

LA DUALIDAD HISTORIA/LEYENDA EN BÉCQUER, VALLE-INCLÁN Y ANTONIO MACHADO

José María RODRÍGUEZ GARCÍA
Department of Romance Studies
Cornell University
Ithaca, NY 14853. EE. UU.
jmr96@cornell.edu

1. Historia como leyenda, leyenda como autoconciencia: Bradomín carlista

EL PUNTO DE PARTIDA DE ESTE ENSAYO ES el tratamiento que los dos amigos noventayochistas hacen, en su fase verlainiana abocada al modernismo, de los conceptos de “historia” y “leyenda”, los cuales difieren entre sí tanto como se separan del ejemplo proporcionado por Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Ni en Antonio Machado (1875-1939) ni en Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) el término “leyenda” tiene numerosas realizaciones; unas veces aparece acompañado de “historia”, otras veces en solitario. En Machado, su aparición más significativa tiene lugar en el poema VI, que comienza: “Fue una clara tarde, triste y soñolienta/tarde de verano” (*Poesías completas* 91-92).¹ En Valle-Inclán, un ejemplo característico es el que acontece en un pasaje al inicio de *Sonata de invierno* (1905), en concreto en el segundo de los capítulos sin numerar de esta novela. Es el momento en que Bradomín, disfrazado de cartujo, llega a la Corte carlista de Estella (Navarra), donde se presenta a su antiguo maestro, el ahora guerrillero de la Causa Fray Ambrosio. Como acostumbra a hacer siempre que se halla en presencia de un auditorio cortesano o intelectualmente ducho, Bradomín no resiste la tentación de dar rienda suelta a su fiebre imaginativa, capaz de reconciliar lo más abyecto con lo más sublime en la producción improvisa de la propia subjetividad. Cuenta entonces el relato de su conversión —el más auténtico de los relatos desde San Agustín—, al término del cual Fray Ambrosio le espeta:

- ¿Me perdonaría el ilustre prócer, si le dijese que no he creído el cuento con que nos regaló hace un momento?
- ¿Qué cuento?
- El de la conversión. ¿Puede saberse la verdad?
- Donde nadie nos oiga, Fray Ambrosio.

Asintió con un grave gesto. Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustro que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza! ... Ella es el galanteo en las rejas, y el lustre en los carcomidos escudones, y los espejos en el río que pasa turbio bajo la arcada romana de los puentes: Ella, como la confesión, consuela a las almas doloridas, las hace florecer, las vuelve la Gracia. ¡Cuidad que es también un don del Cielo! (Valle-Inclán, *Sonata* 130)

Bradomín no cree en la verdad referencial de la “Historia” —que es *leyenda* inmovilista, petrificada en los escombros de la conciencia colectiva—, pero sí en la “mentira” biográfica de la “Leyenda” propia. Esta última es la dimensión constitutiva de una identidad construida conscientemente como reacción “consoladora” frente a un presente donde todo es ya ruina histórica: “carcomidos escudotes”.² El uso hecho aquí de “leyenda” es idiosincrásico aún dentro de la producción valleinclaniana. En un libro posterior, *Aromas de leyenda* (1907), el autor empleará el término “leyenda” en el título y en el último de los poemas allí incluidos —el xiv—, donde leemos lo siguiente: “Y vi que un peregrino/bello como Santiago,/ iba por mi camino.//Me detuve en la senda,/y respiré el ingenuo/ aire de la leyenda.//Y dije mi plegaria,/y mi alma tembló toda,/oscura y milenaria” (Servera Baño 138). Este pasaje añade problematismo a la interpretación que de “leyenda” ofrece José Servera Baño, para quien el paratexto del libro de versos designaría el género de la “ensoñación ficticia”, en la cual “Valle juega entre las fronteras de la realidad (Galicia), los aromas como recuerdos, y la fantasía de la leyenda” (39). Lo cierto es que *Aromas de leyenda* subraya, con igual decisión, el carácter mariano de la experiencia espiritual. Equipara la liturgia del peregrino con la del místico, volcados como están los dos en su deseo de salvación. En definitiva, si tomásemos el poemario del autor gallego como obra autónoma, incólume a la sátira y la crítica tan patentes en otros textos suyos coetáneos, interpretaríamos “leyenda” como *legenda aurea* y camino de perfección para el lector de vidas santas.³

De manera análoga, en el poema cXLVI, de su serie “Elogios”, Machado glosó la “historia milenaria” de su contemporáneo norteño, titulada *Flor de santidad* (1904), como “novela milenaria”, un cambio muy significativo de designación. El relato arranca, como supo ver el autor de *Soledades*, con la leyenda de un peregrino-mendigo que regresa al campo gallego desde Tierra Santa para encontrar allí un ejemplo insólito de inocencia y piedad: “Esta leyenda en sabio romance campesino,/ni arcaico ni moderno, por Valle-

Inclán escrita,/revela en los halagos de un viento vespertino,/la santa flor de alma que nunca se marchita” (vv. 1-4, *Poesías completas* 261).⁴ Sin embargo, la llegada del peregrino resulta contraproducente para la posible liberación de la cándida pastora Adegá, feliz en su fe antigua y, al menos en apariencia, inconsciente en sus heréticas “visiones”. A la vez, Adegá es resignada y “mansa” ante los abusos de los “venteros” que la explotan, del peregrino que la chantajea emocional y sexualmente con sus rosarios santificados en Jerusalén, y de quienes la someten a castigos inquisitoriales a modo de penitencia para su alma y su cuerpo “endemoniados”. Para el autor implícito, la condición caída de la inocente pastora no sólo se origina en su enjuiciamiento por una sociedad católica corrupta (la novela tiene hechuras anticlericales), sino que muestra también la fascinación del autor con la figura del chivo expiatorio portador de “un gran pecado legendario, calenturiento y triste” (*Flor de santidad* 214). La detallada descripción de los padecimientos de Adegá, que Machado silencia en su soneto encomiástico, es inseparable de su condición de zagala huérfana, iletrada y piadosa. Así, la pretendida leyenda milenaria acaba abriéndose, como no lo había hecho el cuento “Adegá” (1899) –del cual la novela es desarrollo más amplio–, a la sátira presentista de la hipocresía religiosa y a la crítica social.

Encontramos tanto en Valle-Inclán como en Bécquer la leyenda religiosa engarzada con lo que el crítico Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) llama, en un ensayo titulado “Del anti-tradicionalismo en poesía”, la “leyenda tradicionalista”, la cual toma su fuerza de la relación estrecha de una idea moral con un hecho en apariencia real o verosímil. Se trata de la antítesis de la leyenda “de visión o sueño”, a su vez desplegada en una secuencia nebulosa de eventos carentes en buena medida de racionalidad y verosimilitud (Milá y Fontanals 5: 264). Aun siendo útil esta distinción, no hemos definido todavía el concepto de leyenda puesto en práctica en las *Sonatas*. Como hipótesis de trabajo propondré que “leyenda” significa para el protagonista Bradomín, en primer lugar, cualquier improvisación de la identidad o relato personal caracterizado por la proyección de la plenitud emocional en el tiempo del pasado, incluso cuando esa necesidad se sienta y se construya en el presente. En segundo lugar, en lo legendario acomete el Marqués una *desideologización* de la tradición a través no sólo del humor, la parodia y la hipérbole desrealizadora, sino también de la construcción artística y libresca de su transmisión hasta el presente.

En Machado, en cambio, la leyenda es el relato que surge de la capacidad del hablante para convertir la vivencia del momento presente en reflejo dialéctico de un pasado vago y sólo parcialmente recordado, el cual ni coloniza el presente ni es desplazado totalmente por éste. De hecho, la leyenda macha-

diana es una suma de pasado *más* experiencia presente. En los escritos del apócrifo “Juan de Mairena”, detenta el estatuto de ficción lúdica, un poco a la manera de la filosofía de la historia decimonónica, definida como el “arte de profetizar el pasado” por el jugueteón Mairena (Machado, *Prosas completas* 2005). En la filosofía de la historia, la temporalidad se concibe a la manera de un *devenir del sentido* en el discurrir del presente al pasado más que como un mero *pasar*, con lo cual se atenúa la preponderancia anterior del tiempo histórico en cuanto pasado monumental e inalterable. El historiador es entonces consciente de estar participando decisivamente en la construcción de un sentido que no viene dado de antemano, sino que adquiere en el presente una interlocución y una mediación (Schlanger 125-27). La *leyenda* es a la estructura temporal de *Soledades* lo que el “pasado *apócrifo*” es a la doctrina biográfica de Mairena, quien en los años de la Segunda República postula la posibilidad de alcanzar la originalidad artística haciendo del propio pasado el objeto de la creación poética, “en rebeldía contra un pasado auténtico e irremediable”. Esta rebeldía implica la sustitución del “pasado que pasó”, registrado en la biografía/historiografía oficial, por “un pasado que no lleva trazas de pasar” porque es subversivo del anterior y requiere de la ficción presentista para su realización (Machado, *Prosas completas* 2018-19).⁵

Con todo, esta suplantación nunca autoriza en Machado el “optimismo absoluto” proyectado desde el presente hacia atrás, como hace, en cambio, el tradicionalismo de las *Sonatas*, pues aquello “que no ha pasado, tampoco puede restaurarse” (*Prosas completas* 2006, 1921). Si pensamos en cómo esta diferencia de énfasis se plasma en las obras analizadas en el presente ensayo, diríamos que Bradomín usa la leyenda para mostrar la vinculación sucesiva del pasado con el presente en la construcción de una problemática identidad tradicionalista, cuyo precario sostenimiento requiere que la autenticidad del yo narratorio se acepte más como creación de la poesía que de la historia. Por su parte, el observador itinerante de *Soledades* usa la leyenda para mostrar la desconexión subjetiva entre pasado y presente de la conciencia, poniendo ambos momentos en diálogo con el fluir desordenado de la “historia” (veremos lo que Bergson tiene que decir al respecto), para lo cual recurre a menudo también al desdoblamiento del sujeto en dos voces antitéticas proferidas en un mismo instante.

Bécquer había sido menos ambiguo que los dos escritores de inspiración modernista en su utilización de “leyenda”. Ahora bien, la narración en la cual se emplea con mayor insistencia esta palabra es “La fe salva (apuntes para una novela)”, que Fernando Iglesias Figueroa presentó en 1923 como publicada por Bécquer en el *Almanaque de “El Café Suizo”* en 1865, pero que resultó ser un apócrifo suyo.⁶ En ella, un narrador primopersonal al estilo de Mr.

Lockwood en *Wuthering Heights* de Emily Brontë, que además es un áter ego idealizado del Bécquer autor de las *Leyendas* y perito en templos religiosos, aprovecha su estancia en un balneario para sonsacar a una madura señora el relato romántico de su trágica juventud. El vocablo “leyenda” se emplea aquí para crear una distancia temporal con el pasado político remoto y el pasado afectivo inmediato, el primero de los cuales pierde de esta forma su carácter de grosera contingencia histórica. Estos reajustes se producen sin menoscabo del realismo costumbrista en que se desenvuelven el narrador intradieгético y su interlocutor en la situación enunciativa del relato.⁷ Tras describir someramente al revolucionario Alberto, motor de un platónico triángulo amoroso, como “héroe de leyenda” (elogio que habría sido contradictorio en el Bécquer defensor del Partido Moderado), el narrador externo glosa el ascendiente de lo legendario como el poder de “arrastrar nuestras vidas con el impulso de su romanticismo” (Bécquer 415).⁸ Se menciona, asimismo, una “romántica leyenda de conspiraciones y de luchas” (Bécquer 410) y se compara la abadía que en el presente del relato visitan el narrador y la mujer madura (participante ella en el triángulo del pasado) con “un encantado palacio de leyenda” (414).⁹

Hacia la mitad del texto, el narrador externo, cuyas ocupaciones presentes incluyen la “tertulia del Suizo, la tribuna del Congreso [y] la Redacción” (Bécquer 418), revela a la mujer el talón de Aquiles de la ficción autobiográfica, a saber, que él también fue un revolucionario en 1854. De esta guisa se cumple el *acting out* de un idealizado pasado heroico (inexistente en el caso del joven Bécquer), cuyo fin quizás habría sido, para Iglesias Figueroa, *liberar* la leyenda personal reprimida por la escritura contra-revolucionaria del autor sevillano desde su misma adolescencia. Empero, lo importante para nuestra lectura del texto es señalar cómo se construye una comunidad de sentimientos y recuerdos mutuos:

Quando mi pobre amiga trajo a mi memoria aquellos días de mi fogosa y romántica juventud todo mi pasado surgió ante mí por el mágico poder de la evocación.

¡Última revolución romántica, que a través del tiempo adquiere toda la grandeza de una epopeya!

Y entonces fui yo el que conté a mi compañera y confidente todos los acontecimientos de aquel bello pasado, que conservo como una reliquia en el corazón. Y vertí de este modo un bálsamo de olvido en la llaga de su melancolía. (Bécquer 412)

La relación entre el hombre que narra para nosotros y la mujer que narra para él se funda en la situación del análisis conocida como “transferencia” (*Übertragung*), la cual conlleva, en la literatura narrativa, la escenificación autorreflexiva del diálogo curativo entre dos interlocutores. El narrador mas-

culino emplea el relato oral de la mujer para autentificar el mito propio, mientras que la mujer emplea el relato más sucinto de ese mismo interlocutor para reconstruir, ante un “hermano espiritual”, el traumático episodio de su pasado sentimental que, según su confesión, es “prueba acaso de una incipiente locura” (Bécquer 417). Los dos personajes-narrador *se salvan* o alivian mutuamente a través de la palabra dicha, en una transferencia parcial, amable y tierna. Desprovista de erotismo, esta traducción de los contenidos psíquicos resulta positiva en el caso de la mujer, pero es más problemática en el mitómano inveterado que es el narrador externo.¹⁰

“La fe salva” confirma, sin excesivo aparato, el creciente rebajamiento de la leyenda —entendida aquí en su acepción de tabla de salvación personal frente a la contingencia histórica— que Valle-Inclán había completado ya en *Sonata de invierno*. En la novela de don Ramón el impulso confesional se *transvalúa* de forma tal que la descripción sensualista de actos irracionales y pensamientos mórbidos desplaza el deseo que el sujeto pueda tener de reconciliación con un orden moral preexistente, algo que aún se percibe, con la estilización que se quiera, en *Aromas de leyenda*. En resumidas cuentas: el exhibicionismo y el escepticismo de Bradomín, aunque posteriores en el tiempo, superan las delicadas mistificaciones ideológicas a que Iglesias Figueroa sometió el hipotexto biográfico de Bécquer. De manera análoga, la melancolía confesional aflora en la máscara verlainiana del primer Machado, que nunca llega a ser decadente a pesar de su blanda inclinación al arruinamiento contemplativo.

La fuente del poema VI de Machado es como Fray Ambrosio. Los dos vienen a decir al confesante penitente, zaherido por el tiempo fugitivo, lo siguiente: no me hables de cambios acaecidos en el devenir precipitado hacia el presente, porque ni el pasado es como tú lo recuerdas ni tú eres ahora quien dices ser. No hay, en suma, espacio alguno para la construcción de una identidad y una conciencia histórica fuertes fuera de la voz poemática que tanto el hablante de *Soledades* como Bradomín llaman “leyenda”. Pero mientras que Valle-Inclán se contenta con suplantar la historia con una leyenda novelesca, permitiendo que el hedonista Marqués contemple ambas con el mismo despego esteticista, Machado opta por una estilización crítica consistente en captar, en toda su contradictoria complejidad, los ecos simultáneos de lo que José Ortega y Gasset llamó, en otro contexto y en 1914, el “torrente de lo real” (*El Espectador* 24).

Hay otros dos momentos en *Sonata de invierno* en los cuales aparece, ahora en un sentido implícito, el binomio historia/leyenda del pasaje recién citado. El primero es el momento en que el “viejo General Aguirre” lamenta el cariz de derrota que ha tomado ya la segunda fase de la Tercera Guerra

Carlista (1873-1875), haciendo referencia en su queja al heroísmo legendario de los navarros. Al escuchar al anciano soldado, de nuevo el Marqués da la vuelta a los valores establecidos en la ortodoxia de la causa tradicionalista. Aunque el relato del General Aguirre es él mismo una *leyenda* –una recreación y estilización de eventos pasados de acuerdo con una narrativa que esconde el interés partidista de quien la enuncia–, Bradomín lo registra sólo como suceso histórico. Nos dice, en conclusión:

Aquel soldado era un hombre de otros tiempos. Yo confieso que admiro a esas almas ingenuas, que aún esperan de las rancias y severas virtudes la ventura de los pueblos. Las admiro y las compadezco, porque ciegas a toda luz no sabrán nunca que los pueblos, como los mortales, sólo son felices cuando olvidan eso que llaman conciencia histórica, por el instinto ciego que está cimero del bien y del mal, triunfante de la muerte. (Valle-Inclán, *Sonata* 161)

La “conciencia histórica” connota aquí la articulación de un programa disciplinario de construcción nacional basado en una narración fundacional idealista que vincula orígenes y destinos a pesar de la evidencia de su desconexión presente. Si esa conciencia histórica nos parece hoy fallida por su dependencia de la fabulación, en la obra valleinclaniana es expresión quintaesenciada de la norma nacionalista imperante en las distintas plataformas que desafían al estado liberal laico. A dicha conciencia opone Bradomín el “instinto ciego”, manifestado al margen de la moral judeo-cristiana –“cimero del bien y del mal”– y, en consecuencia, también de la linealidad escatológica que oculta la realidad de lo individual perecedero en la supervivencia del cuerpo místico de la nación. De hecho, la literatura y la leyenda se tejen con los hilos de la muerte, como también insinúa Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). La obra literaria es para el bilbaíno el vehículo biográfico por el cual el autor narcisista busca “durar por siempre en un rincón” donde su nombre y su carisma creador queden inmortalizados más allá de la extinción corporal (2: 705).

El segundo y último momento en que la leyenda adquiere un notable protagonismo en *Sonata de invierno* tiene lugar cuando la vida donjuanesca de Xavier se ha visto interrumpida por la amputación de su brazo izquierdo y su edad avanzada. Aunque el Marqués aún consigue seducir verbalmente a su presunta hija no reconocida –la educanda Maximina–, la Corte de Estella es consciente de que para él ha llegado el momento de dejar la vida de leyenda para contar en su lugar la leyenda de la vida. Así, cuando la tía de Bradomín –la Marquesa de Tor– afirma ante la reina que su sobrino, si fuese a escribir sus memorias, “[l]o más interesante no lo diría”, este donjuán descreído res-

ponde: “Diría sólo mis pecados” (Valle-Inclán, *Sonata* 206). Al punto interviene “un señor Obispo” para teorizar “en tono de sermón” lo siguiente:

¡Se cuentan cosas verdaderamente extraordinarias de nuestro ilustre Marqués! Las confesiones, cuando son sinceras, encierran siempre una gran enseñanza: Recordemos las de San Agustín. Ciertamente que muchas veces nos ciega el orgullo y hacemos en esos libros ostentación de nuestros pecados y nuestros vicios: Recordemos las del impío filósofo de Ginebra. En tales casos la clara enseñanza que suele gustarse en las confesiones, el limpio manantial de su doctrina, se enturbia. (Valle-Inclán, *Sonata* 206)

Entendida como género de ficción autobiográfica, la narración del confesante, que debiera ser siempre edificante, se precipita en la leyenda por su dependencia de un propósito de delectación, ya sea sensual o estética. La confesión “clara” es aquella que despeja cualquier ambigüedad referida a la conducta de quien abre su corazón a la autoridad religiosa. En cambio, la confesión “turbia” es la que hace ostentación narcisista de pecados y vicios, la que se desautoriza a sí misma en un impulso paródico y, sobre todo, esteticista, al estilo de Verlaine o del Manuel Machado de “Adelfos”.¹¹ Llegados a este punto, conviene traer a colación la distinción que Antonio Machado hace entre “claro” y “turbio” cristal.

El “claro cristal de alegría” aparece por vez primera en el poema número VI de *Soledades*, que en la edición príncipe de 1902-1903 abría el volumen con el título “Tarde” y aparecía dividido en tres partes numeradas. Allí designa la leyenda personal consistente en encontrar ecos exteriores, como el canto de una fuente, a la formalización de una identidad que es toda improvisación enunciativa, sacrificando así parcialmente la anécdota del pasado, preservada o no con fidelidad. No resulta redundante, por tanto, recordar que en *Los complementarios* Machado llamó a *Soledades*, con mal disimulada ironía deshumanizadora, el “primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico” (*Prosas completas* 1207). En general, en este libro debutante lo que es turbio y oscuro apunta al pensamiento, la reflexión y la mediación, en tanto lo claro y cristalino connota la intuición inmediata y la improvisación artística o *performance*. Por ejemplo, el poema XIII, más evasivo de lo habitual, contrapone el “oscuro rincón que piensa” (v. 18) y el “agua clara” (v. 22; Machado, *Poesías completas* 97). Anteriormente, el poema número VIII ya había declarado que en el mundo de la leyenda era “confusa la historia/ y clara la pena” (vv. 19-20; *Poesías completas* 93). En el poema LXII, en fin, el despertar se compara con un cristal que se vela en el ejercicio del raciocinio: “Desperté. ¿Quién enturbia/ los mágicos cristales de mi sueño?” (vv. 5-6; *Poesías completas* 133).

La vigilia es hostil al mundo de la leyenda, como se colige asimismo del poema LXX:

Y nada importa ya que el vino de oro
 rebose de tu copa cristalina,
 o el agrio zumo enturbie el puro vaso...
 Tú sabes las secretas galerías
 del alma, los caminos de los sueños,
 y la tarde tranquila
 donde van a morir... Allí te aguardan
 las hadas silenciosas de la vida,
 y hacia un jardín de eterna primavera
 te llevarán un día. (*Poemas completas* 137)

El jardín de eterna primavera situado en el oeste vespertino es el Jardín de las Hespérides, esto es, la literatura como pastoral. El poema machadiano, como la leyenda de Valle-Inclán, triunfa de la muerte en una *fantasía de autonomización* que torna “las secretas galerías/del alma, los caminos de los sueños” (vv. 4-5) en un enclave invulnerable tanto al exceso de sensualismo parnasiano (“el vino de oro rebos[ante] de tu copa cristalina”) como a la estilización contrita que acarrea la experiencia (“el agrio zumo enturbi[a] el puro vaso”). Al revés que en el poema 1 (comentado abajo), aquí la experiencia conduce a una nueva primavera tras pagar el paradójico peaje consistente en enturbiar la transparencia juvenil.

2. *Historias de leyenda en la prosa de Bécquer*

Sin ánimo de forzar relaciones de influencia o intertextualidad, resulta útil cotejar el vocablo “leyenda” identificado en Valle-Inclán con el uso que le da el autor más interesante que los precede a él y a Machado en su tratamiento del pasado mítico. Me refiero, esta vez, al Bécquer auténtico. En una somera lectura de la colección *Leyendas*, percibimos que el concepto homónimo es para Bécquer una narración de transmisión oral en la cual se suspende la distinción entre los dos actos de habla que el bardo tardorromántico llama, respectivamente, “cuento” e “historia”.¹² Dice el primer párrafo de “El rayo de luna (leyenda soriana)” (1862): “Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia: lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste, de la que acaso yo seré el último en aprovecharme, dadas mis condiciones de imaginación” (Bécquer 174). “El rayo de luna” presenta la leyenda de un caballero medieval, Manrique,

quien una noche cree discernir al “espíritu hermano de mi espíritu” (Bécquer 185) en la forma de una hermosa mujer salida de las tinieblas, para en seguida verlo desvanecerse de nuevo en la oscuridad. A continuación se sugiere la identificación entre personaje literario y ente narratorio, que comparten las mismas “condiciones de imaginación”, capaces de armonizar forma racional y pensamiento irracional: “Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; ¡tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos!” (Bécquer 175). Manrique resulta más romántico que Bradomín por cuanto se cree sus propias imaginaciones, intensificadas por la ausencia de una conciencia autorreflexiva que lo distancie del exceso emocional una vez ha completado la identificación con el objeto amado: “¡Amar! Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo. Amaba a todas las mujeres un instante: a ésta porque era rubia, a aquélla porque tenía los labios rojos, a la otra porque se cimbreaba, al andar, como un junco” (Bécquer 176).

La becqueriana rima L articula un conflicto poético y psicológico muy afín al del personaje de Manrique: “Dimos formas reales a un fantasma,/de la mente ridícula invención,/y hecho el ídolo ya, sacrificamos/en su altar nuestro amor” (470). Estamos ya, quizá, ante un prototipo del Marqués de Bradomín, en continua persecución de un inefable de la imaginación y perpetuamente insatisfecho con el resultado material de la búsqueda, que no es sino su prosa marmórea y parnasiana. A pesar de su entrega al ideal romántico, Manrique termina adoptando una postura casi nihilista: la transitoriedad de su visión de lo inefable lo convence de la irrealidad de todas las cosas aprehendidas con menor dificultad, las cuales podría obtener a capricho, pero que por supuesto ahora ya no desea. Como el Bradomín crepuscular, renuncia al amor de las mujeres que aún lo hubiesen querido y a la gloria de las guerras que todos esperaban que siguiese librando (Bécquer 187).

En el autor del *Libro de los gorriones* se anticipan algunos aspectos del decadentismo arcaizante que también hallamos en Valle-Inclán y, mucho más mitigados, en Machado. En primer lugar, para los tres la tristeza es más bella que la alegría (“Amargo es el dolor; pero siquiera;/padecer es vivir!” [rima LVI, vv. 23-24; Bécquer 473]). Segundo, la invocación del pasado tiene como propósito inducir un peculiar estado anímico en el presente, como se mostrará más adelante. Y tercero, la consecuencia lógica de la experiencia irracional no es nunca la confirmación de *unos* valores, sino la puesta en cuestión de *todos* los valores —el escepticismo por principio: “El alma, que ambiciona un paraíso,/buscándolo sin fe;/fatiga sin objeto, ola que rueda/

ignorando por qué” (rima LVI; vv. 9-12, Bécquer 473). “El rayo de luna” termina con el gesto *à la* Verlaine de completa anulación de la voluntad como consecuencia de la nadificación escéptica:¹³ “No quiero nada...; es decir, sí quiero: quiero que me dejéis solo... Cantigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentira todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna” (Bécquer 187).

Al término de su búsqueda, a Manrique le queda la soledad, opuesta en el relato a la acción histórica y al hallazgo del alma gemela. Así se constata la voluntad romántica de autodiferenciación aún en el momento en que se renuncia a toda ambición: la gloria mundana, el amor y el arte. Pero no nos engañemos; son esos “fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación” el verdadero interés de Bécquer, quien a la vacuidad del pasado desaparecido para siempre y la ausencia irreparable de una persona (o un espejismo de persona) opone el “ideal”. El principal capital simbólico de dicho ideal es su capacidad de sugestión emocional, única manera en que se vincula al sujeto con un pasado más auténtico, en su claridad sentimental, que la ilustrada reconstrucción arqueológica de fechas y lugares.

En *Desde mi celda*, Bécquer incluyó una carta-poética (la número iv) que teoriza los conceptos de “poéticas tradiciones” y “veneración profunda, por todo lo que pertenece al pasado” (579-80). La conciencia del pasado surge en Bécquer de la “certeza ... de que nada de lo que desapareció ha de volver” (581). La pérdida de usos y costumbres tradicionales es fundamental para el tardorromántico sevillano, quien no se muestra en esta obra del todo contrario al impulso homogeneizador del discurso y las prácticas liberales de gobiernos centralistas. El hecho de que regiones y poblaciones disímiles sean cada vez más compactas en sus derechos y prácticas de vida garantiza que un día podrán presumir de haber desarrollado una tradición común (Bécquer 582). En cuanto a los acervos locales en trance de desaparición, su eclipse permitiría –siempre según Bécquer– su ulterior idealización por medio de la poesía más que la historiografía, de acuerdo con las convenciones cuentísticas que el poeta-pintor invoca en su prosa:¹⁴

sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hasta lo que ya no existe, ello es que en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, una veneración profunda, por todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol en un día espléndido, cuyas horas, llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en las tinieblas en que se han de perder para siempre. (579-80)

Si *Desde mi celda* deslinda la teoría historiográfica de Bécquer, el cuento del género histórico-legendario que es “El rayo de luna” constituye su prototipo de narración fantástica. Algunas de sus convenciones y presunciones ideológicas se repiten en otras narraciones. Tomemos, por ejemplo, una de las incontables viñetas de viajero con abundantes descripciones arquitectónicas que publicó el poeta: la titulada “Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre”, suscrita por Bécquer en *La Ilustración de Madrid* en 1870. En ella, otro áter ego del autor empírico llega a Toledo en busca del material que le permita escribir unas páginas para una revista literaria de la época. En esta situación de partida se plantea el problema de la *autenticidad* con que el texto literario recrea el objeto evocado.

Varios de los rasgos compositivos de los textos en prosa del polígrafo decimonónico responden al intento de salvar las apariencias de la independencia romántica, aun cuando dicha postura se afirme a través de tópicos muy gastados: la soledad, la intuición, *the road less traveled*, etc. En el anteriormente citado “Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre” se mencionan las posibles fuentes y vías de acceso al patrimonio artístico de la ciudad, como son las guías ilustradas y los cicerones. Por supuesto, Bécquer podría haberse limitado a describir los monumentos, como a menudo hace en la *Historia de los templos de España*. En vez de seguir este curso, en “Enterramientos” va a explayarse sobre la relación personal, a un tiempo azarosa y fatal, que establece con la capilla de la Virgen del Rosario, situada en la cabecera de la nave lateral derecha de un convento toledano consagrado a San Pedro Mártir. Comienza afirmando que llegó casi por casualidad a este pequeño templo tras un largo “discurrir solo y sin rumbo fijo” (Bécquer 1085) por las calles de la imperial ciudad castellana. Le sorprenden, en primer lugar, el “trazo grande y ornamentación fastuosa” del altar y la ausencia de cualquier inscripción o leyenda en las tallas blancas de Garcilaso y el fogoso guerrero que fue su padre, instaladas ambas en una anónima hornacina. Y es ahí, en la presencia umbrosa de un poeta tan prodigiosamente sensual como Garcilaso, que el ideal femenino se le aparece al narrador en un primer plano, por encima del ideal patriótico y el arquitectónico-monumental. Una mujer “hermosa, alta, severa” (Bécquer 1085) yace arrodillada a los pies del sepulcro, dejando escapar el “rumor” de un rezo que “era en algo parecido” a “lo que había oído otras veces” (Bécquer 1084). Aunque el narrador confiesa en seguida que esta bella desconocida es un arquetipo de la mujer encontrada, presentida o imaginada incontables veces en el pasado (sirva de ejemplo “El rayo de luna”), añade acto seguido: “nunca, cual entonces, pude sentir toda la inexplicable poesía que irradia y la hace aparecer encarnación humana del mundo de idealidad que vive en Toledo” (Bécquer 1086).¹⁵



“Enterramiento [sic] de Garcilaso de la Vega
y de su padre en Toledo”.

(Dibujo suscrito por Valeriano Bécquer y grabado por Rico para *La Ilustración de Madrid* en 1870)

“Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre” constituye el epítome de la reducción becqueriana de la historia a la leyenda personal. Escrita sólo unos meses antes de su prematura muerte e inusualmente publicada confirma, esta prosa refleja la ansiedad de inmortalidad artística vivida por el autor (y su inseparable hermano Valeriano), análoga a su encarecimiento a los amigos íntimos, en el lecho de muerte, para que recogiesen y editasen las aún dispersas rimas.¹⁶ Digamos que se trata de un conjuro *construido* sobre la impresión que en el viajero romántico provoca la vista del sepulcro sin nombre de Garcilaso, sobre todo al ver a un enigmático numen femenino arriado a él. “Enterramientos” ofrece, también, una meditación sobre los géneros y convenciones de la

prosa decimonónica y su comercialización. El poeta afirma satisfecho que ha decidido prescindir del “ignorante cicerone” (Bécquer 1085), el “estudio serio de la población” y los “datos eruditos” (Bécquer 1088) en su tarea de calibrar la grandeza de la capital toledana. En su lugar, prefiere encomendarse a su intuición de poeta en comunión con el espíritu garcilasiano y a la inspiradora presencia de la joven castellana.¹⁷

Es importante, tanto para la poética como para el inconsciente del relato, que las estatuas no aparezcan identificadas, como también que sea la figura entrevista de la hermosa y austera muchacha quien dirija la atención del via-

jero hacia el sepulcro. El descubrimiento se produce por un medio femenino y al margen de los compendios y guías de arte, quizás porque el deseo del hablante de comulgar con el poeta muerto, sin nombre aparente excepto para los *cognoscenti* como él, no es distinto a su deseo de mirar a la mujer que reza ante el monumento y que podría acaso rezar pronto también por el Bécquer cuya vida se precipita entonces ya hacia la sepultura:

Y aquel otro más alto y joven, a cuyos pies murmura aún sus rezos una mujer hermosa, ése, proseguí pensando, ése es el que cantó *el dulce lamentar de los pastores*, tipo completo del siglo más brillante de nuestra Historia. ¡Oh! ¡Qué hermoso sueño de oro su vida! Personificar en sí una época de poesías y combates, nacer grande y noble por la sangre heredada, añadir a los de sus mayores los propios merecimientos, cantar el amor y la belleza en un nuevo estilo y metro ... ser soldado y poeta, manejar la espada y la pluma, ser la acción y la idea, y morir luchando para descansar envuelto en los jirones de su bandera y ceñido del laurel de la poesía, a la sombra de la religión, en el ángulo de un templo! (Bécquer 1087; cursiva original)

La autoridad aureolar de esta idealización reconocidamente poética queda en entredicho cuando se cita el breve apunte del monumento ofrecido en una de las guías de Toledo previamente despreciadas en el penúltimo párrafo, que va seguido de una coda en la que se corrige lo establecido en la guía y se socava la autenticidad idealista del relato (Bécquer 1088). Entre aliviado y contrariado, el narrador reconoce entonces que los restos del poeta-soldado ya no se encuentran en el Toledo recién visitado, sino que se hallan depositados, a la espera de una ubicación definitiva y un monumento en el panteón nacional, en un rinconcito de la sacristía de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande (Bécquer 1088).

El pasaje idealizador recién citado parece anticipar la doctrina de *En torno al casticismo* (1895), que celebra especialmente el primer siglo de oro debido a su aliento clasicista en el arte y la vigorosa expansión del Imperio por contraste con la crisis de la voluntad cultivada por numerosos autores del *fin de siècle*. Más compleja se antoja su compatibilidad con el Machado de *Campos de Castilla*, donde en tres poemas consecutivos se expresan otros tantos puntos de vista sobre el pasado castellano. Frente al “sueño de oro” que Bécquer desea preservar, Machado atomiza y multiplica las perspectivas sobre la tradición imperial áurea, como si cada una de las tres composiciones acometiese su propia interpretación del pasado. El objeto individual de cada poema parece ser como sigue: idealizar el pasado (“xcviii: A orillas de Duero”); desmitificarlo por analogía con el inexistente Jardín del Edén (“xcix: Por tierras de España”); y dejarlo abierto a su reconfiguración en un movimiento ininterrumpido, pero resistente a la progresión teleológica (“ci: El dios ibero”): “¡Qué importa un día! Está el ayer alerta/ al mañana, mañana al infinito,/

hombres de España, ni el pasado ha muerto, /n[i] está el mañana –ni el ayer– escrito” (vv. 59-62; Machado, *Poesías completas* 156). La poética de la apertura así esbozada cuestiona cada uno de los vectores postulados como lecturas fidedignas de *lo pasado* en los dos poemas casi inmediatamente anteriores (“xcviii: A orillas del Duero” y “xcix: Por tierras de España”), sin por ello poner bajo sospecha la interpretación histórica de lo que es pretérito ni su poetización. Esta recuperación parcial de lo que ha pasado y de lo que no, fundidos los dos en un *tiempo pasado* en diálogo con el presente crítico del aquí y ahora, presenta ciertas concomitancias con la empresa orteguiana de rehabilitar la mirada naturalista española, formada por la superposición acumulativa de perspectivas microscópicas sobre la realidad vulgar destinadas a corregir tanto el exceso idealista como el positivista.

En su obra de publicación póstuma, *Origen y epílogo de la filosofía* (anunciada desde 1946), Ortega y Gasset definió la “serie dialéctica de pensamientos” como un discurrir sintético en el cual, al revés de lo acontecido en la lógica analítica, “la evidencia del nexo entre dos conceptos es anterior a haber pensado el segundo, puesto que es ella quien nos lleva imperativamente a él” (17). Las series dialécticas surgen de la intuición de que hay “ideas que mueren, no por aniquilación, sin dejar rastro, sino porque son *superadas* en otras más complejas” (*Origen y epílogo* 27; énfasis del autor). Esta “aventura de las ideas” es, continúa el filósofo madrileño, “lo que Hegel llama *Aufhebung*, término que yo vierto con el de ‘absorción’. Lo absorbido desaparece *en* el absorbente y, por lo mismo, a la vez que abolido, es conservado” (*Origen y epílogo* 27; énfasis mío).¹⁸ La serie dialéctica orteguiana parte del acto de “[p]ararnos ante cada *aspecto* y tomar de él una *vista*” y continúa con el imperativo de “[s]eguir pensando”, sin “*abandonar* ... los aspectos ya ‘vistos’”, para después “[i]ntegrarlos en una vista suficientemente ‘total’” (*Origen y epílogo* 50; énfasis mío). Con su determinación de *no* llegar a una conclusión lógica al término de su razonamiento a través de binomios conceptuales, la lírica machadiana reclama su estatuto de instrumento dialéctico, no sólo en el sentido de interlocución discursiva, sino también en el de despliegue sucesivo (o simultáneo) de dos vectores: leyenda e historia. Ambos constituyen el correlato literariamente aceptado por Ortega y el público contemporáneo de los dos impulsos antitéticos que la filosofía hegeliana resolverá en una síntesis en marcha y en consonancia con el despliegue de “lo absoluto” en el mundo.¹⁹

Ortega desarrolla una noción *débil* de dialéctica, para su proyecto práctico de regeneración intelectual de España, como la necesidad existencial de “‘seguir pensando’ porque siempre se encuentra [uno] con que no ha pensado nada ‘por completo’ sino que necesita integrar lo ya pensado, so pena de advertir que es como si no hubiera pensado nada y, en consecuencia, de sen-

tirse perdido” (*Origen y epílogo* 17). Pero hay una manera en que Machado va más lejos que el imperativo orteguiano de “seguir pensando” aún después del final. Me refiero a su continua dramatización de los filtros de la memoria, otra mediación que difumina la distinción entre lo vivido en el pasado y lo imaginado en el presente, exactamente la problemática que ocupó intensamente a Henri Bergson, con quien Machado estudió en París en 1911 y cuyo nombre el sevillano inserta en varios de sus escritos.²⁰

3. “Mi alegre leyenda olvidada”: la dialéctica de fuente y paseante en Machado

En el poema número VI –“Fue una clara tarde”– el hablante llega a un parque cuya mohosa cancela de hierro logra abrir gracias a la llave que porta consigo. No es la primera vez que entra en dicho parque. No importa saber exactamente cuántas veces ha estado allí. Lo fundamental es reconocer que entre una hipotética primera visita y la venida presente media una distancia temporal y memorística sobre la cual se construye el deseo que el hablante tiene de curar un dolor también antiguo retrotrayéndose al instante aún más remoto de la plenitud alegre. La situación de partida es verlainiana; en concreto, proviene del soneto “Après trois ans” (de *Poèmes saturniens* [1866]), el cual comienza con un paseante que abre la puerta de un pequeño jardín para darse cuenta de que “Rien n’a changé. J’ai tout revu”, y que la fuente ya escuchada continúa emitiendo su “murmure argentin” (poema reproducido en Gibson, seguido de su traducción literal [110-11]). En efecto, encontramos en *Soledades* un venero de sentimientos mórbidos y objetos ruinosos a los que Machado someterá (en palabras de Oreste Macrì) a una “metamorfosis ética” que es “lenta conquista de años”, mostrada ya en el gusto por las revisiones textuales de sus poemas más tempranos (123). Aunque Macrì atribuya esta metamorfosis principalmente al Machado tardío (más receptivo a lo histórico-social) frente al vate temprano e introspectivo, sus comentarios se pueden extrapolar al problematismo ético de muchos de los versos aurales de *Soledades*.²¹

El ambiente del parque se describe minuciosamente en los trece primeros versos de la composición número VI. Los epítetos elegidos por el hablante, que se expresa en tercera persona hasta el verso 11, se anuncian ya en el primer atributo oracional: “clara tarde, triste y soñolienta”. A ellos añaden después “agrio”, “grave” y “muerta”. Este tono viene impuesto por el constante fluir de la fuente, símbolo *bifronte* de la huida irreparable del tiempo y de su detención en la experiencia de la monotonía, a la cual *Soledades* da consabida prioridad.

A partir del verso 13, el poema combina la narración en estilo indirecto con el estilo directo iniciado por la intervención, en sincopada prosopopeya,

de la fuente misma. Ésta se dirige al hablante, preguntándole si recuerda el esplendor de otra tarde de verano idéntica a la presente. Lo primero que debemos apuntar en la intervención de la fuente es su carácter reiterativo: la grave “monotonía” (vv. 12, 20) del jardín de entonces se repite en el jardín y la fuente de ahora; y el “sueño lejano” (v. 14) del hablante en la primera visita se corresponde con el “canto presente” de la última (v. 14; Machado, *Poesías completas* 91).²² En seguida descubrimos que el hablante afirma tener un recuerdo de la primigenia tarde estival diametralmente opuesto al de la fuente. Para el primero, hubo un momento de alegría y plenitud al abrigo de esa fuente, después del cual llegó de inmediato el período de tristeza crónica:

—No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.
Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la tarde de verano vieja.
Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
cuéntame mi alegre leyenda olvidada. (vv. 27-36; *Poesías completas* 91)

La “amargura” del hablante es “lejana”. Pero más lejana aún es la “alegre leyenda olvidada” por él, la cual fue recogida, sin embargo, por el espejo cristalino del manantial, notario y cantor de todos los “antiguos delirios de amores” acaecidos en el parque.²³ Ya Bergson, en su ensayo “El recuerdo del presente y el falso reconocimiento” (1908), y aún antes que él Eugène Bernard Leroy en *L'illusion de fausse reconnaissance* (1898), que es obra coetánea de *Soledades*, incidieron en la construcción temporal del presente a través del presente mismo, en el cual se genera la sensación de familiaridad con un momento pretérito no recordado, sino inventado (Bergson, *La energía espiritual* 119-44).

En su “Poética” (1932), Machado relaciona la intuición de que al poeta no le es dado expresarse fuera del tiempo con la noción bergsoniana según la cual “[e]l pensamiento lógico, que se adueña las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora” (*Prosas completas* 1802). En *La evolución creadora*, Bergson señala, entre otros, tres aspectos fundamentales de la vivencia temporal, que paso a glosar de la manera siguiente: primero, nuestra vida psicológica consiste en “una serie de actos discontinuos” que obsesivamente tratamos de hacer útiles imponiéndoles un orden instrumental que los sistematiza y rescata del irrepitible flujo temporal, transformándolos en simultaneidades y repeticiones (16); segundo, “cada momento de una historia” es un

instante inconmensurable que “concentra en su indivisibilidad todo lo percibido junto con lo que además le añade el presente. Es un momento original de una historia no menos original” (*La evolución creadora* 19); y tercero, la “inteligencia” es la facultad de interiorizar dos eventos “irreductible[s] e irreversible[s]”, acaso homólogos pero acaecidos en el flujo temporal, como “repetición” el uno del otro merced a su sustracción simultánea de la “acción de la duración” (*La evolución creadora* 38). Ahora bien, como para Bergson la inteligencia es una facultad insuficiente, debe fusionarse con el instinto antes de generar lo que se llama *conocimiento intuitivo*, que en el pensador francés combina la aprehensión de la experiencia como totalidad con la atención a las unidades discretas que la componen.²⁴

En el poema VI de Machado, la fuente es la voz de la inteligencia y la conciencia histórico-crítica, capaz de registrar las repeticiones y disonancias rescatadas del flujo temporal, percibidas o no de igual forma por el hablante, así como de criticar la escapista factura de dichas correspondencias. En esta función afirma que el paseante es ahora el mismo que era antes, aun cuando en ambos casos el lector intuya la vacuidad de su cambiante máscara verlainiana, la cual le permite acomodar la piedad y la furia, la alegría y la melancolía. Esto es, la máscara del personaje puede no ser la misma en cada visita al parque, pero su identidad será siempre igual de falsa en tanto no se cumpla la transferencia con la fuente. La narrativa propuesta por el hablante, que en apariencia se declara *historizadora* en el sentido bergsonianiano de vivencia irrepetible en sus hechos y duración, es puesta en entredicho por su vivaz interlocutora. En realidad, para la fuente, el diálogo pasado que mantuvo con el paseante ya había tenido lugar en un ambiente y un estado emocional de melancolía. Es decir, ella nunca *consignó*, en lo que podemos llamar los *anales del parque*, el delirio de amor y la leyenda personal de alegría que el hablante afirma haber vivido un día. Cito la continuación del pasaje anterior del poema VI:

–Yo no sé leyendas de antigua alegría,
sino historias viejas de melancolía.
Fue una clara tarde del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano;
tus labios besaron mi linfa serena,
y en la clara tarde dijeron tu pena.
Dijeron tu pena tus labios que ardían;
la sed que ahora tiene, entonces tenían. (vv. 37-44; *Poesías completas* 91-92)

Aquí se plantea resueltamente el conflicto argumentativo del poema, nacido de la asincronía entre el perenne fluir de la fuente (que sin embargo *historiza y certifica*, cual notario o psicoanalista, las vicisitudes de la historia psíquica de

los visitantes del parque) y el estado emocional del hablante, quien cree habitar el otoño de la vida en que todo es pérdida y tristeza por contraste con la plenitud del pasado. Si recurriésemos al lenguaje de Bergson, diríamos que el hablante machadiano es víctima del fenómeno psíquico llamado “falso reconocimiento” (*fausse reconnaissance*). El filósofo francés afirma que esta experiencia “se origina al identificar la percepción actual con una percepción anterior que realmente se le parece por su contenido, o al menos por su matiz afectivo” (*La energía espiritual* 123). Más aún, continúa Bergson, “tanto si se trata del recuerdo de una cosa vista como si se trata del recuerdo de una cosa imaginada, habría evocación confusa o incompleta de un recuerdo real” (*La energía espiritual* 124) por el cual el presente se articula como eco de un pasado indeterminado e ilocalizado. En la lectura afín, lastrada de biografismo, de Antonio Sánchez Barbudo, quien no menciona a Bergson, el poema VI tiene uno de sus mayores méritos en la poetización que el vate hace de esa “tristeza suya, muy real y constante”, pero muestra su punto más débil en el hecho de que el recuerdo tan vago del hablante parece inventado: “Mas aquí no es seguro, para mí, que hubiese tarde pasada, ni parque ni recuerdo” (86).

La fuente cumple la función de comunicar al hablante la exigencia ética de la autenticidad en el recuerdo de la vida pasada. Lo hace apelando a la inteligencia de la conciencia histórico-biográfica más que al instinto improviso de leyenda. Por el contrario, el yo lírico necesita negar el sentido diacrónico de sus visitas porque éstas se suceden como el constante retorno de un eco intuido que en verdad no desea escuchar. Diríamos que el hablante quisiera olvidar cómo era él la primera vez que llegó al parque. Por eso su reacción inmediata es negar que la “amargura” experimentada en el presente por quien “sueña en la tarde de verano vieja” (vv. 31, 32; *Poesías completas* 91) pueda tener su origen en dicha tarde vieja, recordada mal – desde el ahora fugitivo – como alegre y vital. Antes bien, la amargura pertenece sólo al instante presente, que es el de la pérdida sentida en “esta misma lenta tarde de verano” (v. 26). Empero, ante la insistencia con que la fuente le exige que recuerde su visita anterior –igualmente amarga en su versión–, el paseante decide interrumpir la conversación con su interlocutora sin atreverse a contradecirla. Copio la parte final del poema:

–Adiós para siempre la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre; tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.²⁵
Rechinó en la vieja cancela mi llave;

con agrio ruído abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
sonó en el silencio de la tarde muerta. (vv. 45-52; *Poemas completas* 92)

El cierre del poema VI se hace eco de la rima LVI de Bécquer, ya traída a colación en este trabajo: “Voz que incesante con el mismo tono/canta el mismo cantar;/gota de agua monótona que cae/y cae sin cesar” (vv. 13-16; Bécquer 473). Una diferencia significativa entre ambos textos es que Bécquer no cuestiona la monótona repetición del pasado en un presente de insensibilidad: “Hoy como ayer, mañana como hoy,y ¡siempre igual!/[...]Así van deslizándose los días,/unos de otros en pos,/hoy lo mismo que ayer..., y todos ellos/sin goce ni dolor” (vv. 1-2, 17-20; 473). Machado, sin embargo, acomete el desdoblamiento de la voz lírica en el paseante y la fuente, para que del diálogo entre ambos emerja el conflicto entre un hablante aferrado a su conseja (leyenda) y un manantial productor de consejos (historia).²⁶

Reparemos en la manera en que el hablante, a la conclusión del diálogo, continúa sin enfrentarse con el problema de su tristeza crónica. Para empezar, achaca a la fuente que no siga el engañoso ciclo de las estaciones ya desacreditado en el poema I (“El viajero”; Machado, *Poemas completas* 87-88), según el cual debió de existir un verano, en el pasado remoto de la primera juventud, en que la plenitud y la alegría eran más fuertes que el temperamento triste. En segundo lugar, el final del poema VI desvela a un sujeto enamorado de la propia infelicidad —la “pena mía” (v. 48)—, la cual, sin embargo, le parece ahora menos “amarga” que la “monotonía” de la fuente en su perpetuo fluir a través del tiempo. No es sólo que el canto-curso del manantial componga una serie inconclusa de momentos dispuestos en estructura dialéctica en el sentido orteguiano de exhortación a seguir pensando. A mayores, lo que también molesta al hablante es que el canto de la fuente no sea rectificable, es decir, que el recuerdo no pueda alterar y modelar el canto a placer sin que se subleve la voz misma de la fuente venida desde el pasado hasta el presente para cumplir sus funciones notariales.

En uno de los breves poemas de *Soledades*, descartado desde la edición de 1907 y titulado “Otoño” (Alvar lo numera VI s), el hablante retoma el concepto de leyenda en el contexto de la amargura inducida por la imposibilidad de sublimar la ausencia de la primavera en una leyenda presente de reiteración:

El cárdeno otoño
no tiene leyendas
para mí. Los salmos
de las frondas muertas,
jamás he escuchado,

que el viento se lleva.
 Yo no sé los salmos
 de las hojas secas,
 sino el sueño verde
 de la amarga tierra. (*Poesías completas* 397)

En este romance escrito a contrapelo del tratamiento verlainiano del otoño, la leyenda inexistente es la historia personal reelaborada en un mito de regeneración presente (*renovatio*), a un tiempo vegetal y espiritual. La leyenda surge cuando la cifra de un *pasado acaso no pasado*, interiorizada en la conciencia, se activa sensorialmente en contacto con los sonidos del viento y las hojas secas. El poema sería, pues, un salmo silvestre. En “Otoño”, el fracaso de la “leyenda” nonata deja paso al “sueño”, que en realidad comparte estructura mítica con la primera. La diferencia entre ambos términos es que “leyenda” detenta la valencia positiva –sería una leyenda “clara” o “salmo” vacío de significado, pero cargado de emoción– en tanto “sueño” adquiere una connotación negativa –sería un sueño “turbio” no obstante su “verde” color–.

La temprana composición número VIII, que Machado afirmó haber escrito en 1898, es aún más elocuente que la VI en su nítida presentación de las dualidades analizadas. La situación de partida es muy sencilla: “Yo escucho los cantos/de viejas cadencias/que los niños cantan/cuando en corro juegan,/y vierten en coro/sus almas que sueñan,/cual vierten sus aguas/las fuentes de piedra” (vv. 1-8; *Poesías completas* 93)²⁷. El coro infantil fluye de manera espontánea como una representación totalizadora de la experiencia particular fundida en una emoción universal. Cuando un niño canta, no canta sólo o propiamente el niño, sino todo el coro infantil; no se expresa el fondo de un sentimiento irrepetible, sino su forma desplegada en un ritual lúdico. Los niños cantan “con monotonías/de risas eternas/que no son alegres,/con lágrimas viejas/que no son amargas/y dicen tristezas,/tristezas de amores/de antiguas leyendas” (vv. 9-16; *Poesías completas* 93)²⁸. La tristeza cantada se ha formalizado aquí en un código reactivado interminablemente en el momento de la improvisación musical.

El poema VIII recalca las diferencias que obran entre la anécdota o “historia” de una “canción”, que es “confusa” mientras no quede “borrada”, y la leyenda, que es aquí “clara” desde su aparición como “pena”: “En los labios niños,/las canciones llevan/confusa la historia/y clara la pena” (vv. 17-20; *Poesías completas* 93). En esta composición se hace manifiesto que la leyenda es la emoción objetivada en su paradójica improvisación. Su evaluación escapa a los criterios de verdad referencial. Cuanto más intensa sea la emoción, más potentes serán las *pretensiones de autenticidad* de la “leyenda”, cuya

actualización se repite tantas veces como se acomete el canto ritual del *coro* en su *corro* de circular perfección: “La fuente de piedra/vertía su eterno/cristal de leyenda” (vv. 28-30; *Poésias completas* 94)²⁹.

En el poema VIII, Machado llama a la realización improvisa (*performance*) “un algo que pasa” (leyenda), y a la anécdota irrepitable encerrada en la génesis de la canción aquello que “nunca llega” (historia). Lo que nunca llega es lo que *se ha escapado ya de antemano* por el punto de fuga de la conciencia, que a su vez deviene en ficción tamizada por un recuerdo cuyos fragmentos resultan irreconstruibles. La leyenda “pasa” en el presente por la acumulación de trazas significantes llegadas en aluvión desde un pasado que es *también ya siempre* un presente – dichas trazas son tanto o más las trazas del presente que las del pasado como tal – desde el que se otea, descubre e inventa lo perdido. La leyenda depende, para su utilidad como estructura identitaria, de la continuidad entre pasado y presente. Precisa de los nexos azarosos de la memoria y de la voluntad conectiva del sujeto. Dicho en el argot crítico al uso, la “leyenda”, en cuanto suma selectiva en que se recombinan materiales semióticos de variada procedencia temporal, da prioridad a cómo se articula el mensaje; a la dimensión lingüística de la enunciación [*énonciation*] frente al enunciado [*énoncé*], que es, por su parte, la dimensión más favorecida por el concepto de “historia” en su acepción de decurso acumulativo de eventos existentes con anterioridad a su articulación semiótica.

Aunque en Machado las dos –leyenda e historia– se realicen en forma de canción, entre ambas se abre una distancia temporal, la cual acarrea a su vez una diferencia semántica. Pues el significado de la leyenda, por su carácter de palimpsesto periódicamente borrado y reescrito, es reducible a pura materia signifiante; es la traza de la historia o evento ocurrido en un pasado preverbal, recuperable en el presente sólo como estilización, en contacto contaminante con la leyenda a través de palabras y música que favorecen la forma y la emoción sobre el contenido racional. Para concluir: en Machado la leyenda implica la interlocución de la historia, a la cual otorga un tamiz autorreflexivo que facilita la elaboración semiótica del recuerdo-anécdota en su multiplicidad de posibilidades, incluida *la postulación afirmativa de lo no ocurrido*. En todos estos casos, la poesía resultará auténtica en la medida en que sean *claras* la apertura del sujeto que canta y la recepción del lector que hace suya la emoción expresada en la canción.

No podemos dejar de señalar la similitud entre la meditación machadiana sobre la recuperación de la memoria personal y el modelo analítico de Bergson. El pensador francés acuñó a este respecto el concepto de “recuerdo del presente”, relacionado con el falso reconocimiento ya comentado. El primero, nos dice,

es un recuerdo porque lleva la señal característica de los estados que llamamos comúnmente con ese nombre y que sólo se dibujan en la conciencia después de haber desaparecido su objeto. Y, sin embargo, no nos representa algo que haya sido, sino simplemente algo que es; va *pari pasu* con la percepción que reproduce. En el momento actual es un recuerdo de ese momento. Es pasado en cuanto a la forma y presente en cuanto a la materia. Es un *recuerdo del presente*. (*La energía espiritual* 143; cursiva original)

La pregunta que no se hace el hablante machadiano en el poema VIII es si sería posible fundar una *lirica improvisadora* (*performative*) sin por ello faltar a la verdad histórica ni a la verdad psíquica. Me parece, no obstante, que la praxis poética de *Soledades* proporciona pistas suficientes para afirmar que, en efecto, Machado desplaza la anécdota del enunciado a la enunciación. Además, sitúa en el poema VI al hablante en un diálogo de resonancias clínicas que es un ejemplo de transferencia negativa o fallida por cuanto la resistencia manifestada por el álter ego del poeta resulta mayor que la sugestión inducida por la fuente, algo que no ocurría en la transferencia positiva de “La fe salva”. Las condiciones de posibilidad de la anécdota en *Soledades* se dilucidan en el presente de la enunciación, como los poemas VI y VIII hacen patente. Podemos concluir, entonces, que Machado entiende la dimensión histórica de la lírica como un horizonte interpretativo inefable y en continuo trance de desvanecerse en presencia de los filtros escriturarios de la leyenda. Como este riesgo provoca en la *persona* del poeta la reacción aperturista de la serie dialéctica, la historia puede ser en Machado, alternativa o simultáneamente, aquello que no regresará porque nunca ha sido, o porque se ha perdido, o bien aquello que regresa recodificado en la simbiosis de proyección presente y traza del pasado que son sus enunciaciones.

Ni que decir tiene, ya en Bécquer/Iglesias Figueroa y, sobre todo, en Valle-Inclán los estatutos respectivos del cuento y la leyenda se muestran tan problemáticos como el de la anécdota histórica. Sin embargo, es Machado quien intenta hacer de esta limitación una virtud, reintegrando lo que “pasa”, en la serie inconclusa de visión, intelección y evaluación, al orteguiano “torrente de lo real” que engloba tanto lo ocurrido anecdótico como lo posible ficticio (*El Espectador* 24). Estos dos elementos vertebran por igual la historia y la leyenda, permitiendo la articulación dialéctica de ambos polos, cuyas oscilaciones registran el mayor o menor énfasis dado a lo contado y al acto de contar, a la canción y al canto. En particular, el Marqués de Bradomín había defendido, antes aún que Machado, la legitimidad existencial de la mentira frente a la verdad, así como la insuficiencia de la conciencia histórica para entender y aceptar el presente ruinoso. Ahora bien, la mentira-ficción de *Sonata de invierno* no conlleva una apertura ética del sujeto en el

grado y medida en que lo hacen *la mentira y el pesimismo mitigados* de Machado: “Se miente más de la cuenta/por falta de fantasía:/también la verdad se inventa” (“Proverbios y cantares” XLVI; *Poesías completas* 296).

Con el cuestionamiento de la verdad biográfica (o la verdad histórica monumental), hasta entonces aceptada, y su desestabilización subsiguiente por medio de la enunciación improvisa, se abre una puerta al optimismo también mitigado del poeta. No es otra la construcción de la “historia” propuesta por Theodor Adorno en torno a la obra de arte como “*apparition*”, que en el contexto *high-modernist* del pensador alemán significa a un tiempo “aparición” y “epifanía” estética, es decir, enunciado objetivado y enunciación improvisa (113-19). Si todo lo que escuchamos decir al hablante de un poema participa, a un tiempo, de la historia y la leyenda (tanto en sus realizaciones como en sus omisiones), mantener a la vista las dos o más perspectivas que entran a formar parte de cualquier interlocución y cualquier serie dialéctica es la mejor manera que el poeta tiene de animar al lector a que *siga pensando* —y piense sobre el pensar— aun cuando crea haber llegado ya a intuiciones o conclusiones finales.

NOTAS

1. A menos que se indique lo contrario, las referencias a las *Poesías completas* de Machado serán a la edición de Alvar, que en la reimpresión consultada de 1999 recoge algunos textos breves ausentes de la más erudita edición de Macrì y Chiappini.
2. En un notable rescate de lo que hay de *sinceridad fictiva* en *Sonata de invierno*, Villanueva toma la intensidad emocional de la voz retrospectiva como índice fidedigno de autenticidad sentimental. En efecto, en los episodios en que las transgresiones amorosas del Marqués alcanzan cotas mayores, las emociones del personaje se depuran de su habitual ademán declamatorio (*Valle-Inclán, novelista del modernismo* 62-64). Sin embargo, los pasajes sobre el carlismo citados abajo (los referidos, respectivamente, a la Marquesa de Tor y al General Aguirre) parecen no encajar tan limpiamente en la atenta lectura de Villanueva.
3. En la parte de *Teoría literaria* incluida en sus *Principios de literatura general* (1884), Milá y Fontanals recoge la doble valencia del término: “*Leyenda*. Esta palabra, sinónima de lectura, se aplicó principalmente, en su origen, á la de *narraciones piadosas, muchas veces históricas*. Los modernos han designado con este nombre la *narración poética de tradiciones populares, á menudo de carácter maravilloso*” (1: 229; cursivas en el original). En una nota al pie de la misma página, Milá y Fontanals añade: “Se ha dado á la misma palabra otra significación más lata, cual es la tradición poética en oposición á la tradición histórica” (1: 229 n2).

4. La reedición de 1920 de esta novela, como vol. 2 de las *Opera omnia* valleinclanianas, reproduce el soneto de Machado a modo de frontispicio, adornado del bello grabado de la zagala Adegá y su rebaño en la página opuesta.
5. Más abajo veremos cómo en varios poemas de *Soledades* se presenta la tensión afín, aunque no idéntica, entre anécdota *histórica* y *performance* lírica, entre lo que “nunca llega” como de verdad ocurrió en el pasado (*énoncé*) y “un algo que pasa” en el presente del discurso (*énonciation*).
6. La historia bibliográfica externa de “La fe salva” se resume en Montesinos 117-18 n1. Las ediciones críticas más recientes de la obra completa de Bécquer, como por ejemplo las publicadas en Biblioteca Castro-Turner y en Cátedra, dejan afuera este texto.
7. Ortas Durand (30-32) presenta y comenta concisamente esta técnica característica de Bécquer y del relato legendario decimonónico en general.
8. A menos que se indique lo contrario, todas las referencias a los escritos de Bécquer serán a la edición de *Obras completas* de Aguilar y se anotarán con el número de página entre paréntesis al final de cada cita o paráfrasis.
9. Benítez ha ofrecido una tipología trimembre del concepto de “leyenda” (y su complementario “tradición”), organizada según la mayor o menor afinidad de cada leyenda con relatos populares de transmisión oral y su elaboración literaria en una tradición escrita (*Bécquer tradicionalista* 103-08). Benítez no comenta ni clasifica “La fe salva” (que sin embargo atribuye al sevillano en una edición de 1974) ni “El rayo de luna”, texto al que incluso niega el estatuto de “leyenda” por su condición originalísima de “pura fantasía lírica” o “rima en prosa” (*Bécquer tradicionalista* 107).
10. Miller (esp. 59-78) esboza una muy útil caracterización de la transferencia en Freud y Lacan.
11. Como sugiere Santos Zas (esp. 122-34), el “esteticismo” de las actitudes de Bradomín frente a la guerra y el poder de la jerarquía eclesiástica caracteriza al autor implícito de *Sonata de invierno* como antimilitarista y anticlerical. En realidad, el autor gallego y su álter ego fictivo pudieron abrazar el eslogan “Dios, Patria, Fueros y Rey” porque estos cuatro son entes fatalmente debilitados en las postrimerías del siglo XIX, habiendo ya dejado de amenazar la autonomía del artista en su calidad de productor de imágenes identitarias fuertes.
12. Machado da el subtítulo “cuento-leyenda” a “La tierra de Alvargonzález”, cuya transmisión oral y estatuto fantástico se subrayan en el relato del narrador externo (*Poesías completas* 174).
13. Sobre la diversa fortuna, en el modernismo hispánico, del gesto verlainiano de afirmar “yo no creo en Dios”, véase Rodríguez García.
14. Villanueva ha reparado en la aparente contradicción entre el tono reaccionario del prólogo a *Historia de los templos de España* (Bécquer 827-28) y el progresismo de la carta IV, en la cual se percibiría la tensión entre una positivista “historia razonadora y filosófica” y una intuitiva “historia artística” (“Introducción” 29-36).
15. Los textos de lo que llamaríamos el “contraideal” femenino de Bécquer, en claro conflicto con el casto y austero ideal toledano, se hallan en la breve serie de poemas pornográficos del *Libro de cuentas*, publicado en 1993 e incorporado dos años después a la edición de *Obras completas* de la Biblioteca Castro (1: 29-31). El protagonista de

- estos textos es un “coño entre los coños escogido”, que el hablante lamenta no haber podido penetrar hasta la extenuación.
16. Valeriano falleció en septiembre de 1870 y Gustavo en diciembre. La publicación del texto en *La Ilustración de Madrid* (27 de febrero de 1870) se acompañó de un dibujo de Valeriano en que se destacan las dos esculturas funerales y, delante de ellas, la joven arrodillada (figura reproducida en el texto principal).
 17. Benítez da ejemplos de otras apariciones de Garcilaso en la prosa becqueriana y de la *intertextualización* de su lengua poética en las *Rimas* (*Bécquer y la tradición de la lírica popular* 70-74).
 18. Recuérdese el sentido que, en rigor, Hegel da al concepto de “conciliación”, entendido por él como una suspensión de la negación y una “mediación” entre “lo absoluto” y lo temporal-aneecdótico, entre “el ideal del alma” y la “finitud” de la experiencia humana (106).
 19. Quede claro que Ortega, a pesar de su apropiación conceptual, no pretende hacer filosofía hegeliana –más bien, lo contrario– en *Origen y epílogo*, obra por lo demás encuadrada de lleno en su proyecto de recuperar el posibilista realismo hispánico frente al totalitario idealismo germánico.
 20. La otra hipótesis sobre la relación entre pasado y presente que tuvo mayor impacto en Machado es la presentada por Unamuno en los ensayos de *En torno al casticismo*, redactados y publicados originalmente en 1895. El aserto fundamental de este libro que conviene recordar en el presente trabajo, por su influjo en *Campos de Castilla* más que en *Soledades*, es el siguiente: “hay que buscar la tradición eterna en el presente, que es intra-histórica más bien que histórica ... la historia del pasado sólo sirve en cuanto nos llega a la revelación del presente” (1: 25). El gran problema intelectual de España, compartido por Unamuno y el Machado de “cxxv: El mañana efímero” (*Poesías completas* 232-33), es que al “luengo parto de varones/amantes de sagradas tradiciones” [vv. 19-20] (Machado), o simplemente a los llamados “tradicionalistas” (Unamuno), “el presente les aturde, les confunde y marea, porque no está muerto ni en letras del molde, ni se deja agarrar como una osamenta, ni huele a polvo, ni lleva en la espalda certificados. Viven en el presente como sonámbulos, desconociéndolo e ignorándolo, calumniándolo y denigrándolo sin conocerlo, incapaces de descifrarlo con alma serena” (Unamuno, 1: 25-26). El Machado trágico está más próximo a Unamuno; el estratégico, a Ortega. En vísperas de la Guerra Civil, Juan de Mairena también denunció la incoherencia histórica de “los tradicionalistas” –“no hay manera de restaurar lo pasado”– en *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (*Prosas completas* 1921).
 21. Idéntica preferencia se detecta en Sánchez Barbudo y en Gibson, para quien el segundo tramo de *Soledades* es más “enjundioso” que el primero (145-48). Las breves glosas de Macrí al poema vi delatan que el hispanista italiano no lo ve como modelo de desdoblamiento y confrontación ética (134, 138, 143 y pássim).
 22. En la lectura que sigue, no tendré en cuenta una posibilidad alternativa de interpretación, sugerida por el uso del calificativo “lejano” cuatro veces en el poema (vv. 14, 18, 28, 31). Según Ortega, en su sugerente ejemplo del “arroyo” en *Meditaciones del Quijote*, la percepción activa del murmullo de una “fontana”, discernido entre la multitud de otros sonidos en que se produce, crea una “distancia” –“distensión” es el sinónimo

- empleado— en la cual varía la “calidad sonora” del fenómeno auditivo (106-08). Este efecto de alejamiento se puede producir sincrónicamente en el presente, sin intervención del punto de vista retrospectivo, que es el estudiado en el presente ensayo.
23. La importancia de la dualidad historia/leyenda no debiera confundirse con la incorporación tardía que hace el autor de la poesía popular entre 1916 y 1924. Habiendo dicho, por boca de *Juan de Mairena*, que “folklore” es la “verdadera poesía” que “hace el pueblo” (*Prosas completas* 2121), Machado va a tratar el elemento popular castellano de forma diferente al elemento popular andaluz. Como ha mostrado Alvar en una lectura clarividente, Machado activó la memoria del padre folclorista al acometer las *Nuevas canciones* dedicadas a tierras andaluzas. Sin embargo, al hacer esto no quiso posar sobre su tierra natal la mirada personal e historizadora con que había escrutado Soria y otros escenarios clave de su biografía en *Campos de Castilla* (Alvar 48-49). En otras palabras, la problemática planteada por la dualidad historia/leyenda es, por lo general, ajena al poeta andalucista.
 24. Macrì (115-22) presenta otros aspectos de la relación literaria entre Machado y Bergson, desarrollada a partir de la ecuación “du vécu = de l’absolu” varias veces parafraseada por el poeta. Una muy distinta reacción a Bergson, anclada también en la crítica de la “inteligencia”, se encuentra en *La lámpara maravillosa* (1916), donde Valle-Inclán, a la manera *high-modernist* reaccionaria, elogia la forma estática de la “lengua de oil” de San Bernardo, la cual —impermeable al “intelecto” de “Satanás”— “cegaba los caminos cronológicos del pensamiento, y llegaba á las conciencias intuitivamente, contemplativamente, porque las palabras depuradas de toda ideología eran claras y divinas músicas” (65). Asimismo, afirma “no ser histórico ni actual”, sino que se acoge a la “tradición”, cuya “esencia” inmutable “guarda el secreto del Porvenir”; resuelve las “intuiciones de lo efímero” en la “actualidad eterna” de la filosofía hermética; y da protagonismo a la memoria en el aforismo salomónico “Todo el saber es un recuerdo” (86-87, 179, 182).
 25. En la primera edición de *Soledades*, los versos 47-48 establecían una oposición mucho más explícita entre tristeza/alegría, por una parte, y ciclos vitales y vivencia personal, por otra: “tu monotonía/alegre es más triste que la pena mía” (*Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. Ribbans 92 n48). En un apéndice titulado “Le varianti di *Soledades* vi”, Segre interpreta las revisiones que hizo Machado para la edición de 1907 como la búsqueda de una mayor concreción y neutralidad en la expresión (129-34). Todas las variantes del poema vi se leen muy cómodamente, en tersas notas al pie, en la edición de Ribbans (90-92).
 26. Otros poemas estructurados como un diálogo entre la voz poemática y la naturaleza, incluidos ya en la edición príncipe de *Soledades*, son los finalmente numerados xxxiv (“Me dijo un alba de la primavera”; *Poesías completas* 108-09) y xxxvii (“¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja...”; *Poesías completas* 110).
 27. Macrì y Chiappini, al igual que Ribbans, sustituyen “corro” (vocablo autorizado por la corrección autógrafa del poeta a un ejemplar de *Soledades*) por “coro” en el verso 4, con lo cual se repite el segundo de estos términos en cláusulas y versos sucesivos. El quiasmo que construyen los dos versos, en que la repetición de la forma genera un efecto de causalidad entre el ritualismo del juego y la plenitud espiritual del cantar, no se ve afectado por la sustitución. “Coro” recalca la idea de una expresión unánime,

- mientras que “corro” evoca el espacio lúdico y circular en que tiene lugar el canto infantil.
28. Las apreciaciones críticas más valiosas que conozco sobre los poemas VI y VIII se encuentran en el análisis estructuralista de Segre (112-19). Para el semiólogo italiano, la palabra llana de Machado se traslada del plano denotativo al connotativo por medio de la repetición, el oxímoron y la superposición de planos, procedimientos casi siempre reforzados por una brillante geometría rítmica. Segre también toma el poema VI como cifra de *Soledades*.
29. No creo que se haya señalado aún el hecho de que Valle-Inclán reescribe el poema VIII de Machado en *La lámpara maravillosa*, donde subraya la “intuición de eternidad” que el oyente del coro infantil experimenta sin la mediación de la repetición. Más bien, lo que presencia este oyente es la serie dialéctica: “Toda la vida pasada era como el verso lejano que revive su evocación musical al encontrar otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer significado entra a completar un significado más profundo” (53). Para Valle-Inclán, la palabra y la tradición son urnas cinerarias labradas en piedra, pero convertidas en “cristales del recuerdo” (*La lámpara maravillosa* 183) según el verbo se vacía de contenido (se *desideologiza*), haciéndose entonces sólo música y enigma: “el cristal no nace ni muere” (86-87).

OBRAS CITADAS

- Adorno, Th[eodor] W. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Ed. Rolf Tiedemann y otros. Tres Cantos: Akal, 2004.
- Alvar, Manuel. “Introducción”. Machado, Antonio. *Poesías completas (Soledades/ Galerías/Campos de Castilla)*. 29.^a ed. Ed. Manuel Alvar. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 9-69.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. 8.^a ed., rev. Madrid: Aguilar, 1954.
- . *Obras completas*. Ed. Ricardo Navas Ruiz. 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro/ Turner, 1995.
- Benítez, Rubén. *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos, 1971.
- . *Bécquer y la tradición de la lírica popular*. Zaragoza: Diputación Provincial, 2005.
- Bergson, Henri. *La energía espiritual*. 1919. Trad. María Luisa Pérez Torres. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- . *La evolución creadora*. 1907. Trad. María Luisa Pérez Torres. Barcelona: Planeta Agostini, 1985.
- Gibson, Ian. *Ligero de equipaje: la vida de Antonio Machado*. Madrid: Aguilar, 2006.
- Hegel, G[eorg] F[riedrich]. *Sistema de las artes (arquitectura, escultura, pintura y música)*. Trad. Manuel Granell. Colección Austral. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

- Machado, Antonio. *Obras completas, I. Poesías completas*. Ed. Oreste Macrì y Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989a.
- . *Obras completas, II. Prosas completas*. Ed. Oreste Macrì y Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989b.
- . *Poesías completas (Soledades/Galerías/Campos de Castilla)*. 29.^a ed. Ed. Manuel Alvar. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- . *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Ed. Geoffrey Ribbans. 16.^a ed. Madrid: Cátedra, 2000.
- Macrì, Oreste. "Introducción". Antonio Machado. *Obras completas, I. Poesías completas*. Ed. Oreste Macrì y Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989a. 11-245.
- Milá y Fontanals, Manuel. *Obras completas*. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1888-1895. 6 vols.
- Miller, Jacques-Alain. *Recorrido de Lacan: ocho conferencias*. Trad. J.L. Delmont-Mauri y Diana Silvia Rabinovich. Ed. Diana Silvia Rabinovich. Buenos Aires: Manantial, 1986.
- Montesinos, Rafael. *La semana pasada murió Bécquer (ensayos y esbozos, 1970-1991)*. Madrid: El Museo Universal, 1992.
- Ortas Durand, Esther. "Introducción". Gustavo Adolfo Bécquer. *Leyendas (Selección)*. Madrid: Castalia, 2005. 19-54.
- Ortega y Gasset, José. *El Espectador*. Vol. 1. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- . *Meditaciones del Quijote*. 1914. Ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1984.
- . *Origen y epílogo de la filosofía*. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Rodríguez García, José María. "Valencia's Verlaine: The Social History of a Colombian Verse". *Modern Language Quarterly* 68.4 (2007): 541-73.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *Los poemas de Antonio Machado (Los temas. El sentimiento y la expresión)*. Barcelona: Lumen, 1967.
- Santos Zas, Margarita. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Schlanger, Judith. "Le moment présent dans les philosophies de l'histoire". *L'Invention du XIXe siècle: Le XIXe siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*. Ed. Alain Corbin y otros. Paris: Klincksieck/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999. 125-40.
- Segre, Cesare. *I segni e la critica*. Torino: Einaudi, 1969.
- Servera Baño, José. *Ramón del Valle-Inclán: estudio y antología*. Colección Los Poetas. Madrid/Gijón: Júcar, 1983.
- Unamuno, Miguel de. *Ensayos*. 2 vols. Ed. Bernardo G. de Candamo. Madrid: Aguilar, 1942.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Flor de santidad: historia milenaria*. Ilustraciones de José Moja y Ángel Vivancos. *Opera omnia*, 2. Madrid: Imprenta Helénica, 1920.
- . *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*. Ilustraciones de José Moja. *Opera omnia*, 1. Madrid: Imprenta Helénica, 1916.

- . *Sonata de otoño. Sonata de invierno (Memorias del Marqués de Bradomín)*. Colección Austral. 29.^a ed. Ed. Leda Schiavo. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Villanueva, Darío. "Introducción biográfica y crítica". Gustavo Adolfo Bécquer. *Desde mi celda*. Madrid: Castalia, 1985. 7-66.
- . *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.