. 457.

(72) *Ibidem*, p. 23.

(73) *Ibidem*, p. 462.

(74) Para Bergson la intuición es "una forma de conocimiento inmediato, no reflexivo, del tiempo de la vida en su fluir ininterrumpido y creador". Véase S. SERRANO PONCELA, *op. cit.*, pp. 42 y ss.

Kepler: "Kepler reconnaissait qu'il les avait *devinées*. Oui! Ces lois vitales, Kepler les a *devinées*; disons même qu'il les a *imaginées*. S'il avait été prié d'indiquer par quelle voie, d'induction ou de déduction, il était parvenu à cette découverte, il aurait pu répondre: "Je ne sais rien de vos routes, mais je connais la machine de l'Univers. Telle elle est. Je m'en suis emparé avec *mon ame*, je l'ai obtenue par la simple force de l'*intuition*"... C'est aujourd'hui seulement que les hommes commencent à apprécier le vieil homme divin, à sympathiser avec l'inspiration poétique et prophétique de ses indestructibles paroles.

"Pour ma parte,... il me suffit d'y penser pour que je brûle d'un feu sacré, et je sens que je ne serai jamais fatigué de les entendre répéter" (75).

Hemos de reconocer que Poe insinúa más que afirma en todo este prólogo de su poema; se trata de una carta anónima, a la que él mismo quiere quitar importancia, fechada nada menos que en el año 2848; sencillamente, Poe está llenando el papel de profeta, se aventura a lanzar unas ideas que sabe, de antemano, que no han de ser admitidas. Pero Poe no se equivocó, no se podía equivocar, pues su innato sentido de la Belleza y del Arte se lo impedían: a partir de él, la poesía va a encontrar un nuevo rumbo, ese nuevo rumbo que Machado señala y con el que no está muy de acuerdo.

4.—HACIA UNA POSIBLE SOLUCION DEL PROBLEMA.

Hemos expuesto en las páginas anteriores algunos de los puntos fundamentales de las poéticas de Machado y de Poe; nuevamente formulamos la pregunta del primer capítulo: ¿Hasta qué punto influyó Poe en Machado? Recordemos algunos de los temas antes aludidos y veamos las posibles correlaciones, si es que las hubo, entre el pensamiento poético machadiano y el del autor americano.

Ya señalamos que el tema fundamental de toda la poética machadiana es el TIEMPO. La ascendencia bergsoniana del tiempo en Machado no se puede negar (76). Se trata de un tiempo de entronque plenamente metafísico, su valor es más humano que poético; sólo por la confusión de los papeles entre filósofos

(75) *Oeuvres*, p. 458.

(76) Cf. en SEGUNDO SERRANO PONCELA este tema, ampliamente tratado, así como la herencia heideggeriana, en el primer capítulo de la obra ya citada.

y poetas adquiere el tiempo su valor poético primordial. La poesía se ocupa de los problemas radicales planteados por la filosofía al hombre de todos los tiempos. La poética de Machado aporta una forma nueva de tratar esos problemas; trae la mejor solución humana que se les puede dar, al margen de la actividad lógica y fuera del tiempo: en la zona más auténtica del sentir y pensar del hombre.

En cambio a Poe, más que metafísico, hombre de ciencia, el tiempo no le preocupa como problema radical; lo que no quiere decir que sus poemas no produzcan esa "honda palpitación del espíritu" de que habla Machado, que es producto de la estremecedora temporalidad de que gozan los poemas de Poe, y que Machado quiso infundir a todas sus creaciones. El NEVERMORE del Cuervo —no olvidemos el comentario de Baudelaire que tan fielmente recoge Machado— es capaz de producir en todo lector un latigazo formidable; que en Machado debió de ser enorme nos lo prueba el pasaje segundo del aludido prólogo —ese mejor poema del siglo XIX, acentuado por un adverbio temporal, no puede ser otro que El Cuervo— y de manera fehaciente el poema de Machado NEVERMORE, que hemos ofrecido antes (Cf. 2). Por qué lo *olvidó* don Antonio en ediciones posteriores es un problema, de indudable interés, que no podemos abrodar en este somero esbozo y planteamiento del tema que nos ocupa; bien merece un estudio más detenido. Nos reiteramos en la idea expuesta de que Machado leyó en el original los poemas de Poe y desde época muy temprana, posiblemente durante su estancia en París, al menos los fundamentales. ¿Es posible que un poema como "Las Campanas", cuya estrofa final reproducimos, no le llegara a Machado a lo más profundo del alma?

"Y el tiempo, el tiempo, el tiempo Unico
Bate a compás de un Ritmo Unico
Con el doblar de las campanas,
De las campanas, las campanas,
Marcando el tiempo, el Tiempo Unico
En una suerte de Ritmo Unico" (77).

Esta insistencia machacona, obsesionante del poeta americano no fue nunca ajena a nuestro Machado, quien funde en su NEVERMORE el tema de "El Cuervo" y el de "Las Campanas".

(77) Traducción de CARLOS OBLIGADO.

Fuera de esta estrofa, cuando en Poe aparece algo relativo al tiempo, se trata de un tiempo extraterreno; es el tiempo como eternidad, después de la muerte, fuera de toda actividad vital y poética, lo que interesa a Poe. En otros casos, se trata del Tiempo y del Espacio de las teorías cósmicas en boga, que tanto degustó Poe.

En cuanto al tema del AMOR, está bien claro que en ambos poetas se trata de un sentimiento cuasi divino, anhelo y satisfacción de todo hombre. Pero Machado llega a extremos sutilísimos, ajenos por completo a Poe; Abel Martín llegó a la negación del amor. Ese gran fracaso del amor martiniano ha dado muerte a todo ensayo de amor meramente humano, no ya en cuanto amor carnal, sino incluso al más puro de los amores con base real, para dejar paso a un amor metafísico, tan platónico o más que el del propio Platón; la amada para Martín es algo meramente ocasional, superfluo, no es necesaria en absoluto:

“Todo amor es fantasía:
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y más
la amada. No prueba nada
contra el amor que la amada
no haya existido jamás (78).

Es una creación del espíritu, una abstracción de las potencias racionales e intuitivas del hombre:

...“¡siempre tú!
Guiomar, Guiomar,
mirame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar” (79).

Y obsérvese bien que el poeta escribe *creado* (hallado poéticamente) y no *inventado*.

Poe, en cambio, si bien recrea continuamente a la amada, la metamorfosea a cada momento; transmutó el amor real en tema de la mayoría de sus poemas y cantó a su prima Virginia repetidas veces, tanto antes de ser su esposa como después de

(78) Abel Martín, p. 80.

(79) *Ibidem*.

muerta. La primera juventud de Poe fue fecunda en aventuras amorosas; no faltó incluso algún intento de rapto. Más tarde su imaginación enferma hizo de un ser delicadísimo, lleno de ternura, de esa ternura que la muerte imprime en las criaturas prematuramente predestinadas para su convite, el objeto ideal de su amor. Después de muerta Virginia, los amores de Poe son ya plenamente patológicos; pese a esa anormalidad, hay un acontecimiento en la vida del poeta que prueba su fidelidad eterna al amor de la esposa desaparecida. Poe ha insistido repetidas veces sobre la poetisa Sara Ana Wihman, viuda de un abogado; más por compasión que por verdadero afecto, y ante una amenaza de suicidio, Sara Ana accede al matrimonio, con la condición de que Poe renunciará para siempre al alcohol. Pasa un mes; Poe escribe a diario cartas amorosas de la más exaltada sinceridad. Vuelto junto a su musa para pronunciar una conferencia y contraer matrimonio, se presenta a altas horas de la noche en casa de ésta, completamente ebrio, y promueve un escándalo formidable, que provoca el inmediato rompimiento. ¿Cómo explicarse esta conducta? Poe no pudo sustituir de su corazón y de su mente el recuerdo de su esposa muerta.

El tema de los SUEÑOS y el RECUERDO es aparentemente el mismo en ambos poetas. Bastaría, con todo, recordar algunos de los fragmentos transcritos para comprobar que en Poe los sueños son más bien visiones, elucubraciones mentales; estados patológicos deliberadamente buscados como refugio contra la vulgaridad circundante y fuente de experiencias y estímulos creadores.

En Machado el sueño es tema, en cierto modo, panteísta, lo envuelve todo, pues todo —la tarde, el río, la noria, los animales, la fuente, el Amor de piedra, etc., etc.—, todo, todo sueña. Aunque la consecuencia final sea casi idéntica en ambos poetas, los caminos seguidos son diferentes.

El tema más próximo, más acorde en ambas poéticas es el relativo al valor de la LOGICA y de la INTUICION dentro de la creación poética. Parece indudable que éste fue el tema que provocó la afirmación machadiana. La poética de Poe tiende a la Belleza como fin supremo. Lo bello es el único móvil del artista; por esto, la poesía no puede pretender ninguna finalidad fuera de sí misma. Un poema es tanto más poema en cuanto su creación responda a las exigencias exclusivas del propio poema. En Poe parecen predominar, en los escritos teóricos al menos, los métodos lógicos sobre los intuitivos. El análisis de sus obras tes-

timonia lo contrario. La realidad es que ambos procedimientos son necesarios en la creación. Los métodos lógicos son fundamentales, esenciales: la creación no puede jamás obedecer al torbellino inordenado de las emociones estéticas, pero es hija precisamente de esas impresiones, de esas intuiciones que están por cima de toda actividad lógica. Esto es, en sustancia, lo que Machado proclama y pone en práctica en su poética: valor supremo de la intuición, papel fundamentalmente ordenador de la Lógica. De la feliz armonía de Lógica e Intuición nace la poesía auténtica.

Seguir las líneas de una poética es algo muy difícil, pues las poéticas suelen ser fruto más tardío que la propia obra poética. Machado, como le ocurría a su apócrifo Mairena, no siempre está de acuerdo consigo mismo y muchas veces no sabe, no puede saber, qué es lo que quiere, pues el arte, pese a tantísimas pretensiones de racionalización, es inefable; no se deja más que entrever. Actúa a manera de chispa eléctrica que excita nuestra sensibilidad para dejarnos sumidos luego en las tinieblas de nuestra imaginación, que lo previó y lo intuyó. Iluminar esas tinieblas con la pobre llama de nuestra razón es tarea difícil, muy difícil. De aquí la angustia del artista, esa angustia vital provocada por el querer y no poder modelar, dar una forma definitiva a lo que se previó, se intuyó. Por esto, el poeta es un ser nunca satisfecho de su creación. La poesía, y el arte en general, como el amor (la poesía para Martín es hija del gran fracaso de amor), fracasa también, pero su fracaso, como el fracaso del amor, engendra la luz de nuestra inteligencia.

Resulta de todo esto que las concomitancias que pudiéramos señalar son fruto de la asimilación de un ideario poético. Otro punto en que ambos poetas se aproximan, sin llegar a coincidir, como en todos los demás —en este caso deberíamos decir que se repelen mutuamente—, es en la importancia concedida a la música y al ritmo. Para ambos es fundamental el ritmo en la poesía, pero, ¿qué diferente es la forma de conseguirlo! Poe tiende a una armonía externa, a un efecto musical basado en la sonoridad de los versos; Verlaine recogerá después su concepto, "De la musique avant toute chose". Machado rechaza esta musicalidad externa. No olvidemos que las huellas modernistas de su poesía son mínimas; Machado reaccionó contra el Modernismo muy pronto y muchos de los poemas aparecidos en *Soledades*, su primer libro, en 1903, y suprimidos después en

su obra definitiva, se hicieron merecedores de este destierro por sus elementos modernistas (80). Machado busca las sonoridades y vivencias de cada palabra, pues toda palabra es portadora de unas vivencias poéticas colaterales de su vivencia semántica: el mérito del poeta está precisamente en saber alentar esas vivencias poéticas, sin matar la idea; por ello, la palabra puede aparecer como nueva en el mundo del lenguaje cada vez que se use, al actualizar virtualidades inéditas de tipo connotativo. La suma de estas vivencias poéticas y anímicas produce ese ritmo tan machadiano, tan peculiar, tan visible, cuyos elementos son tan difíciles de aislar.

Nos será, pues, lícito admitir que la presencia de Poe en Machado es profunda, asimilada. Los rarísimos casos de coincidencias —los hay hasta formales, como el verso “¡Ayer es nunca jamás!” (81), que recuerda el “nevermore” de Poe— son ocasionales. Más que de influjo, hablaríamos nosotros de un gran entusiasmo inicial de Machado por los poemas —los poemas, que no toda la obra— de Poe, que se fue serenando con el paso de los años.

Como ya hemos apuntado, Clavería (82) sugiere, un tanto tímidamente, que el entusiasmo por Poe pudo ser despertado por las disputas promovidas en torno a la poética de P. Valéry. Tal sugerencia se ha transformado para nosotros en una hipótesis en extremo halagadora, pues conduce a consecuencias imprevistas y que pueden proporcionar la verdadera clave del problema. Machado recordó, revivió a Poe con motivo de estas discusiones; no supone ello que se admita una acción directa de uno sobre el otro. Las disputas sobre la poesía pura, en las que ocupó un lugar predominante la poética de P. Valéry, fueron suscitadas por una conferencia leída por el abate Henri Brémont, en sesión pública, ante las cinco Academias, el día 24 de octubre de 1925, con el título de “Poesía Pura” (83). La polémica que este discurso promovió fue formidable; en ella tomaron parte las figuras más representativas de las letras francesas del momento;

(80) Cf. DÁMASO ALONSO, “Poesías olvidadas de Antonio Machado”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Tomos XI y XII, 1949, pp. 335-381. Una de ellas fue precisamente el NEVERMORE antes transcrito (Cf. 2).

(81) *Poesías Completas*, p. 60.

(82) SERRANO PONCELA recoge la misma sugerencia en su obra citada y la amplía bastante.

(83) Puede verse lo esencial del debate en el libro del abate BRÉMONT, *La Poesía Pura*, seguido de *Un debate sobre la poesía* de ROBERT DE SOUZA, trad. de Julio Cortázar, Argos. Buenos Aires, 1947.

de ella se hizo eco la mejor y más difundida prensa francesa, *Nouvelles littéraires*, *Le Figaro*, *Mercure de France*, etc., pues Brémond admitió públicamente el debate. Es imposible que Machado no siguiera, con serena pasión, un debate en el que se discutía un problema que a él siempre le preocupó, y del que esperaba una solución a la que no se llegó. El debate se prolongó durante 1925, 1926 y parte de 1927. Ahora bien, en esa fecha, la obra de Machado estaba ya en su plena madurez. En 1924 Machado publicó *Nuevas Canciones*, su última obra poética; los años siguientes los dedicó al teatro en colaboración con su hermano Manuel; en 1936 se publicó el *Juan de Mairena*; lo demás es póstumo; toda la producción poética que abarca el ciclo de Guiomar quedó sepultado en la nieve del Pirineo, dentro de aquel maletín, único equipaje que le quedaba en su éxodo, del que tuvo que desprenderse también. Así, cumpliéndose aquellos versos que escribió en su "Autorretrato", al frente de *Campos de Castilla*, en 1912,

"Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar",

la muerte lo encontró libre de toda traba humana.

Las correlaciones entre ambos poetas se deben a convicciones comunes, a coincidencias de fondo. Al meditar Machado sobre Poe —Poe, Baudelaire y Valéry forman una trilogía de la cual arranca, cobra ímpetu y logra su madurez la poesía moderna, según Brémond— redescubrió las coincidencias, al mismo tiempo que los desacuerdos, de su obra con la de Poe, y, por eso, pudo afirmar con orgullo que la poesía moderna, a la que él pertenece sólo en parte, "arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe". En su obra citada, el abate Brémond defiende la misma idea.

Por otra parte, conocemos suficientemente que la influencia filosófica decisiva y fundamental en Machado es la de Bergson. Los estudios de Serrano Poncela son concluyentes en este sentido. A Bergson sucedió Heidegger, precisamente en estos mismos años del debate sobre la poesía, pues Machado conoció muy pronto un resumen de su obra fundamental *Ser y Tiempo*. La línea del pensamiento filosófico-poético de Machado arranca de Bergson y, pasando por Unamuno, se prolonga en Heideg-

ger. El propio poeta testimonia con orgullo que asistió a un curso de Henri Bergson en el Colegio de Francia, cuando Bergson estaba en su mayor apogeo, en 1911, el año de su boda.

El nombre de Poe no aparece en ningún prólogo ni obra anteriores a 1931. En 1917, al frente de *Páginas escogidas*, puso Machado un prólogo que, en esencia, al igual que sus "Reflexiones sobre la lírica", de 1924, dice lo mismo que el de 1931, y de éste afirma Machado que es el credo poético de su primera juventud, de los años del Modernismo literario; pues bien, en ninguno de esos artículos y prólogos cita Machado a Poe.

La afirmación machadiana merece también ser analizada. La alusión a Poe se matiza, con precisión: "La poesía moderna, que, a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe, viene siendo"... Poco después nos dirá que se siente un poco en desacuerdo con esa poesía moderna; esa poesía que, sólo en parte, arranca de Poe. Las teorías de Poe, como las de Machado, no son tan claras como fuera deseable. Machado ha entrevisto lo que Poe no afirmó tampoco con aplomo: es posible que esté de acuerdo con Poe, pero esencialmente con el Poe de las creaciones poéticas; menos con el Poe de las narraciones fantásticas; el Poe de las teorizaciones, lo atrae, aunque no lo convezna del todo; Poe se deja arrastrar por la intuición; sus poemas son todos intuitivos; sus pretensiones de crear cerebral y lógicamente pueden cuestionarse. En el aludido prólogo de 1917, escribía Machado: "Se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos: los conceptos son de todos, y se nos imponen desde fuera en el lenguaje aprendido; las intuiciones son siempre nuestras". Esto es lo que Poe consigue; por eso, sus poemas despertaron un entusiasmo formidable en Machado.

En suma, la primera, e indudable, pasión juvenil de Machado por Poe, a quien, posiblemente, se acerca a través de las traducciones de Baudelaire, subyace durante años y aflora y se activa cuando el tema se actualiza, prueba de la constante atención de Machado a los acontecimientos de su época. ¿No es posible también que en las afirmaciones de 1931 subyazca una repulsa hacia la poesía del grupo poético del 27, hacia la deshumanización del arte y el fervor gongorino?

Resultan hechos evidentes que:

1.—Machado conoció a fondo los poemas fundamentales de Poe. Sus conocimientos de la lengua inglesa le permitieron leerlos en su original.

Sólo así se explica su enorme entusiasmo por "El Cuervo".

2.—Conoció además las traducciones de Baudelaire; sobre ellas meditó con motivo de las discusiones promovidas por el abate Brémond durante los años de 1925-26 y 27, sobre la poesía.

3.—Es muy posible que pueda rastrearse una presencia constante de Poe en Machado, soterrada y profunda, perfectamente bien asimilada y reelaborada: entusiasta en sus primeros años; serena y críticamente meditada después. La afirmación tajante de 1931 puede que esté en consonancia con una exigencia de época; Machado rememora y vuelve a intuiciones y creencias largamente, concienzudamente maduradas, frente a unas ideas sobre la poesía pura, destemporalizada, con las que no comulga.

4.—Poe es punto de arranque de la poesía moderna en cuanto la libera de las trabas neoclasicistas del siglo XVIII, admitiendo el valor supremo de la intuición, y esencializa los impulsos sentimentales del Romanticismo, sometiendo la creación poética al proceso racional después de haber sido intuita.

T. LABRADOR GUTIERREZ
Universidad de Sevilla, 1974

