



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue e Letterature Europee,  
Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

**El camino introspectivo de la poesía: Antonio  
Machado y Carmen Martín Gaité**

**Relatore**

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

**Correlatore**

Ch. Prof. Patrizio Rigobon

**Laureanda**

Erica Tambasco  
Matricola 864824

**Anno accademico**

2020/2021

## Índice

<i>Abstract</i> .....	3
1. Introducción.....	4
2. La biografía de los autores.....	8
2.1 Antonio Machado.....	8
2.2. Carmen Martín Gaité.....	10
3. La poética de los autores.....	14
3.1 El poder introspectivo de la poesía.....	14
3.2 La concepción machadiana.....	16
3.3 La perspectiva gaitiana.....	22
4. El camino de la poesía: análisis de los poemas.....	29
4.1 La primera etapa: la infancia.....	29
4.2 El mundo onírico del sueño.....	43
4.3 El recuerdo y la memoria.....	51
4.4 El amor.....	62
4.5 La angustia.....	71
4.6 El camino de la vida.....	82
4.7 La última etapa: la muerte.....	91
5. Conclusión.....	101
6. Bibliografía.....	104

## Abstract

El objetivo de la tesis es ilustrar el poder introspectivo de la poesía, a través de la cual el yo lírico se despoja de las apariencias para mirar dentro de sí mismo. De hecho, la escritura poética se convierte en una forma de autoconocimiento y autoanálisis de la propia identidad, cuyos versos permiten proyectar en la hoja de papel la intimidad y la emotividad del poeta. Se quiere subrayar, por lo tanto, la relación estrecha que se establece entre la poesía y la vida, entre el arte y la existencia, entre la forma y el contenido, es decir entre las palabras escritas y las vivencias personales, a partir de las cuales surgen estas mismas palabras. Los instantes vividos, las experiencias, las personas queridas, las relaciones interpersonales, los recuerdos, los sueños, los objetos cotidianos forman parte de la existencia del yo lírico, el cual transmite en la poesía la esencia de su ser. De hecho, la expresión poética resulta ser la única vía para anotar, sin dejar huir, todo lo que ha dejado una marca en el espíritu y que parece urgente apuntar, como los sentimientos y los estados de ánimo que, de la profundidad del alma, suben a la superficie de la conciencia.

Esta indagación de la propia identidad representa un elemento fundamental en la poética de Carmen Martín Gaité, cuyos poemas constituyen fragmentos de su intimidad donde surgen los sentimientos relacionados con su cotidianidad, su realidad onírica, sus recuerdos del pasado, sus amores y amistades. El estremecimiento originado por estos sentimientos, que toma forma en la poesía de la autora salmantina, se acerca a la «*honda palpitación del espíritu*» denominada por Antonio Machado, según el cual el elemento poético proviene de los sobresaltos del alma. La mirada introspectiva machadiana permite al autor transmitir en los poemas su mundo interior salpicado de sensaciones, emociones y pensamientos, haciendo sentir, de esta manera, su voz que, de la profundidad, llega a la superficie.

Esta misma superficie es el destino último del viaje que ambos autores emprenden, intentando subir a partir del abismo interior, en el cual guardan su preciosa intimidad. De hecho, los dos poetas quieren, a través de la escritura poética, sacar a la luz las vibraciones y palpitaciones emocionales que sacuden el corazón y el alma. Además, del encuentro entre el mundo exterior y el mundo interior surge la voluntad de descubrir a sí mismo mediante la creación poética, en la cual los escritores tratan de analizar su identidad.

De ahí que se realice, en esta tesis, un análisis comparativo entre el poeta sevillano y la autora salmantina, cuya atención va dirigida a una comparación entre dos autores diferentes que, al mismo tiempo, presentan unos elementos convergentes en la producción poética y en el desarrollo de algunos temas afines como la imagen del camino de la vida, el recuerdo del tiempo pasado, la dimensión onírica del sueño, etc.

## 1. Introducción

El camino de la poesía es aquel trayecto que empieza con los pasos del poeta que, a través de su creación poética, se adentra en los meandros de su intimidad en busca de un verdadero conocimiento de sí mismo. De hecho, a partir de una mirada dirigida hacia el interior, el poeta puede oír su propia voz y centrarse en sus estados de ánimo para, después, llevarlos hasta el exterior y expresarlos mediante el poder de las palabras poéticas. Estas últimas, tan ancladas en la vida, desde la profundidad del alma, suben hasta la superficie de la conciencia, como el movimiento de la flor que, desde el subsuelo, sube con sus fuerzas y brota de la tierra; una correspondencia que el poeta italiano Giuseppe Ungaretti expresa en su poema *Commiato de Allegria di naufragi* (1919): «poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola / la limpida meraviglia / di un delirante fermento» (vv. 3-8). Hay, por lo tanto, un entramado entre dos dimensiones: el espacio interior que constituye la esencia más íntima del escritor y el espacio exterior que representa la superficie sobre la que se reflejan sus sentimientos. De ahí que esta tesis tenga por finalidad la representación del camino introspectivo de la poesía de los dos autores —Antonio Machado y Carmen Martín Gaité— a lo largo del cual cumplen diferentes etapas en que abordan diferentes temas, cada uno de los cuales se relaciona con una determinada pieza del rompecabezas de su vida.

Precisamente con respecto a la vida de los escritores, en el segundo capítulo de este trabajo se tratan los momentos más significativos que han dejado una marca en su existencia, tanto desde el punto de vista personal como desde el punto de vista profesional y artístico. De hecho, el contexto biográfico de los dos autores traza un marco, en el cual se distinguen las distintas experiencias relativas al entorno familiar, a la formación educativa y los estudios, a las relaciones entabladas con otras personas, a los viajes emprendidos, a las profesiones y trabajos ejercitados, a la trayectoria literaria-artística, a las colaboraciones académicas y a las obras escritas. El objetivo de ofrecer, antes de todo, una panorámica de la vida de los poetas es ilustrar la relación estrecha entre la existencia y la poesía, es decir entre lo que ellos experimentan en su itinerario vital y la creación poética que surge a partir de las sensaciones y los estados de ánimo tan anclados en sus vivencias. Por eso, el contenido de los versos poéticos no es nada más que una expresión de lo que el poeta siente dentro de sí, entrando a contacto con la realidad que lo rodea, o sea la experiencia que, mediante la escritura, toma la forma de poesía. La poesía que, según Hugo Friedrich (1959: 115), «ha gozado siempre de la libertad de modificar, y desordenar, la realidad, reduciéndola a alusiones, ampliándola demónicamente, convirtiéndola en medio expresivo de una intimidad o en símbolo de una situación vital amplísima.». Ya sea como forma expresiva de la intimidad, ya sea como símbolo de la experiencia de vida, la

poesía no puede separarse de la existencia. De las palabras del mismo Antonio Machado, recogidas en *Antología comentada* de Francisco Caudet (1999: 99), se entiende esta conexión, vista como una oposición entre lógica y vida: «No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.». Una correspondencia entre el intelecto, que permite transferir en los versos la intimidad del poeta, y la vida, sobre la cual cuentan tales versos. Además, la reciprocidad y la complementación entre las dos hace que «somos seres tan alimentados de vida como de literatura» (Carmen Martín Gaité, 2002: 342).

En el mundo de la literatura, la idea que cada autor tiene de la poesía constituye su visión subjetiva acerca de la concepción poética, en la cual se centra el tercer capítulo de la tesis. Sin embargo, antes de exponer las perspectivas de los dos autores, se intenta representar el poder introspectivo de la misma poesía, a través de la cual la figura del poeta puede explorar dentro de sí para poder llevar a cabo un proceso de autoconocimiento y toma de conciencia sobre la propia identidad. A esto se conecta la concepción machadiana, según la cual el poeta emprende un viaje dentro de sí mismo, dentro de su alma; de ahí que su idea de poesía se relacione con una inmersión en las laberínticas galerías del alma, o como afirma José Luis L. Aranguren (1949: 385): «Por eso su experiencia poética—y su experiencia de la vida, que es una y la misma cosa—, nada varia, nada tornadiza, sólo consistirá en ir ahondando, incansablemente, en las «galerías» de su alma y de su mundo.». Un mundo, el machadiano, que se liga al concepto de la temporalidad, la cual impregna toda la existencia humana y cuyo fluir se tiene que captar mediante la eternización de los textos poéticos. Si por un lado se presenta la visión del autor sevillano, por otro se ilustra la perspectiva gaitiana, según la cual, como en el caso machadiano, hay una indagación del propio ser mediante la creación poética. De hecho, según José Jurado Morales (2011: 41): «Escribir poesía significa un cauce de exploración de su yo más íntimo y, por tanto, recurre a ella en momentos cruciales de empantanamiento creativo, flaqueza anímica, incompreensión o desconcierto ante lo que sucede a su alrededor.». Propio del «empantanamiento creativo» es la dificultad que la autora encuentra a la hora de escribir y expresar lo vivido mediante sus versos y sus palabras. Sin embargo, a pesar de esto, la autora salmantina sigue creyendo en la veracidad de la poesía, la cual, si se expresa con un lenguaje claro y auténtico, lleva consigo una multiplicidad de matices y colores capaces de teñir la realidad que, sin poesía, parece decolorarse. Su concepción, por lo tanto, se relaciona con la necesidad de una expresión poética verdadera que sea capaz de reflejar, en la hoja de papel, la realidad de las cosas y de los sentimientos.

Con el fin de trazar el trayecto que la poesía emprende en la profundidad de la interioridad, el cuarto capítulo de este trabajo propone un análisis de algunos poemas de los dos autores, los cuales versan sobre unos temas que se corresponden a las etapas más importantes del itinerario vital: a partir

de la infancia hasta la muerte. En particular, el mundo infantil, caracterizado por la inocencia y la despreocupación, lleva a los escritores a reflexionar sobre la edad de la niñez, vista a través de una mirada nostálgica y añorante, sobre la pureza de la figura del niño que difunde alegría con sus risas, así como los recuerdos personales acerca de la propia experiencia infantil ligada al pasado. Además, la ingenuidad del infante, abordada por los poetas en sus versos, se relaciona con otro tema, el del sueño. La dimensión onírica representa un espacio en que los autores pueden alejarse, por un momento, de la realidad y dejarse llevar por unas sensaciones y emociones experimentadas dentro de un estado de duermevela o sueño profundo. Unas imágenes borrosas que pertenecen a figuras imaginadas, personas o lugares lejanos, recuerdos pasados: todos elementos que, mediante los sueños, cobran vida en la mente de los poetas y en sus textos poéticos. Asimismo, el pasado que, a través del mundo onírico, vuela y lleva con él los recuerdos de antaño, se conecta con la temática de la memoria, otro punto del análisis de esta tesis. De hecho, desde la profundidad de la memoria reaparecen personas queridas, objetos o sitios familiares, impresiones lejanas, imágenes confundidas que gracias a la escritura poética irrumpen en el presente y vuelven a vivir. Tanto el despertar de los sentimientos pasados como aquellos del presente suscitados a la hora de recordar, transmiten la intensidad de los estados de ánimo que los poetas sienten dentro de sí mismos y que reflejan en los poemas. Por eso, se hace referencia también, dentro de este capítulo, al amor y a la angustia, dos sentimientos que los escritores han experimentado a lo largo de su existencia. Por una parte, el sentimiento amoroso ligado a la persona amada, a la pasión o al sufrimiento dejados por el mismo amor; mientras, por otra, la sensación angustiosa a la hora de sentirse perdido y desorientado, oprimido por la asfixia, abrumado por la inquietud existencial ante el paso del tiempo, Dios, la misma vida o la muerte. Además, se trata el tema del poeta que, como la figura de un caminante, yerra en el camino de su existencia, en el cual encuentra obstáculos, diferentes senderos entre los que debe elegir, vías sin salidas, etc. La incertidumbre por el camino correcto y la sensación de desconcierto lleva al caminante a pararse para dirigir la mirada hacia atrás y reflexionar sobre los pasos hechos. Por lo tanto, en los poemas analizados, la imagen del camino y la del viandante transmiten la idea del recorrido que los poetas, y con ellos la poesía, emprenden, al final del cual aparece el concepto de la muerte que, como última etapa de la vida, pone fin a todo. De hecho, después de la temática del camino, el análisis de los textos poéticos versa sobre la muerte, la cual se relaciona con una atmósfera lúgubre en la naturaleza quieta e inmóvil, con el paso inexorable del tiempo que recuerda el acercamiento del fin de la vida, así como el dolor por el fallecimiento de una persona amada o una visión espectral que remite a la constante presencia de la misma muerte en la existencia.

En conclusión, a través de este camino, que empieza con la presentación de la biografía de los autores para pasar, luego, a la concepción de la introspección ligada a la poesía y de las visiones

poéticas personales de los dos poetas, se intenta crear un recorrido entre los distintos poemas machadianos y gaitianos, con el propósito de ilustrar cómo el camino de la poesía es capaz de reflejar, paso por paso, las huellas que los autores, en el trayecto de su vida, han dejado a la hora de crear sus versos poéticos.

## 2. La biografía de los autores

### 2.1 Antonio Machado

Antonio Machado<sup>1</sup> nació en la ciudad de Sevilla el 26 de julio de 1875, en el palacio de las Dueñas, propiedad de los duques de Alba alquilada, entre otras, a la familia del escritor que permaneció allí hasta 1883, año en el que se trasladaron a Madrid. La infancia vivida en la capital andaluza se compuso de maravillosos recuerdos de su edén infantil, los cuales inspiraron muchos de sus versos. En el ambiente madrileño el joven Machado, junto a su hermano Manuel, asistió a la Institución Libre de Enseñanza, la cual, de naturaleza progresista e innovadora, influyó de manera decisiva en el ideario intelectual del autor gracias al gran intercambio de ideas y opiniones entre los profesores y entre los estudiantes, rodeados de instituciones culturales inglesas y francesas.

Machado tuvo la oportunidad de profundizar el estudio de la lengua francesa, con ocasión de unos viajes a París, entre 1899 y 1902, al lado de su hermano, con el cual empezó a trabajar como traductor en la Editorial Garnier. En el entorno parisino conoció a Oscar Wilde, Jean Moréas, así como Rubén Darío y otros intelectuales extranjeros y españoles como Pío Baroja. La ciudad de París de aquella época, caracterizada por un simbolismo en el ámbito poético, por una pintura impresionista y una política involucrada en el *affaire Dreyfus*, ofrecía un abanico de nuevas ideologías y diferentes pensamientos, convirtiéndose en el centro de la modernidad, en cuyos lugares culturales los hermanos Machados se integraron desde el principio. En esta atmósfera surgieron los primeros poemas machadianos, los cuales confluyeron en su primera obra poética *Soledades (1899-1902)* que fue publicada en Madrid después de su regreso a la patria, a la cual siguió una nueva edición ampliada algunos años más tarde: *Soledades. Galerías. Otros poemas*.

El poeta entabló amistad con jóvenes letrados de la época defensores del espíritu modernista, como Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Azorín, Villaespesa, Benavente, con los cuales colaboró en las primeras revistas modernistas españolas: *Electra*, *Revista Ibérica*, *Helios*. Entre 1904 y 1906 la vida bohemia madrileña llegó a su fin para dejar espacio a un período intenso de trabajo que vio, por un lado, unas publicaciones de poemas y artículos en las revistas del momento, como por ejemplo unos artículos sobre las obras de sus amigos Jiménez y Unamuno, y, por otro, el empleo de catedrático de lengua y literatura francesa en el Instituto de Soria.

La estancia de cinco años en esta ciudad marcó una nueva etapa para el autor, el cual se enamoró de la tierra soriana y de sus campos a los que dedicó muchos poemas en su recopilación poética

---

<sup>1</sup> En lo que concierne a la biografía de Antonio Machado, se hace referencia a la obra de José Luis Cano, titulada *Antonio Machado. Su Vida, su Obra: homenaje en el centenario de su nacimiento*, publicada en Madrid por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, en 1976.

titulada *Campos de Castilla*. El amor por esta ciudad no fue el único porque Machado encontró allí la mujer de su vida: Leonor Izquierdo, hija de los dueños de la pensión donde el escritor se alojó, con la cual se casó en 1909 en la iglesia Nuestra Señora la Mayor. Un año más tarde la Junta para Ampliación de Estudios ofreció al poeta sevillano una beca para ampliar los estudios de filología francesa en París donde tuvo la oportunidad de asistir a varios cursos de unos importantes filólogos y lingüistas franceses en el Colegio de Francia, como, por ejemplo: Bédier, Meillet, Lefranc y, sobre todo, Henri Bergson, cuyos conceptos de la intuición como método de conocimiento y la particular significación del tiempo los hizo suyos. En aquellos mismos años llegó una mala noticia a la pareja casada que vio la amenaza de una grave enfermedad que afectó a Leonor, la cual murió en 1912, dejando su marido en un profundo dolor.

Después de haber pasado el resto del verano en Madrid, aceptó el destino vacante de la cátedra de francés en el Instituto de Baeza, en cuya ciudad permaneció por ocho años durante los que se dedicó a unas lecturas filosóficas y empezó los estudios de Filosofía y Letras, sin olvidar su labor poética, por la cual siguió escribiendo unos poemas en memoria de su amada. Además, aquel período se caracterizó por algunas excursiones que Machado hacía a las fuentes del Guadalquivir o a los diferentes pueblos andaluces en el tiempo libre, así como por las preocupaciones políticas y religiosas del autor, el cual, a partir de la muerte de su mujer, intentó buscar a una salvación religiosa a la que agarrarse.

En noviembre de 1919 se trasladó a Segovia donde enseñó francés en el Instituto de la ciudad. La cercanía con Madrid le permitió volver todos los fines de semana para visitar a su familia y a sus viejos amigos. En el ambiente segoviano Machado colaboró con otros intelectuales y artistas de la época, entre los cuales Blas Zambrano, Emiliano Barral, Manuel Cardenal Iracheta y Mariano Quintanilla, en la fundación de la Universidad Popular, dando clases gratuitas de francés. Junto a sus amigos participó a la tertulia de San Gregorio y frecuentó el Café Castilla, en la plaza mayor de la ciudad. En 1924 se publicó su obra *Nuevas Canciones* que reunía unos poemas representativos de los paisajes de Andalucía y Castilla, a los cuales siguieron los primeros textos poéticos del *Cancionero apócrifo de Abel Martín* que, en 1926, aparecieron en la *Revista Occidente* y se añadieron, luego, a sus *Poesías Completas*. Además, la Real Academia Española en 1927 decidió nombrar al autor nuevo miembro de la Institución. En aquellos años el éxito teatral de los hermanos Machado creció aún más gracias al estreno de la obra *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* en la Compañía de María Guerrero, a partir de la cual siguieron escribiendo y estrenando piezas teatrales, como *Juan de Mañara*, *Las adelfas*, *La Lola se va a los puertos*, además de las primeras adaptaciones de obras clásicas. La publicación en 1929 de la recopilación *Canciones a Guiomar* demostró la secreta relación

amorosa que nació entre el poeta sevillano y la figura de Guiomar, una mujer conocida en Segovia cuyo verdadero nombre fue Pilar de Valderrama y de la que Machado se enamoró desesperadamente.

En el año 1931, al proclamarse la Segunda República Española, se le concedió el traslado a Madrid, en particular al Instituto Calderón de la Barca. La felicidad por el cambio de régimen, siendo él mismo republicano como su padre y su abuelo, se acompañó a la alegría de la nueva convivencia familiar en el territorio madrileño, en el cual se vieron representadas sus obras teatrales escritas en colaboración con su hermano: *La prima Fernanda* y *La Duquesa de Benamejí*. También aumentó su producción en prosa ligada a la publicación, en el *Diario de Madrid* y *El Sol*, de las primeras páginas de *Juan de Mairena*, cuyo libro se editó solamente en 1936.

En ese mismo año estalló la Guerra Civil y Machado, después de soportar las dificultades de aquel clima bélico, fue evacuado junto a otros intelectuales y artistas de la época a una zona más segura como la de Valencia, primero en la Casa de la Cultura y, luego, en la localidad de Rocafort. A pesar del empeoramiento de su salud y cansancio físico, el autor siguió trabajando y escribiendo artículos, comentarios, análisis, discursos y poemas, como la obra *La Guerra* ilustrada por su hermano José, en la que apareció el poema dedicado a Federico García Lorca: *El crimen fue en Granada*. En 1938 el escritor y su familia decidieron mudarse a Barcelona, alojándose en el Hotel Majestic y, después, en el palacete Torre Castañer. Ante el avance del Ejército Nacional, el autor intentó escapar y llegar a la frontera francesa el 22 de enero de 1939. Solamente en la noche del día 28 entró en Francia por Cerbère, instalándose en un hotel del pueblo de Colliure donde pasó, con su familia, sus últimos días. De hecho, después del diagnóstico de una pulmonía y un debilitamiento del corazón, el 22 de febrero de 1939, Machado murió.

## 2.2 Carmen Martín Gaité

Carmen Martín Gaité<sup>2</sup> nació el 8 de diciembre de 1925 en la ciudad de Salamanca en la casa de la Plaza de los Bandos. Ella y su hermana recibieron una formación diferente de la de los colegios religiosos salamantinos, los cuales fueron remplazados por una educación en el ámbito familiar a través de unas clases impartidas por profesores particulares de dibujo, cultura general e idiomas. Animada por sus padres a interesarse por el arte, la historia y la literatura, la autora cultivó su pasión por el mundo literario y artístico, gracias también a dos de sus profesores: Rafael Lapesa y Salvador

---

<sup>2</sup> En lo concierne a la biografía de Carmen Martín Gaité, se hace referencia a la tesis doctoral de Mara J. Queiroz Vaughn, titulada *La obra "olvidada" de Carmen Martín Gaité*, publicada por Texas Tech University, en mayo 2013.

Fernández Ramírez, conocidos en el Instituto Femenino de Salamanca donde la escritora prosiguió sus estudios de bachillerato desde 1936 hasta 1943. En el clima difícil de la guerra civil su familia fue obligada a vivir, con el terror, encerrada en casa por causa de las ideas liberales de su padre. De ahí la pertenencia de Carmen Martín Gaité al grupo de autores de medio siglo, cuya época infantil se relacionaba con la guerra y cuyos textos reflejaban las consecuencias del desastre.

En 1943, después de la graduación, ella empezó los cursos en la Facultad de Letras en la Universidad de Salamanca. Fue en 1946 que, con la ayuda del secretario general universitario, recibió una beca para estudiar en la Universidad de Coímbra. En tierra portuguesa la autora tuvo la posibilidad de acercarse a las tradiciones de aquel país, cuyo vínculo lingüístico y cultural con su amada Galicia fue motivo de fascinación por los cancioneros galaicoportugueses del siglo VIII que escogió como tema de su tesis doctoral. Tan pronto como volvió a la Universidad de Salamanca, la autora escribió sus primeros textos, poesías, relatos y cuentos cortos que publicó en la revista universitaria *Trabajos y días*, entre ellos: los poemas *La barca nevada*, *En mi vejez*, *Destello* y los cuentos *Desde el umbral* e *Historia de un mendigo*. De hecho, algunos de sus poemas escritos en aquel momento fueron elegidos para constituir la recopilación poética *A rachas*. Además, en los años universitarios realizó la actividad de teatro, por el cual tenía una afición; la escritora siguió algunos cursos, asistió a unas representaciones teatrales y tomó parte en la compañía teatral universitaria *Juan del Encima*, en la que figuró como actriz: un sueño, el de llegar a ser una actriz profesional, que siempre acompañó su amor por la literatura y que, al final, declinó para seguir con su vocación literaria. En 1948, tras terminar su licenciatura en Filología Románica, obtuvo otra beca para ampliar sus estudios al extranjero, en el Collège International de Cannes. En Francia perfeccionó su francés y empezó a leer grandes autores como Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Gide, Proust. Esta estancia en el territorio francés, de carácter innovador e independiente, despertó en ella el sentimiento de libertad y la necesidad de irse de su ciudad.

Por eso, en noviembre de 1948 se trasladó a Madrid con el objetivo de preparar su tesis doctoral. En la capital la escritora reencontró a un viejo amigo, Ignacio Aldecoa, el cual le presentó al que será su futuro marido, Rafael Sánchez Ferlosio, y a otros escritores, como: Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Juan Benet, Josefina Rodríguez. Este grupo de jóvenes artistas, reunidos en torno a la *Revista Española*, formaron la conocida generación del medio siglo, cuyos miembros solían participar a tertulias, debates intelectuales, lecturas y críticas de sus obras, paseos por la ciudad y otras actividades que la autora relató en su ensayo *Esperando el provenir*. En este ambiente literario la autora escribió varios artículos y cuentos, publicados en revistas universitarias como *La Hora* y *Alcalá*, entre otros: el artículo *Vuestra prisa* y el cuento *Un día de libertad*. Además, en aquel período la escritora salamantina se acercó a unas lecturas de obras extranjeras de autores como: Ernest

Hemingway, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Franz Kafka, James Joyce, Italo Svevo, Joseph Conrad, William Faulkner, Italo Calvino. Sin embargo, entre la escritura y la lectura, Carmen Martín Gaité tuvo tiempo también para ganar un poco de dinero y pagar sus gastos, trabajando para el diccionario de la Real Academia Española. Desafortunadamente, en 1949 su carrera universitaria empezó a empeorar: por un lado, el desacuerdo de su director de tesis hacia su trabajo y, por otro, la enfermedad que la afectó, provocando así un alejamiento del entorno académico y una interrupción provisional de los estudios. Postrada en la cama todo el tiempo y en un estado de delirio constante por las fiebres altas, no fue un momento fácil para Carmen Martín Gaité, cuyas alucinaciones e imágenes fueron capturadas en el texto de *El libro de la fiebre*.

En los años cincuenta, después de la convalecencia, toda su familia se trasladó a Madrid donde la autora trabajó en el despacho de su padre como escribiente, además del cargo de profesora en un colegio femenino donde dio clases de historia, literatura y gramática. Después de casarse, para su luna de miel viajó a Italia donde permaneció en Roma unos meses en casa de los abuelos maternos de su marido, visitando también otras ciudades como Venecia, Nápoles y Florencia. En la península italiana estableció contacto con los autores Italo Svevo y Cesare Pavese, así como quedó fascinada por el cine neorrealista de la época. De la unión amorosa nacieron dos hijos: en 1954 Miguel, el cual murió unos meses después por una meningitis, y Marta en 1956 que morirá a la edad de 29 años por contraer el sida. De hecho, en la vida privada de la autora surgieron muchas dificultades: ella tuvo que enfrentarse a diferentes lutos, el de sus padres y el de sus hijos, así como la separación, aunque de manera amistosa, de su marido después de diecisiete años de matrimonio. El año 1954 fue también el momento en que su trayectoria literaria empezó a florecer gracias a la publicación de la obra *El balneario*, la cual recibió el Premio Café Gijón. Entre 1957 y 1959 escribió dos piezas teatrales, *Palo seco* y *La hermana pequeña*, que fueron publicadas más tarde en los años noventa. Además, el libro *Entre visillos* obtuvo mucho éxito y fue ganador del Premio Nadal de 1957, el más prestigioso de España. El reconocimiento de su habilidad artística y su prestigio como escritora facilitó la publicación de sus obras siguientes, como, por ejemplo: *Las ataduras* y *Ritmo lento*, en las cuales abandonó el realismo social para centrarse en el aspecto introspectivo de los personajes.

La década de los setenta vio como protagonistas las ediciones de otros libros muy significativos: la recopilación de artículos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* y las novelas *Retahílas*, *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás*. Esta última, un entramado de creación literaria y vida privada, le permitió ganar, como primera mujer, el Premio Nacional de Literatura de 1978. Asimismo, la autora en aquellos años manifestó otro tipo de interés, en particular por la investigación histórica que la llevó a estudiar sobre la España del siglo XVIII en la biblioteca Ateneo de Madrid, focalizándose en el personaje de don Melchor de Macanaz: *El proceso de Macanaz: historia de un*

*empapelamiento* y *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*. Fue entonces que su curiosidad se dirigió hacia las costumbres amorosas del mismo siglo y, con el objetivo de terminar la carrera universitaria suspendida años atrás, escribió su tesis doctoral bajo el título *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*, la cual fue publicada en forma de ensayo titulado: *Usos amorosos del XVIII en España*.

A finales de los setenta, la escritora trabajó para la realización de sus *Cuentos completos*. En aquella época colaboró también con el *Diario 16* como crítica literaria y dio una serie de conferencias en la Universidad Autónoma de México. Tras la propuesta de participar en un congreso de literatura española en Yale, Carmen Martín Gaité viajó a Estados Unidos donde dio clases y conferencias en distintas universidades americanas, así como acudió a importantes congresos. Además, cultivó el género de la literatura juvenil a través de la escritura de unas obras: los cuentos infantiles *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* y la novela *Caperucita en Manhattan*. La literatura y la vida se mezclaron en su obra maestra publicada en 1983, *El cuento de nunca acabar*, dando origen a una creación literaria de gran valor que reunió los ensayos, artículos, notas, cuadernos escritos por la misma autora en diferentes épocas de su carrera. En aquellos años ella se dedicó a la actividad de traducción, en particular tradujo obras de muchos autores, entre ellos: Italo Svevo, Primo Levi, Natalia Ginzburg, Gustave Flaubert, Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke, Emily Brontë. Decidió colaborar también con el cine y la televisión, escribiendo guiones para la serie de TVE Santa Teresa y preparando un documental sobre la ciudad de Salamanca.

En los últimos años de los ochenta, en concreto en 1987, la autora recibió dos premios: el XV Premio Anagrama de Ensayo y el Premio Príncipe de Asturias por su obra de investigación *Usos amorosos de la postguerra española*. En 1991 obtuvo otro, es decir el Premio Castilla y León de las Letras. Además, fue por el conjunto de su obra que, en esos mismos años, ganó el Premio Nacional de las Letras, seguido por la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes y la Pluma de Plata del Círculo de la Escritura. En lo que concierne a la producción narrativa, en 1992 se editó la novela *Nubosidad variable*, seguida por *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa*, mientras que las colecciones ensayísticas de los artículos y ensayos más importantes de la escritora confluyeron en dos volúmenes publicados, respectivamente, en 1993 y en 1999: *Agua pasada* y *Cuéntame*. De todas formas, Carmen Martín Gaité no tuvo interés únicamente por la narrativa, sino también por la poesía y, después del primer volumen publicado en 1976, en 1986 fue publicado *Todo es un cuento roto en Nueva York* y en 1993 la recopilación *Después de todo. Poesía a rachas*, hasta llegar al año 2001 en el que se publicó, póstumamente, la recopilación poética *Poemas*. En los últimos momentos la autora salamantina no paró de trabajar, sino siguió con la redacción de su última novela *Los parentescos* a pesar de su enfermedad que, el 23 de julio de 2000 en Madrid, le quitó la vida.

### 3. La poética de los autores

#### 3.1 El poder introspectivo de la poesía

Gentile  
Ettore Serra  
*poesia*  
*è il mondo l'umanità*  
5 *la propria vita*  
fioriti dalla parola  
la limpida meraviglia  
di un delirante fermento

Quando trovo  
10 in questo mio silenzio  
*una parola*  
*scavata è nella mia vita*  
*come un abisso*

«Poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita» (vv. 4-5) escribió el poeta italiano Ungaretti en su poema *Commiato*<sup>3</sup>. Es precisamente esto la poesía: algo que se relaciona con la misma vida, con el ser humano, con su mundo que la palabra poética hace florecer, como una nítida maravilla, a partir de una delirante agitación: «fioriti dalla parola / la límpida meraviglia / di un delirante fermento» (vv. 6-8). Una flor que, a pesar de las intemperies y a partir de un movimiento impetuoso, brota con toda su fuerza, irradiando una luz maravillosa a su alrededor. El florecimiento, de abajo hacia arriba, representa el recorrido que cumple la palabra poética, la cual, de la profundidad del alma, sube hacia la superficie de la conciencia. Por lo tanto, el viaje que emprende esta última empieza en el fondo del abismo interior, en que se esconde la más íntima esencia del ser, para llegar hasta la superficie. Lo que expresa Giuseppe Ungaretti se relaciona con la acción de cavar en el silencio del remolino de emociones y estados de ánimo, cuyo objetivo es buscar las palabras que, tan ancladas en la vida, pueden salir a la luz y crear poesía. El acto de salir del fondo se conecta con la idea machadiana, según la cual la voz del alma, al contacto con el mundo, sube a partir de la profundidad para aflorar y hacer sentir su presencia. Un concepto que Antonio Machado ilustra a la hora de explicar lo que él llama «honda palpitación del espíritu» en el prólogo a *Soledades* (1917), presente también en el prólogo realizado por Manuel Alvar para la recopilación *Poesías Completas* (1977: 11):

Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del

---

<sup>3</sup> G. Ungaretti (1919). *Allegria di naufragi*. Firenze: Vallecchi.

mundo. Yo aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes, que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento.

Según el autor, el elemento poético no es el adorno, la estética, lo superficial, sino debe hacer palpitar el espíritu, hacer que el alma vibre y se emocione, porque si no hace esto, no se puede considerar poesía. También aquí hay una idea de un movimiento ascendente, llevado a cabo por la voz del alma, la cual, desde la profundidad, sale a la luz y, al contacto con el mundo, revela su verdad. Por lo tanto, lo que interesa al poeta es la intimidad del hombre, algo personal, subjetivo y, al mismo tiempo, universal que une a todos los seres humanos. Por eso, se hace referencia a «las ideas cordiales, los universales del sentimiento» que el individuo tiene que buscar, mirando dentro de sí mismo, a través de un «íntimo monólogo». Mediante esta mirada interior, se subraya el carácter introspectivo de la poesía que permite al poeta emprender un viaje dentro de él, explorando su íntima esencia. Al igual que la perspectiva ungarrettiana, Antonio Machado está convencido de la relación entre la poesía y la humanidad, entre la palabra poética y la vida, entre el alma y su contacto con el mundo.

Por lo tanto, la poesía parece ser una exploración de la propia existencia y, de acuerdo con esta idea, hay una definición ofrecida por José Teruel Benavente en su artículo *Los últimos cuentos de Carmen Martín Gaité*:

La poesía, como la memoria episódica, consiste en ese tratamiento del tiempo que saca a flote los vértices decisivos de nuestra existencia, por eso surge intermitentemente, y tiene como única trama conductora el tiempo de la vida y la necesidad de anotar instantes y estados de conciencia que parecen urgentes, pero con la convicción de que nunca podrá cazarlos [...]. (2012: 226)

La imagen del agua que, como el tiempo, fluye y saca a flote unos objetos en la superficie del río recuerda el proceso que permite a la memoria recuperar los recuerdos pasados. Precisamente este es el mecanismo llevado a cabo por la poesía que, a través de la escritura, hace emerger los momentos más significativos de la vida. Es así como, de manera intermitente, a partir de la línea temporal, se destacan los instantes más importantes de la existencia que se pueden revivir a través de los versos poéticos. Por eso, la creación poética se relaciona, de manera estrecha, con «la necesidad de anotar instantes y estados de conciencia que parecen urgentes», porque hay una necesidad de registrar todo lo que ha dejado una marca en el ánimo a lo largo de la existencia: las sensaciones, los estados de ánimo y los sentimientos, los recuerdos pasados, las experiencias vividas, los pensamientos, las ideas, las relaciones, las personas o los objetos queridos para, luego, transferirlos en los versos y fijarlos, quedarlos impresos en la hoja de papel.

A este respecto, la misma Carmen Martín Gaité afirma en la sección *A rachas* de la recopilación *Poemas*:

[...] el vicio de anotar alguna impresión de esas que caen del cielo como un rayo y estremecen todo nuestro ser no desapareció por completo, ni le cerré la puerta a aquellas fugaces visitas de la poesía. Irrumpía en mi casa sin previo aviso, como un amigo calamitoso y algo enfermo que busca cobijo en un raro recinto aún milagrosamente indemne del naufragio, donde nadie le va a echar en cara sus ausencias. Se presentaba y lo inundaba todo con su olor a eucaliptus, intempestivamente, igual que se largaba luego sin despedirse: a rachas. (2001: 16)

Aquí también aparece la intención de anotar, en particular se hace referencia a «alguna impresión de esas que caen del cielo como un rayo y estremecen todo nuestro ser». Estas impresiones, mencionadas por la autora, se manifiestan así de repente, son tan intensas como un rayo solar y son capaces de emocionar tanto que se anotan para no dejarlas huir. Es precisamente a través de estas anotaciones que la escritura toma la forma de la poesía; poesía que, como un amigo, de vez en cuando, viene a hacerte una visita, llamando a la puerta y entrando en el hogar en busca de un refugio, dejando entre los cuartos su olor intenso para, justo después, marcharse sin aviso. Según Carmen Martín Gaité, propia de la poesía es la fragilidad, representada por la imagen de un amigo enfermo que intenta refugiarse y, al mismo tiempo, la fuerza, relacionada con la inundación de ese olor a eucaliptus. Además, lo que ella describe como una presencia fugaz e intensa, se manifiesta «a rachas», como las ráfagas de viento: repentinas «irrupía en mi casa sin previo aviso», fuertes «lo inundaba todo con su olor a eucaliptus» y breves «se largaba luego sin despedirse». Un raro viento intenso, el de la poesía, que deja su huella y hace sobresaltar todo el ánimo.

### 3.2 La concepción machadiana

El poema *Introducción*, que abre la sección *Galerías* de la obra poética *Soledades, Galerías y otros poemas*, ilustra el pensamiento machadiano acerca de su concepción de la poesía y es el siguiente:

Leyendo un claro día  
mis bien amados versos,  
he visto en el profundo  
espejo de mis sueños

5      que una verdad divina  
temblando está de miedo,  
y es una flor que quiere  
echar su aroma al viento.

10 El alma del poeta  
se orienta hacia el misterio.  
Sólo el poeta puede  
mirar lo que está lejos  
dentro del alma, en turbio  
y mago sol envuelto.

15 En esas galerías,  
sin fondo, del recuerdo,  
donde las pobres gentes  
colgaron cual trofeo

20 el traje de una fiesta  
apolillado y viejo,  
allí el poeta sabe  
el laborar eterno  
mirar de las doradas  
abejas de los sueños.

25 Poetas, con el alma  
atenta al hondo cielo,  
en la cruel batalla  
o en el tranquilo huerto,

30 la nueva miel labramos  
con los dolores viejos,  
la veste blanca y pura  
pacientemente hacemos,  
y bajo el sol bruñimos  
el fuerte arnés de hierro.

35 El alma que no sueña,  
el enemigo espejo,  
proyecta nuestra imagen  
con un perfil grotesco.

40 Sentimos una ola  
de sangre, en nuestro pecho,  
que pasa... y sonreímos,  
y a laborar volvemos.

El texto poético se abre con la lectura del yo lírico de «mis bien amados versos» (v. 2) en un «claro día» (v. 1), cuya acción se enlaza con la visión de algo en un profundo espejo, «el profundo / espejo de mis sueños» (vv. 3-4). La dimensión onírica se representa a través del ente poético del espejo, el cual concretiza la infinitud y vaguedad ilimitada de los sueños (José Emilio González, 1977: 38-39). En este espejo hay una revelación: lo que se proyecta es «una verdad divina» (v. 5) que, mediante la figura retórica de la personificación, está temblando de miedo y cuyo temblor se relaciona

con la fragilidad de la flor descrita en los versos siguientes: «y es una flor que quiere / echar su aroma al viento.» (vv. 7-8).

El carácter divino de la verdad, revelada al yo lírico, anticipa el misterio de la estrofa siguiente: «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio. / Sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto.» (vv. 9-14). Por lo tanto, la tarea del poeta es descifrar ese misterio que yace en el fondo de su alma, es decir contemplar, desde lejos, dentro de esa dimensión desconocida y oculta, mirando dentro de sí mismo. Todo esto recuerda las palabras del autor, mencionadas antes: «Yo aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes, que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento.» (1977: 11). Además, el velo de misterio envuelve también el sol, cuya claridad inicial se convierte en oscuridad, asociada a los términos: «turbio» (v. 13), que subraya la impureza o la opacidad, y «mago» (v. 14), que se liga al aspecto enigmático de la realidad.

En este punto del poema se introduce la imagen machadiana de las «galerías del alma», las cuales representan el espacio poético de los caminos laberínticos del alma, en los que el poeta emprende su viaje interior para conocer su esencia más íntima. Estas galerías, definidas del recuerdo, no tienen fondo, lo que se relaciona con «el profundo / espejo de mis sueños» (vv. 3-4) y hace entender cómo ambos, los recuerdos y los sueños, son infinitos. En estos corredores aparecen unas «pobres gentes» (v. 17) que cuelgan, como trofeo, un traje de fiesta estropeado y antiguo, cuyo deterioro es símbolo del paso del tiempo que se liga al recuerdo pasado. La suspensión del «apolillado y viejo» (v. 20) hábito se opone al movimiento continuo de las abejas doradas que el poeta contempla: «allí el poeta sabe / el laborar eterno / mirar de las doradas / abejas de los sueños.» (vv. 21-24). Estas últimas están comparadas a la creación poética que, como la actividad constante de las abejas, es el fruto de gran empeño. Ellas se definen «de los sueños» (v. 24), lo que indica una correspondencia con el mundo onírico: de la misma manera que la invención literaria, el sueño es un flujo continuo de creatividad que alberga en el alma.

Esta última tiene que estar vigilante y atenta al «hondo cielo» (v. 26), el cual recuerda la profundidad del espejo y del alma, mencionada en los versos anteriores, y se conecta con las dimensiones espaciales siguientes en las que los poetas deben cumplir su misión: tanto «en la cruel batalla» (v. 27) donde brillantan «el fuerte arnés de hierro» (v. 34), como «en el tranquilo huerto» (v. 28) donde hacen con pacencia «la veste blanca y pura» (v. 31). El papel de los poetas, invocados directamente por el autor en el verso 25, concierne al aspecto bélico que ve estas figuras como unos guerreros que luchan en el campo de batalla, pero, al mismo tiempo, al elemento de la cándida pureza representado por este vestido blanco y casto. Además, hay otra vez el paralelismo entre los poetas y

las abejas: «la nueva miel labramos / con los dolores viejos» (v. 29-30). Precisamente con estos dolores, que remiten al traje apolillado y viejo colgado por las pobres gentes en la galería de los recuerdos, los poetas producen su dulce creación.

En la parte final del poema aparece nuevamente el alma que, esta vez, no sueña y el profundo espejo se convierte en «el enemigo espejo» (v. 36), el cual proyecta una imagen grotesca y deformada. Si el alma de los poetas deja de soñar, su reflejo parece desfigurarse y tomar otras formas irregulares, como si ocurriera un desdoblamiento del individuo que, delante del espejo, cambia su fisonomía. Se establece una relación entre el mundo interior y el mundo exterior, entre la apariencia y la realidad, entre la estética y la esencia, entre el alma y el cuerpo. Esta última correlación se manifiesta también en el nivel formal porque si en la penúltima estrofa se trata del alma, en la última se hace referencia al cuerpo: «Sentimos una ola / de sangre, en nuestro pecho» (vv. 39-40). La pulsión de la sangre es una imagen fuerte que, más allá del significado literal, quiere transmitir una idea sentimental ligada al corazón, fuente de las emociones. A pesar del estremecimiento que ocurre en el corazón, ese pasa y los poetas, con una sonrisa en el rostro, siguen su trabajo: «que pasa... y sonreímos, / y a laborar volvemos.» (vv. 41-42).

El mundo machadiano compuesto de sueños, recuerdos, emociones, aflora aquí en este poema que abre la sección *Galerías* de su obra poética. En primer lugar, a través del objeto del espejo se introduce el tema de los sueños, los cuales vagan errantes, juntos con los recuerdos, en las así llamadas «galerías del alma», celebre imagen en la producción literaria del poeta que aparece, desde el primer momento, en el título de su recopilación poética. En segundo lugar, de fundamental importancia resulta el viaje interior que él emprende dentro de su alma, hacia el misterio que se esconde en el fondo de ese abismo y en el que guarda su intimidad. En la prospectiva intimista de Antonio Machado, el mundo onírico y el motivo del misterio siguen el ejemplo romántico, a los que el autor añade su toque personal: el aura de misterio envuelve sí los sueños, pero, en este caso, son los sueños del alma y del recuerdo. Además, otro elemento clave es el concepto de creación literaria que se compara con la miel y el trabajo perpetuo de las abejas, cuya dilatación temporal transmite el valor significativo del tiempo para el autor sevillano. De hecho, él afirma, en la *Poética de la Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego, que la poesía es «palabra esencial en el tiempo»<sup>4</sup>, cuya expresión hace hincapié en el hecho de que la palabra poética, surgida y anclada en determinados instantes de la vida, tiene el poder de capturar el tiempo, eternizándolo con los versos. Asimismo, a través del personaje de Juan de Mairena, el autor expresa su idea:

---

<sup>4</sup> Cita mencionada por Carlos Clavería en su artículo «Notas Sobre la Poética de Antonio Machado», publicado en *Hispania*, 1945, p. 167.

La poesía es -decía Mairena- el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados. (Antonio Machado, Vol. 1, 1968: 46)

A partir de estas palabras, el poeta parece convertirse en un pescador que intenta pescar los peces en el mar, los cuales, una vez pescados, siguen moviéndose, siguen luchando para sobrevivir también fuera del agua. La caña de pescar, que captura los peces en la corriente de agua, representa el lápiz del poeta que con sus versos trata de agarrar, en el flujo continuo del tiempo, los momentos vividos. Por lo tanto, el tiempo vivido a lo largo de la propia existencia está ligado a determinados instantes, sensaciones, emociones, sueños, recuerdos, pensamientos que el poeta quiere transferir en su poesía; de ahí que esta última surja a partir de un diálogo que él hace con su propio tiempo. En caso contrario, si el diálogo se convierte en monólogo, el poeta no escucha nada más que un zumbido en sus oídos (1968: 36), vaciando el mismo tiempo. Además, el objetivo de eternización mencionado por Juan de Mairena y que el poeta pretende llevar a cabo mediante la escritura poética, recuerda, volviendo al poema, «el laborar eterno» (v. 22) de las abejas doradas, cuya actividad incesante se acerca a este concepto de perpetuo devenir. Asimismo, la tarea del poeta es crear un arte nuevo, como «la nueva miel» (v. 29), que sea capaz de objetivar la experiencia temporal del ser humano, haciendo de la vida su fundamento. Con respecto a la objetivación de la experiencia temporal, Barbara Pihler afirma:

Él era muy consciente de que todo artista está irrevocablemente arraigado en su tiempo y que sus creaciones no son otra cosa que la objetivación de su experiencia temporal. Esa sujeción del artista-poeta en el tiempo era para Machado una verdad axiomática ya que el poeta en el tiempo crea su mundo poético con ideas que no son categorías formales y lógicas, sino directas intuiciones del ser, de su propio existir. A través de estas intuiciones se convierte el tiempo en temporalidad. (2003: 93)

La toma de conciencia de las raíces que conectan el artista con su tiempo y el reflejo en sus creaciones de la propia experiencia personal lleva a Antonio Machado a entender que el poeta debe «poner la palabra en el tiempo, y no en el tiempo matemático, que es mero concepto abstracto, sino en el tiempo vital; darnos la emoción del tiempo.»<sup>5</sup> Por un lado, la abstracción originada por el intelecto del tiempo matemático y, por otro, la emoción, signo del tiempo vital: dos elementos

---

<sup>5</sup> Cita de Antonio Machado presente en «Reflexiones sobre la lírica: El libro "Colección", del poeta andaluz Manuel Moreno Villa (Primera versión)», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1953, p. 281.

opuestos que luchan entre ellos. Esta contraposición se relaciona con unos términos empleados por el autor sevillano siempre en su *Poética*, o sea las «categorías formales o capsulas lógicas» que se oponen a las «directas intuiciones del ser», cuyo contraste se liga a los «imperativos contradictorios», es decir la «esencialidad» y la «temporalidad». La lógica capta lo esencial a través de los razonamientos lógico-matemáticos anulando el tiempo, mientras que la intuición percibe el flujo ininterrumpido del tiempo. Asimismo, en la *Antología comentada* de Francisco Caudet se puede leer la distinción machadiana de dos tipos de imágenes contrapuestas, típicas de la creación poética:

A mi juicio, conviene reparar en que la poesía emplea dos clases de imágenes, que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones, y su valor es preponderantemente emotivo. (1999: 98)

Aunque la poesía necesita ambas imágenes, lógicas e intuitivas, las que más interesan al autor son aquellas que llevan consigo emociones y que surgen de las intuiciones, es decir las que «son imágenes en el tiempo que han conmovido el alma del poeta; no están en la región intemporal de la lógica –sólo la lógica está fuera del tiempo– sino en la zona sensible y vibrante de la conciencia inmediata.» (1999: 97). La conmoción recuerda «la honda palpitación del espíritu», cuya expresión alude precisamente a este estremecimiento del alma del poeta por el contacto con el mundo, compuesto de estas imágenes en el tiempo que no habitan la zona intemporal de la lógica, sino la zona de la conciencia inmediata, definida «sensible y vibrante». Otro aspecto importante de la intuición poética que caracteriza el pensamiento machadiano, lo ofrece nuevamente Barbara Pihler en su artículo:

El tiempo machadiano es un tiempo cualitativo (López-Morillas, 1973: 256) que no se percibe sino intuitivamente (como la *durée* de Bergson), ya que sólo la intuición (que es *un ver*) puede vislumbrar el flujo infinito de lo real. Una de las maneras de expresar la intuición temporal es precisamente el expresar un ver físico donde se ejemplifica que la función del poeta es eternizar un "ver temporal". (2003: 93)

Destaca el término «ver» que acompaña la «intuición» en esta definición, según la cual el acto intuitivo no es nada más que una visión, porque solamente la intuición es capaz de entrever el fluir temporal, expresándose mediante un «ver físico» que ejemplifica el intento de eternización de un «ver temporal». Esta acción de ver está presente también en el poema *Introducción* analizado antes, en el que el yo lírico ve algo en el profundo espejo de sus sueños: «he visto en el profundo / espejo de mis sueños / que una verdad divina / temblando está de miedo» (vv. 3-6). De hecho, en la superficie del

espejo se refleja una «verdad divina» (v. 5) que se presenta, en forma de revelación, al mismo poeta. Este último, además, es el único que puede mirar dentro de su alma: «Sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma [...]» (vv. 11-13). Otra vez aparece un verbo ligado a la visión, o sea «mirar», que indica la misión del poeta, orientada hacia la sumersión en la profundidad de su alma para contemplar «lo que está lejos» (v. 12). Solamente a través de una exploración dentro de su abismo interior, el poeta puede salir a la luz y llevar consigo la verdad, transfiriéndola en sus versos. El mismo verbo «mirar» se repite en la quinta estrofa donde la figura del poeta observa la labor eterna de las abejas: «allí el poeta sabe / el laborar eterno / mirar de las doradas / abejas de los sueños.» (vv. 21-24). De hecho, este poema, definido por el crítico José Emilio González «un poema de la visualidad» (1977: 38), hace hincapié en el acto de contemplar y mirar, sobre todo trata el tema de la mirada introspectiva que el poeta debe tener para descubrir su verdadera esencia.

### 3.3 La perspectiva gaitiana

El concepto de mirada, relacionada con el quehacer poético, está presente también en el poema *Sucedáneos* de la autora Carmen Martín Gaité, publicado en la recopilación *Después de todo. Poesía a rachas*, pero, en este caso, hay una mirada perpleja a la hora de escribir versos.

Mis versos sólo valen ahora,  
ya lo sé,  
antes de que la pluma y el papel  
aliados al fin con mi consentimiento  
5 vayan sustituyendo en un burdo remedo  
al agujón de luz que me traspasa  
e ilumina el lugar donde está cada cosa  
con fulgor huidizo, irrepitable.

Mis versos sólo valen ahora,  
10 ya lo sé,  
cuando oigo este zumbido  
dentro de la cabeza  
y mis labios se llenan  
de una dulce torpeza  
15 invocando palabras  
que cuando al fin descienden  
harán traición a todo lo que miro  
y a la perplejidad de mi mirada.

Mis versos sólo valen ahora,  
20 no cuajados,  
antes de que esta cruda desazón,  
que ya se me está haciendo irresistible,  
gué mis pasos hacia el escritorio,

25 y me dé por vencida en el intento  
de aguantar a pie quieto  
la lucha de mi cuerpo con su sombra  
para ceder las armas y el terreno  
al papel y la pluma.

En esta composición se describe la imposibilidad de poner por escrito, en la creación poética, la experiencia porque la autora, cuando intenta escribir versos, percibe «este zumbido / dentro de la cabeza» (vv. 11-12), y de inmediato, la invocación de las palabras se convierte en «una dulce torpeza» (v. 14) que sale de la boca, llenando sus labios. Cuando estas palabras «al fin descienden» (v. 16) traicionan todo lo que el yo lírico mira a su alrededor: «harán traición a todo lo que miro / y a la perplejidad de mi mirada.» (vv. 17-18). La mirada introspectiva machadiana que, en el texto anterior, se dirigía al espacio interior del alma, aquí se transforma en una mirada incierta y confusa. Esta perplejidad contrasta con la luz brillante que ilumina todas las cosas: «al agujón de luz que me traspasa / e ilumina el lugar donde está cada cosa / con fulgor huidizo, irrepitible.» (vv. 6-8). Como una flecha luminosa que traspasa el corazón del yo lírico, esta luminosidad intensa se difunde en el entorno mediante un «fulgor huidizo, irrepitible» (v. 8). Este destello de luz recuerda la impresión que, comparada con la imagen del rayo solar que cae del cielo, estremece el ser: «[...] el vicio de anotar alguna impresión de esas que caen del cielo como un rayo y estremecen todo nuestro ser no desapareció por completo [...]» (Carmen Martín Gaité, 2001: 16).

Lo que el sujeto lírico ve claramente parece ser remplazo por «un burdo remedo» (v. 5), llevado a cabo por la pluma y el papel: «antes de que la pluma y el papel / aliados al fin con mi consentimiento / vayan sustituyendo en un burdo remedo» (vv. 3-5). Los versos escritos en la hoja de papel no son capaces de reflejar lo que es la realidad, sino representan solamente una imitación grosera, la misma que aparece en el título del poema y que indica el engaño de los versos poéticos, definidos «sucedáneos». A estos últimos la autora se refiere en el principio de cada estrofa: «Mis versos sólo valen ahora, / ya lo sé» (vv. 1-2; 9-10; 19-20), cuya anáfora difiere en el verso 20: «no cuajados». El yo lírico es consciente de que sus versos tienen valor sólo antes de que se conviertan en una imitación mal conseguida o en una invocación torpe de palabras o incluso antes de que «esta cruda desazón» (v. 21), cada vez más insoportable, pueda llevar al yo lírico hacia el escritorio. El lugar de la escritura se transforma en una arena de batalla, como se nota en el empleo de las expresiones: «vencida» (v. 24); «la lucha de mi cuerpo con su sombra» (v. 26); «ceder las armas y el terreno» (v. 27). El acto de crear poesía se parece a un conflicto entre la figura del poeta, que intenta «aguantar a pie quieto» (v. 25) la sombra de su cuerpo que avanza, y el papel y la pluma. La verdadera lucha es la de la autora contra la inefabilidad que le impide transmitir, en su escritura poética, lo vivido y experimentado. De acuerdo con esto, José Jurado Morales ofrece su análisis:

En “Sucedáneos” reflexiona sobre la infabilidad, sobre la impotencia de poner por escrito en verso lo experimentado. Entiende la escritura como la invocación torpe de palabras que no consiguen más que remedar y traicionar la intuición, la percepción, la emoción, el misterio, la contemplación, el sentimiento, es decir, todo aquello que forma parte del ámbito preverbal, donde estaría según ella la verdadera poesía. (2011: 42)

La dificultad de expresión ante la intención creativa se manifiesta también en el poema *¿Qué hacer con las palabras?* de la misma obra poética, cuyo título ilustra la incertidumbre con respecto a las palabras poéticas:

¿Qué hacer con las palabras  
rebaño pertinaz  
que antaño respondía  
al silbo del pastor  
5 y trotando por riscos  
y por desfiladeros  
venía a congregarse  
bajo la luz morada  
en el aprisco?

10 Hoy sucias, desolladas y vencidas,  
cumplen con su retorno rutinario.

Las miro alrededor,  
cada cual por su lado;  
no sé qué quiero de ellas  
15 ni logro recordar quién las puso a mi cargo  
ni adónde he de llevarlas.  
Se van emparejando a trompicones  
en arabesco ciego, incomprensible,  
por mis sueños adentro,  
20 mientras la noche sorda  
se desploma.

En la primera estrofa las palabras se comparan con un «rebaño pertinaz» (v. 2) que, obediente al pastor, regresa al aprisco cuando el sol baja, a la hora del crepúsculo. Hay un paralelismo entre el pastor y el poeta, los cuales, delante de las ovejas o las palabras, llaman al orden para alcanzar un conjunto armonioso y recuperar los animales o los términos que se pierden «trotando por riscos / y por desfiladeros» (vv. 5-6). Las que «antaño» (v. 3) respondían al silbido del ovejero-escritor, «hoy» (v. 10), en cambio, aparecen como «sucias, desolladas y vencidas» (v. 10) y, con este mal aspecto, vuelven como de costumbre: «cumplen con su retorno rutinario.» (v. 11).

Al llegar las palabras, el yo lírico expresa sus sensaciones: «las miro alrededor, / cada cual por su lado; / no sé qué quiero de ellas / ni logro recordar quién las puso a mi cargo / ni adónde he de

llevarlas.» (vv. 12-16). Con estos versos la autora intenta ilustrar lo difícil que es expresar lo vivido mediante el lenguaje, formado por palabras que parecen salir de la nada, con las que no se sabe qué hacer y hasta dónde llegar. Además, estas últimas «se van emparejando a trompicones / en arabesco ciego, incomprensible, / por mis sueños adentro, / mientras la noche sorda / se desploma.» (vv. 17-21): acoplándose de forma confusa, las palabras parecen formar un entramado indescifrable, el cual se compone de unos signos oscuros que se manifiestan, en el silencio de la noche, en los sueños de la autora. Esta imagen recuerda los primeros versos machadianos del poema ya mencionado antes, titulado *Introducción*: «Leyendo un claro día / mis bien amados versos, / he visto en el profundo / espejo de mis sueños» (vv. 1-4). Se establece, en ambos casos, una relación entre las palabras o los versos y el mundo onírico de los sueños, en el que hay una visión reveladora acerca de la creación poética. Sin embargo, si en el poema de Antonio Machado se cumple tan revelación, en el de Carmen Martín Gaité permanece una hostilidad ligada al lenguaje poético que adapta una forma incomprensible.

Por lo tanto, si las palabras poéticas constituyen un conjunto de signos ininteligibles, el poeta que, con sus versos, crea poesía es, en realidad, un «dulce poeta menor de la palabra fingida» como lo define la autora salamantina en su composición *Amor nómada*, publicada en la recopilación *Poemas*:

Cada pitillo una carta  
y cada carta un amor  
y cada amor una herida.

5 Así vas tú por la vida,  
dulce poeta menor  
de la palabra fingida.

10 Cuando han prendido la llama  
tus ojos levantan vuelo  
a hacer noche en otra tierra,  
ciegos a quien los reclama  
y a su celo,  
corazón de fuego y guerra  
que conquista y nunca ama.

15 No hay reposo ni guarida  
para tu breve fulgor,  
incierto hoguera aterida.

Así vas tú por la vida,  
dulce poeta menor

de la palabra fingida.

A pesar del tema amoroso en que se centra el poema, se puede entender el concepto del poeta que, por su único interés, escribe versos amorosos utilizando palabras no verdaderas, sino fingidas, engañosas. La dulzura de sus creaciones no tiene valor si lo que escribe no es sincero y auténtico, si no llega del corazón. De hecho, la autora lo describe de esta manera: «Así vas tú por la vida, / dulce poeta menor / de la palabra fingida.» (vv. 4-6; 17-19). La poesía verdadera, por lo tanto, tiene que surgir del sentimiento real, de la emoción sincera, de la conmoción pura, a partir de la profundidad del ánimo tienen que salir las palabras veraces. No es importante que el poeta sea rodeado de cosas materiales, como, por ejemplo, «pitillo» (v. 1) o «carta» (v. 1), lo que cuenta es la veracidad del sentimiento amoroso. Las cartas de amor, cerca de los cigarrillos, tendrían que transmitir verdaderas heridas causadas por el amor y no dolores falsos. La concatenación de estos elementos, en el primer terceto, hace reflexionar sobre la facilidad con la cual el poeta pasa de un objeto a otro, sin pensar en el valor de las cartas amorosas y de las heridas: «Cada pitillo una carta / y cada carta un amor / y cada amor una herida.» (vv. 1-3).

Estas heridas de amor son, en realidad, las que la figura del poeta ha procurado a la hora de «hacer noche en otra tierra» (v. 9), cuyos ojos parecen arder en llamas «Cuando han prendido la llama / tus ojos levantan vuelo» (vv. 7-8). Los mismos ojos que resultan ser ciegos a los de las demás, a los que desean su amor y no son correspondidos, así como a su celo: «ciegos a quien los reclama / y a su celo» (vv. 10-11). Un poeta que, rechazando las miradas amorosas ajenas, sigue intentando conquistar a otras mujeres, no amando a nadie: «corazón de fuego y guerra / que conquista y nunca ama.» (vv. 12-13). La pasión amorosa, representada por el corazón de fuego, lleva consigo un carácter bélico que alude al ánimo del poeta, el cual no se dedica realmente al amor, sino a la guerra, viendo el sentimiento amoroso como un desafío, un duelo, una lucha orientados sólo a la conquista. El ardor del poeta no es nada más que «tu breve fulgor, / incierta hoguera aterida» (vv. 15-16), por los cuales «No hay reposo ni guarida» (v. 14). La llama de los ojos se convierte, aquí, en un efímero resplandor que se apaga rápido como lo hace una hoguera tenue por la rigidez del frío. La antítesis calor-frío retoma el carácter dual propio del corazón del poeta, compuesto por el fuego y por la guerra.

Este fuego de amor, si es verdadero, emite calor y no frío, no puede ser un fuego gélido, lo que significa que no es real, sino un engaño. El sentimiento amoroso, representado por el ardor pasional, no puede relacionarse con un corazón belicoso, ya que el amor es lo opuesto a la guerra. A través del empleo de estos oxímoron, la autora ilustra la naturaleza contradictoria del poeta que, con sus palabras fingidas, no es creíble, no es sincero y, por eso, se define como un poeta menor y no como un gran

poeta. De hecho, la grandeza de la poesía proviene de su autenticidad, su transparencia, su verdadera emoción y no de una versión engañosa de los sentimientos.

El elemento del fuego del poema *Amor nómada*, está presente también en la composición *Los libros que ahora busco* de la recopilación *Después de todo. Poesía a rachas*. En particular, en la segunda estrofa se mencionan unas hogueras, en las cuales, distraídamente, la escritora ha arrojado los libros que ahora está buscando:

En ese tiempo yo encendía hogueras  
por ver brillar el fuego momentáneo,  
por gozar de su luz y su color,  
y acaso en una de ellas  
15 quemara indiferente  
los libros que ahora busco  
en esta tarde rota, deshabitada, gris.

La tarde en que la escritora intenta buscar sus libros se desmorona, rompiéndose delante de sus ojos, oscureciéndose y quedándose vacía: «en esta tarde rota, deshabitada, gris.» (v. 17). En el paisaje se refleja, como una proyección, el estado de ánimo que experimenta el yo lírico ante la pérdida de sus libros, los cuales han sido quemados, con indiferencia, en el pasado. Prueba de ello se encuentra en una página de su obra narrativa *El cuarto de atrás* en que se lee: «—No sé. He quemado tantas cosas, cartas, diarios, poesías. A veces me entra la piromanía, me agobian los papeles viejos. Porque de tanto manosearlos, se vacían de contenido, dejan de ser lo que fueron.» (1981: 42). También la luz y el color, de los cuales se quería gozar en aquel tiempo, se convierten, ahora, en una atmosfera descolorida y gris, como si la ausencia de aquellos libros borrara los colores de la tarde. A continuación:

Me acuerdo de sus lomos cenicientos,  
nunca los puse en orden,  
20 eran muchos, ¡qué agobio!  
Se caían al suelo algunas veces,  
tratando de llamarme la atención,  
llamaban pertinaces,  
como cuando nos ronda  
25 la idea de la muerte,  
tropezaba con ellos  
y no les hacía caso.

En la búsqueda de la autora, le viene a la mente la imagen polvorienta de todos sus libros «sus lomos cenicientos» (v. 18), siempre tan numerosos y en desorden que, al pensarlo, exclama: «¡qué agobio!» (v. 20). Cuando estos libros caían al suelo, era una manera de llamar la atención de la

escritora, a cuyos oídos llegaba su llamada insistente: «Se caían al suelo algunas veces, / tratando de llamarme la atención, / llamaban pertinaces» (vv. 21-23). La indiferencia con que la autora ha arrojado los libros se contrapone a la sensibilidad humana de estos últimos que parecen adquirir su propia voz, cuyo grito recuerda «la idea de la muerte» (v. 25) que, de vez en cuando, resuena en la cabeza. Además, el intento de ignorar el fin de la vida es el mismo a la hora de toparse con los libros y desatenderlos: «tropezaba con ellos / y no les hacía caso.» (vv. 26-27).

La venganza de ellos se relaciona con el hecho de no estar allí cerca, solamente cuando tenía la posibilidad de tener sus libros de poesía, ella no les hacía caso, mientras en el presente, al tomar conciencia de su pérdida, llega la tristeza de una tarde decadente y rota:

Los libros de poesía que perdí  
ahora no los encuentro  
30 en esta tarde rota.  
Es su venganza.

Es precisamente la falta de algo que hace reflexionar sobre su importancia, pese a que antes, aun estando allí, se ignoraba. La ausencia de los libros, o mejor la ausencia de la poesía lleva a la autora a meditar sobre el significado que, para ella, tiene la misma poesía, lo que se ve en los primeros versos del poema:

Necesito poesía.  
Ya que no de la que entra sin sentir,  
de aquella otra que con sangre entra  
y que viene en la letra de los libros,  
5 relegados, mirados con desdén,  
cuando salir afuera, adonde fuera,  
era abrir una puerta  
para que la poesía disuelta por el mundo  
en partículas tenues e invisibles  
10 me llenara la casa de colores.

La escritora confiesa sentir la necesidad de la creación poética: «Necesito poesía» (v. 1). A pesar de todo, de la invocación torpe de las palabras (*Sucedáneos*, vv. 14-15), de su forma discontinua e incomprensible (*¿Qué hacer con las palabras?*, vv. 17-18), de su falsedad si se encuentran en la boca de un poeta menor (*Amor nómada*, vv. 5-6; 18-19), la escritora quiere hacer poesía. Pero, no una poesía de la que no se siente la presencia «de la que entra sin sentir» (v. 2), sino, más bien, una poesía que llega con fuerza, ocupando las letras en los libros, como la energía de la sangre que corre por las venas «de aquella otra que con sangre entra / y que viene en la letra de los libros» (vv. 3-4). Con esta última imagen, se hace hincapié, otra vez, en el carácter humano que posee la literatura,

tanto los libros, que llaman al yo lírico, como la poesía, que al igual que la sangre corre en las páginas de los textos. Destaca, en la concepción poética de la autora, la relación estrecha entre el ser humano, su existencia y el mundo literario, la poesía.

De todas formas, en aquellos libros, lanzados entre las llamas del fuego, corría sangre y, sin embargo, se ignoraban, es más, recibían miradas desdeñosas «mirados con desdén» (v. 5). Al percibir su ausencia, el yo lírico se acuerda de que salir, sea donde sea, significaba «abrir una puerta» (v. 7) a la poesía para que, con sus colores, entrara en la casa y la llenara con sus pequeñas partículas coloradas: «para que la poesía disuelta por el mundo / en partículas tenues e invisibles / me llenara la casa de colores.» (vv. 8-10). Estos versos recuerdan unas palabras de la autora, ya mencionadas anteriormente, que describen cómo la poesía, de vez en cuando, irrumpía en su casa, al igual que un amigo cuando busca cobijo, difundiendo por todas partes su olor embriagador y huyendo después sin despedirse (Carmen Martín Gaité, 2001: 16). Puede que la poesía no llame siempre a la puerta de la autora, pero, en todo caso, ella decide dejarla abierta para que entre en cualquier momento, así de repente, como una ráfaga de viento. De ahí el título *A rachas*, que la escritora explicó en una entrevista, recogida por Juan Cantavella en 1995 y mencionada por Mónica Fuentes del Río (2016: 55): «Que se me ocurre a rachas. A lo mejor pasan dos años en que no siento la necesidad de componer un poema y el día que me viene, pues te llega una racha y te da por escribir tres. Es como se me da a mí, por eso me gusta mucho ese título.»

#### **4. El camino de la poesía: análisis de los poemas**

##### **4.1 La primera etapa: la infancia**

El poder introspectivo de la poesía permite que el poeta mire dentro de sí mismo para analizar su identidad y hacer un viaje en su abismo interior. Mediante la creación poética el yo lírico puede revivir las etapas fundamentales de su vida. La primera de esta es la infancia que los dos autores incluyen en sus versos.

Antonio Machado lo afirma en el poema *Retrato* que abre la recopilación *Campos de Castilla*: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero;» (vv. 1-2), así como en el soneto IV de la sección CLVX de *Nuevas canciones*: «Esta luz de Sevilla... Es el palacio / donde nací, con su rumor de fuente.» (vv. 1-2). Estos versos remiten a la luminosa ciudad de Sevilla y al palacio de las Dueñas donde había un patio, un huerto, un limonero, una fuente: todos elementos que constituyen los recuerdos del edén infantil del poeta donde pasó su niñez, recuerdos que él nunca olvidó, ni siquiera antes de morir. De hecho, el hermano José, poco después

de la muerte del autor, encontró en el bolsillo de su gabán los siguientes versos: «Estos días azules y este sol de mi infancia» (en el prólogo de *Poesías Completas*, 1977: 59).

Su infancia, llena de colores y de luz, es la protagonista de algunos textos poéticos, como el poema VII de la sección *Soledades* de la obra poética *Soledades, Galerías y otros poemas* que empieza con la imagen del limonero:

El limonero lánguido suspende  
una pálida rama polvorienta,  
sobre el encanto de la fuente limpia,  
y allá en el fondo sueñan  
5 los frutos de oro...

Es una tarde clara,  
casi de primavera,  
tibia tarde de marzo  
que el hálito de abril cercano lleva;  
10 y estoy solo, en el patio silencioso,  
buscando una ilusión cándida y vieja:  
alguna sombra sobre el blanco muro,  
algún recuerdo, en el pretil de piedra  
de la fuente, dormido, o, en el aire,  
15 algún vagar de túnica ligera.

En el ambiente de la tarde flota  
ese aroma de ausencia.  
que dice al alma luminosa: nunca,  
y al corazón: espera.

20 Ese aroma que evoca los fantasmas  
de las fragancias vírgenes y muertas.

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,  
casi de primavera,  
tarde sin flores, cuando me traías  
25 el buen perfume de la hierbabuena,  
y de la buena albahaca,  
que tenía mi madre en sus macetas.

Que tú me viste hundir mis manos puras  
en el agua serena,  
30 para alcanzar los frutos encantados  
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...

Sí, te conozco, tarde alegre y clara,  
casi de primavera.

Aquí también están presentes los elementos de la etapa infantil mencionados antes, como, por ejemplo: el limonero definido «lánguido» (v. 1), así como «la fuente limpia» (v. 3), cuya agua forma un espejo encantado, sobre el cual se reflejan «los frutos de oro» (v. 5) de aquel árbol, con las ramas polvorientas suspendidas en el aire. La naturaleza descrita en los primeros versos pertenece a una tarde primaveral de finales de marzo: «Es una tarde clara, / casi de primavera, / tibia tarde de marzo / que el hálito de abril cercano lleva;» (vv. 6-9), en la cual el yo lírico, solo y en silencio, se encuentra en el patio de su infancia. En la mente afloran los recuerdos de antaño: «una ilusión cándida y vieja» (v. 11), «alguna sombra sobre el blanco muro» (v. 12), «algún recuerdo, en el pretil de piedra / de la fuente, dormido» (vv. 13-14), «algún vagar de túnica ligera» (v. 15), «ese aroma de ausencia» (v. 17). Hay, por lo tanto, una relación entre el presente y el pasado, entre la presencia y la ausencia, entre lo que había y lo que hay, como afirma Daniela Capra en su artículo:

De vuelta al patio de su infancia, solo, el yo lírico, en una tarde casi de primavera, espera encontrar trazos de su pasado, una ilusión antigua y pura, como las de la infancia, no mezclada todavía con la desilusión que es siempre parte de quien mira melancólicamente hacia atrás; una ilusión que siga vigente para él, a pesar del paso del tiempo, y que mantenga intacto algún sueño del pasado. Una ilusión, en fin, que pueda unir los dos momentos, presente y pasado, que los iguale, que cree esa superposición temporal, y que sugiera la presencia del pasado en el presente. (2003: 30)

El recuerdo pasado, a través de esa ilusión, irrumpe en el presente y permite que los dos tiempos se superpongan en un momento único, en el cual la presencia de un aroma despierta los sentidos y las emociones tanto que el corazón lo cree real y espera que sea verdadero, mientras que el alma parece desconfiada: «En el ambiente de la tarde flota / ese aroma de ausencia. / que dice al alma luminosa: nunca, / y al corazón: espera.» (vv. 16-19). Aquel olor recuerda las fragancias del pasado que, representadas como unos fantasmas castos y difuntos, provienen de las macetas de hierbabuena y albahaca que el sujeto lírico olió, en pasado, en una tarde de primavera, a la cual se dirige directamente: «Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara, / casi de primavera» (vv. 22-23); «Sí, te conozco, tarde alegre y clara, / casi de primavera.» (vv. 32-33). Precisamente en aquella tarde sus manos, inmersas en el agua de la fuente, intentaron agarrar los frutos atrapados en el fondo, pero sin conseguirlo porque ellos no eran más que unos reflejos en la superficie del agua: «Que tú me viste hundir mis manos puras / en el agua serena, / para alcanzar los frutos encantados / que hoy en el fondo de la fuente sueñan...» (vv. 28-31). El gesto ingenuo del yo lírico que, de niño, trató de coger los reflejos de los limones en el agua parece repetirse en el tiempo presente, como se nota en el adverbio temporal «hoy» (v. 31) y el verbo «sueñan» (v. 31), los cuales transponen la misma acción en la

actualidad. Como expresa Daniela Capra (2003: 30) la ilusión de un tiempo lejano y puro, como el de la infancia, sigue siendo válida para el poeta y hace revivir, de manera intacta, el sueño pasado.

El yo lírico, una vez de vuelta al luego encantado de la niñez, busca a su alrededor esta misma «ilusión cándida y vieja» (v. 11) de carácter inmaterial e inconsistente: «alguna sombra» (v. 12), «algún recuerdo» (v. 13), «vagar de túnica ligera» (v. 15), «flota / ese aroma de ausencia» (vv. 16-17), «los fantasmas / de las fragancias vírgenes y muertas» (vv. 20-21). De hecho, hay un paralelismo entre la figura del niño, que intenta alcanzar los frutos reflejados, y la figura del adulto, que busca el recuerdo de la época infantil. Esta correspondencia se conecta con el elemento acuático que, símbolo característico de la poética machadiana, representa el paso del tiempo y se asocia a la memoria: los frutos dorados en el fondo de la fuente, al igual que los recuerdos en el fondo de la memoria, sueñan en el espejo de agua, así como los recuerdos duermen en la memoria.

La fragilidad de estos recuerdos, representados por unas imágenes borrosas en el agua, está ligada a la languidez del limonero y la palidez de su ramo suspendido en el aire, cubierto del polvo del tiempo. A este respecto, María Embeita afirma en su artículo recogido en *Cuadernos hispanoamericanos* (1976: 719): «No busca, pues, constatar el tiempo ido *per se*, sino la reviviscencia del recuerdo; apela a la memoria para rescatar el tesoro de la vivencia enterrada bajo el espeso polvo del tiempo;». Los recuerdos lejanos, escondidos bajo el material polvoriento, parecen ser encarcelados en un pasado antiguo o atrapados en el fondo de la fuente, pero de ellos queda una sensación, una ilusión, una percepción, un perfume o un sabor que, de la profundidad, sube hacia la superficie para emerger e irrumpir en el presente. En este caso es «ese aroma de ausencia» (v. 17) que permite resucitar, casi como una epifanía proustiana, el tiempo perdido de la infancia que el autor describe utilizando los siguientes términos: «los frutos de oro» (v. 5) que se refiere a la edad de oro, «tarde alegre y clara, casi de primavera» (vv. 22-23; 32-33) donde la estación primaveral representa la niñez, así como algunos adjetivos que aluden a la pureza infantil: «limpia» (v. 3), «cándida» (v. 11), «blanco» (v. 12), «vírgenes» (v. 21), «puras» (v. 28).

El recuerdo de la niñez del poeta está tan vinculado al paraíso perdido de su jardín, un escondite encantado perteneciente al hogar familiar sevillano donde pasaba los días cuando era niño en la etapa primaveral de su vida. La primavera, como símbolo de la edad de la infancia, es la protagonista del texto poético *Me pesas como un fardo* de Carmen Martín Gaité, presente en la recopilación *Poemas*:

Me pesas como un fardo,  
primavera.  
No tengo fuerzas para alzar de  
nuevo  
5 la antorcha de mi risa y de mi

engaño  
contra tus hojas nuevas.

10 Ya no es tarde ni es noche.  
En la plaza los pájaros se  
persiguen, antiguos.  
En la plaza se encienden los  
faroles.

15 Me pesas, primavera.  
Henchidos de tu zumo,  
los niños se han perdido de la  
tierra.  
Buscan aquel palacio de ahora  
mismo,  
20 apagado de pronto en el ocaso,  
apagado al final de sus veredas.

Antigua tarde. Pájaros antiguos.  
Bajo un cielo cuajado de lunares  
se encienden los faroles  
y se pierden los niños.

25 Me tumbo bocabajo,  
no tengo fuerzas para alzar de  
nuevo  
la antorcha de mi risa y de mi  
engaño;  
30 primavera de luz inabarcable,  
me pesas como un fardo.

La autora se dirige directamente a la estación primaveral, la cual representa un peso que tiene que soportar: «Me pesas como un fardo, / primavera» (vv. 1-2); «Me pesas, primavera» (v. 13); «primavera de luz inabarcable, / me pesas como un fardo» (vv. 30-31). La pesadez que el yo lírico experimenta con la llegada de la primavera se refleja también en la debilidad de sus sentimientos que no le permite sonreír y ser alegre ante el florecimiento de la naturaleza: «No tengo fuerzas para alzar de / nuevo / la antorcha de mi risa y de mi / engaño / contra tus hojas nuevas.» (vv. 3-7). La risa luminosa, nombrada por la autora, esconde un carácter mentiroso como el engaño que recuerda el embuste del tiempo incierto: «Ya no es tarde ni es noche.» (v. 8).

En la plaza hay unos pájaros que se persiguen en el aire como si jugaran entre ellos, cuya acción se parece a la de los niños que, jugando, buscan un palacio envuelto en la oscuridad del crepúsculo. Se establece, por lo tanto, una relación de contraste entre las tinieblas y las luces, como se nota en estos versos: «apagado de pronto en el ocaso» (v. 19) donde el adjetivo se refiere al palacio carente

de luz y el sustantivo a la puesta del sol; «apagado al final de sus veredas.» (v. 20) donde el palacio sin iluminación se pierde entre los senderos oscuros; «la antorcha de mi risa y de mi / engaño» (vv. 5-6; vv. 28-29) en que la risa es tan luminosa como la luz de una antorcha; «En la plaza se encienden los / faroles» (vv. 11-12) o «se encienden los faroles» (v. 23), en los que el sustantivo representa la luz que ilumina todo el ambiente; «Bajo un cielo cuajado de lunares» (v. 22) donde los puntitos luminosos de las estrellas llenan el cielo; «primavera de luz inabarcable» (v. 30) donde la estación está asociada a una luz difícil de atrapar.

Siguiendo la teoría de Jennifer Wood desarrollada en “*Poesía a ráfagas*”: *Carmen Martín Gaité’s Early Poetic Voice*, la luz en este poema adquiere un significado que va más allá de lo literal porque simboliza un estado de ánimo: «A further significant motif throughout these poems is the use Martín Gaité makes of light as a reflection of state of mind.» (2014: 134). De hecho, la atmosfera alegre de la primavera, caracterizada por el juego de los niños y el vuelo de los pájaros, parece desvanecer en la oscuridad: la antigüedad de la tarde y de las aves («En la plaza los pájaros se / persiguen, antiguos.» vv. 9-10 y «Antigua tarde. Pájaros antiguos.» v. 21) y la pérdida de orientación de los niños («Henchidos de tu zumo, / los niños se han perdido de la / tierra» vv. 14-16 y «y se pierden los niños.» v. 24). La despreocupación juvenil y la felicidad de los juegos infantiles, asociadas a la alegría de la primavera, se convierten en una desorientación, típica de la fase de transición de la infancia a la madurez, en un cambio de las perspectivas («Me tumbo bocabajo» v. 25), en una mayor conciencia de la edad adulta que mira nostálgicamente al pasado. La oposición entre el tiempo presente, como se ve en el empleo de los términos «me pesas» (v. 1; v. 13; v. 31), «no tengo» (v. 3 y v. 26), «ya no es» (v. 8), «se persiguen» (vv. 9-10), «se encienden» (v. 11 y v. 23), «buscan» (v. 17), «se pierden» (v. 24), «me tumbo» (v. 25), «ahora mismo» (vv. 17-18), y el tiempo pasado del verbo «se han perdido» (v. 15) y de los adjetivos «antiguos» (v. 10 y v. 21), «antigua» (v. 21), se relaciona con el contraste entre la toma de conciencia del yo lírico que, ante las escenas lúdicas infantiles, piensa en el pasado y en aquella alegría juvenil perdida, la cual parece solamente un recuerdo luminoso inalcanzable que oprime con su pesadez.

La imagen de los niños en la plaza está presente también en el poema III de la sección *Soledades* de la obra poética *Soledades, Galerías y otros poemas*:

La plaza y los naranjos encendidos  
con sus frutas redondas y risueñas.

Tumulto de pequeños colegiales  
que, al salir en desorden de la escuela,  
5 llenan el aire de la plaza en sombra

con la algazara de sus voces nuevas.

¡Alegría infantil en los rincones  
de las ciudades muertas!...

10 ¡Y algo nuestro de ayer, que todavía  
vemos vagar por estas calles viejas!

Los niños, descritos por el poeta, transmiten la alegría de la edad juvenil que llena los espacios de gozo y entusiasmo mediante sus voces y su alboroto: «Tumulto de pequeños colegiales / que, al salir en desorden de la escuela, / llenan el aire de la plaza en sombra / con la algazara de sus voces nuevas.» (vv. 3-6). La plaza acoge los pequeños y su ánimo feliz que parece manifestarse también en la naturaleza y, en particular, en los árboles de naranjos que tienen unos frutos sonrientes: «La plaza y los naranjos encendidos / con sus frutas redondas y risueñas» (vv. 1-2). Como afirma Daniela Capra (2003: 27-28), la ausencia de verbos en los primeros versos sitúa la escena en un tiempo indeterminado, suspendido, inmóvil que transmite esta sensación de alegría difundida en el aire. Esta felicidad se contrapone a la sombra de la plaza, la cual apaga todo tipo de luminosidad y risas del contexto representado anteriormente, en el que la despreocupación y la inocencia infantiles iluminan sólo los aspectos positivos de la vida y ponen a un lado las sombras de la existencia. Esta misma «alegría infantil» (v. 7) se difunde en todos los rincones de las ciudades y de las calles, las cuales adquieren matices de un color antiguo: «las ciudades muertas» (v. 8) y «las calles viejas» (v. 10). Estas últimas parecen pertenecer a un tiempo pasado, ya viejo y difunto, a «algo nuestro de ayer» (v. 9) que, ahora como entonces, se repite en el ambiente urbano. Eustaquio Barjau ofrece una reflexión sobre este poema:

El poema que acabamos de transcribir nos transmite un clima espiritual, un temple sentimental: la nostalgia del ayer desaparecido en contraste con la permanencia de una escenario -la plaza- y unos acontecimientos que se repiten hoy como ayer -la algazara de los colegiales que salen de la escuela-. (1971: 71)

A partir de la imagen de los niños que, salidos de la escuela, llenan la plaza con su algazara y su movimiento caótico, vuelve a la mente un recuerdo del pasado que empieza a tomar forma y deambular por las calles de la ciudad: «¡Y algo nuestro de ayer, que todavía / vemos vagar por estas calles viejas!» (vv. 9-10). También aquí hay una relación entre el tiempo pasado y el tiempo presente: a partir de la actualidad el yo lírico retrocede en la línea temporal para recuperar el recuerdo infantil de la época pasada, perteneciente a un «ayer» que causa una sensación nostálgica.

Además, la gritería de los niños se encuentra en el poema *Tiempo de flor* de la autora salmantina en la recopilación *Poemas*:

5            Cuando el tiempo de flor  
              venga a fundir  
              la nieve en la montaña,  
              ya no te esperará mi corazón,  
              alondra.

              ¡Ay!, ¿cómo eran sus labios?  
              —cantará el surtidor.

10            De nuevo el mismo sol  
              se vendrá a los tejados, perezoso,  
              herido por el grito de los niños  
              que juegan en la plaza.  
              Y, como hoy,  
              la mañana despertará encendida  
              por fuera de mis ojos.

15            Pero mi corazón, alondra,  
              ya no te esperará.

Los gritos infantiles provienen de los niños que, otra vez en la plaza, juegan entre ellos y cuyas voces son tan fuertes como para herir el sol que, poco a poco, alcanza los techos: «De nuevo el mismo sol / se vendrá a los tejados, perezoso, / herido por el grito de los niños / que juegan en la plaza.» (vv. 8-11). La alegría de los niños, que representa la inocencia de la infancia, se conecta con la primavera, es decir el «tiempo de flor» (v. 1) que da nombre a la composición y que vendrá, después del invierno, a derretir la nieve sobre las cimas de las montañas. El yo lírico, dirigiéndose a la alondra, confiesa que su corazón no la esperará cuando ella llegue junto a la primavera: «Cuando el tiempo de flor / venga a fundir / la nieve en la montaña, / ya no te esperará mi corazón, / alondra.» (vv. 1-5). De fundamental importancia resulta el empleo del tiempo verbal futuro, «venga» (v. 2) y «esperará» (v. 4), que sigue también en los versos siguientes: «cantará» (v. 7); «se vendrá» (v. 9); «despertará» (v. 13); «esperará» (v. 16). A propósito de tiempo futuro, la misma escritora afirma en *Los viejos en la literatura* de la obra *Pido la palabra*:

Mi primera fuente de inspiración literaria fue la curiosidad por el tiempo futuro, que a veces se insinuaba como la tentación de asomarse a un abismo del que aún nada se sabe. Uno de mis más antiguos poemas de juventud, publicado en la revista universitaria salmantina *Trabajos y Días*, refleja este coqueteo con el tema de la vejez. (Martín Gaité, 2002: 405-406)

Hablando de este poema, originalmente titulado *En mi vejez*, la escritora confiesa su interés por el futuro y la curiosidad por el destino que la incitan a preguntarse si su corazón seguirá latiendo cuando llegue la primavera, o sea se interroga sobre su vejez, de ahí el primer título. La relación temporal, contrariamente al texto anterior donde la acción del tiempo pasado se repite de manera igual en el presente, ve la vuelta del mismo sol vago y de la misma mañana ardiente que, «de nuevo» (v. 8) y «como hoy» (v. 12), llegarán en un tiempo futuro. La fantasía sobre un tiempo que está por venir incluye el elemento naturalista, el cual adopta la forma humana: el canto del chorro de agua («—cantará el surtidor.» v. 7), la pereza del sol que queda herido por los gritos infantiles («De nuevo el mismo sol / se vendrá a los tejados, perezoso, / herido por el grito de los niños» vv. 8-10) y el despertar de la mañana que se enciende («la mañana despertará encendida / por fuera de mis ojos.» vv. 13-14). De hecho, esta personificación se relaciona con la voluntad de la autora de expresar la belleza misteriosa de la naturaleza desde una perspectiva romántica, asociando la estación primaveral al (des)amor (José Jurado Morales, 2011: 44-45) y fundiendo el motivo del florecimiento de la primavera con la imagen de la inocencia infantil.

Esta última se conecta con otra composición machadiana titulada *Recuerdo infantil* del mismo volumen mencionado antes, donde los niños constituyen un grupo de escolares:

Una tarde parda y fría  
de invierno. Los colegiales  
estudian. Monotonía  
de lluvia tras los cristales.

5 Es la clase. En un cartel  
se representa a Caín  
fugitivo, y muerto Abel,  
junto a una mancha carmín.

10 Con timbre sonoro y hueco  
truenan el maestro, un anciano  
mal vestido, enjuto y seco,  
que lleva un libro en la mano.

15 Y todo un coro infantil  
va cantando la lección;  
mil veces ciento, cien mil,  
mil veces mil, un millón.

20 Una tarde parda y fría  
de invierno. Los colegiales  
estudian. Monotonía  
de la lluvia en los cristales.

El juego de los niños, que caracterizaba el poema analizado antes, se convierte aquí en una triste monotonía de un grupo de alumnos, los cuales, en una tarde lluviosa de invierno, asisten a la clase aprendiendo de memoria los contenidos de la lección. El ritmo monótono de la lluvia detrás de las ventanas, «Monotonía de lluvia tras los cristales» (vv. 3-4 y vv. 19-20), se refleja también en el aula y en la acción de los escolares que repiten, de manera mecánica, la clase: «Y todo un coro infantil / va cantando la lección; / mil veces ciento, cien mil, / mil veces mil, un millón.» (vv. 13-16). De hecho, hay un paralelismo entre el mundo exterior y el mundo interior: el sonido insistente de la lluvia sobre los vidrios provoca una sensación de asfixia que se refleja también en el eco opresivo de las voces infantiles durante la lección. Además, el tono siempre igual del coro infantil y de la lluvia se conecta con el maestro, una figura anciana, mal vestida y delgada, cuya voz es sonora y, al mismo tiempo, vacía por el sonido redundante y repetitivo casi sin sentido.

La rutina que predomina en el texto se ve reforzada por la repetición de la primera estrofa en la parte final del poema, cuya estructura circular subraya la pesadez del aburrimiento y de la monotonía. En particular, la primera y la última estrofa, que describen el ambiente exterior, encierran los otros tres cuartetos relativos al contexto interior, aludiendo a la impresión de ahogo sugerida en todo el texto. Los elementos presentes en el poema hacen referencia a un tiempo estancado, idéntico, circular que como la lluvia, la lección, el coro se repite en el tiempo.

La imagen de los niños que cantan caracteriza otro poema de Antonio Machado de la recopilación *Soledades, Galerías y otros poemas*, cuyo primer verso recita: «Yo escucho los cantos».

Yo escucho los cantos  
de viejas cadencias,  
que los niños cantan  
cuando en coro juegan,  
5 y vierten en coro  
sus almas que sueñan,  
cual vierten sus aguas  
las fuentes de piedra:  
con monotonías  
10 de risas eternas,  
que no son alegres,  
con lágrimas viejas,  
que no son amargas  
y dicen tristezas,  
15 tristezas de amores  
de antiguas leyendas.

En los labios niños,  
las canciones llevan  
confusa la historia

20 y clara la pena;  
como clara el agua  
lleva su conseja  
de viejos amores,  
que nunca se cuentan.

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

La fuente de piedra  
vertía su eterno  
30 cristal de leyenda.

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

Seguía su cuento  
la fuente serena;  
borrada la historia,  
40 contaba la pena.

Son unas «viejas cadencias» (v. 2) las que cantan los niños reunidos en un coro mientras juegan y que el yo lírico escucha al principio del poema: «Yo escucho los cantos / de viejas cadencias, / que los niños cantan / cuando en coro juegan, / y vierten en coro sus almas que sueñan» (vv. 1-6). La imagen de las almas inocentes de los niños que parecen elevarse y difundirse en el aire se compara con el fluir de las aguas en las fuentes de piedra; de hecho, el verbo en común «vierten» hace referencia tanto a las almas, «y vierten en coro / sus almas que sueñan» (vv. 5-6) como a las aguas, «cual vierten sus aguas / las fuentes de piedra» (vv. 7-8). Se establece, por lo tanto, una relación entre el elemento acuático y el elemento sonoro, en la cual las canciones de los infantes recuerdan las melodías del agua. La armonía del agua y de la voz infantil se funde en una única cantilena, en la que se oyen unas «risas eternas» (v. 10), en contraposición a las «lágrimas viejas» (v. 12) y unas «tristezas de amores» (v. 15): «con monotonías / de risas eternas, / que no son alegres, / con lágrimas viejas, / que no son amargas / y dicen tristeza, / tristeza de amores / de antiguas leyendas.» (vv. 9-16). El sustantivo «monotonías» (v. 9) y el adjetivo «eternas» (v. 10) hacen hincapié en el hecho de que el tiempo parece detenerse por un instante y repetirse siempre igual a sí mismo, tal cual el ritmo del agua en la fuente y el coro infantil.

La melodía entonada por los niños tiene un tono melancólico y triste, como las risas infelices, las lágrimas pasadas y los amores nostálgicos, pero también una nota antigua como las leyendas

cantadas. Estas últimas se relacionan con la historia confusa que sale de la boca de los niños, cuya inocencia no les hace entender el verdadero significado de aquellas canciones: «En los labios niños, / las canciones llevan / confusa la historia / y clara la pena;» (vv. 17-20) e incluso: «Cantaban los niños / canciones ingenuas, / de un algo que pasa / y que nunca llega: / la historia confusa / y clara la pena.» (vv. 31-36). En el análisis de Antonio Sánchez Barbudo, lo que los niños cantan expresa una confusión, una sensación de tristeza y de pena que el autor sevillano, en realidad, siente en su alma:

Hay aquí, en primer lugar, una observación: esas viejas historias que los niños cantan resultan, a veces, confusas; mas de la canción se desprende, sin embargo, claramente —por la música, por el tono, por lo que sea— un sentimiento de tristeza, de pena. La impresión ésta es, pues, nada extraordinaria, nada «personal», ya que corresponde a los hechos. Pero sucede que Machado a la vez que observa eso, piensa y siente —aunque tampoco esta vez lo diga muy explícitamente— que también *en su propia alma* es clara la pena, aun siendo confusa la «historia», la causa de la pena. (1989: 135)

De hecho, al oír las palabras de los niños, que con sus canciones cuentan historias viejas, leyendas antiguas de amores pasados, el yo lírico percibe una cierta aflicción, a pesar del desconcierto de la historia que es la causa de tal pena. Esta última parece permanecer, incluso cuando desaparecen los niños y sus cantos, quedando sólo la fuente que sigue contando la misma emoción. La ausencia de los infantes y de las melodías se relaciona con el cambio de los tiempos verbales, puesto que el tiempo presente de los primeros veinticuatro versos se convierte en pretérito imperfecto: «cantaban» (v. 27 y v. 31), «vertía» (v. 29), «seguía» (v. 37), «contaba» (v. 40). Además, se añade una atmósfera oscura y antigua: «Jugando a la sombra / de una plaza vieja, / los niños cantaban...» (vv. 25-27). Las imágenes descritas al principio del poema desvanecen poco a poco, pierden los detalles y difuminan sus contornos, al igual que la historia, definida antes «confusa» (v. 35), pasa a ser «borrada» en el penúltimo verso. A pesar de esto, «la fuente serena» (v. 38) sigue estando allí y con su flujo de agua parece hablar, otra vez, de pena, de ahí que el ruido del agua se conecte con el canto de los niños. De la misma manera que la claridad del agua, la cual «lleva su conseja / de viejos amores, / que nunca se cuentan.» (vv. 22-24), clara es también la pena que los cantos infantiles llevan consigo. Una impresión subjetiva que, según Antonio Sánchez Barbudo (1989: 136), se refiere a su pena y tristeza dentro de su alma, que él reconoce en los viejos cantos de los niños y en el correr del agua.

El desvanecimiento de la figura infantil que deja lugar al solo sonido del agua, símbolo del paso del tiempo, se parece al juego del escondite inglés, evocado en el poema homónimo de Carmen Martín Gaité de la recopilación *Poemas*, en el cual el juego representa el avance temporal y quien desaparece es una «niña de humo» (v. 8).

Una, dos y tres,  
 escondite inglés,  
 a esa niña de rojo  
 ya no la ves.

5 Jugaba con naranjas,  
 les mordía el zumo,  
 arrancaba tomillo,  
 niña de humo.  
 Baja a la calle,  
 10 vuelve a subir,  
 las estrellas la miran  
 no se quiere dormir.

Cuéntame un cuento,  
 cuéntame ciento,  
 15 dame la mano,  
 se la llevaba el viento  
 de aquel verano.

Una, dos y tres,  
 escondite inglés,  
 20 a esa niña de rojo  
 ya no la ves.

La protagonista de esta composición poética es «esa niña de rojo» (v. 3 y v. 20) que, involucrada en un rápido movimiento, aparece y desaparece, va y viene, baja y sube: «ya no la ves.» (v. 4 y v. 21), «Baja a la calle, / vuelve a subir» (vv. 9-10), «se la llevaba el viento / de aquel verano.» (vv. 16-17). Esta dinamicidad está subrayada por el ritmo y la musicalidad de los versos, en los que se repite una estrofa al principio y al final del poema, casi como un estribillo: «Una, dos y tres, / escondite inglés, / a esa niña de rojo / ya no la ves.» (vv. 1-4; 18-21), así como la aliteración y anáfora en: «Cuéntame un cuento, / cuéntame ciento» (vv. 13-14). La imagen borrosa de la niña que, bajo el cielo estrellado no quiere dormir, se disuelve en humo, convirtiéndose en una «niña de humo» (v. 8) que muerde las naranjas y erradica la planta del tomillo.

La velocidad, característica del escondite inglés, alude a la rapidez del tiempo que corre, como se explica en el capítulo cuatro, titulado precisamente *El escondite inglés*, de la obra *El cuarto de atrás* de la autora salmantina:

—¿Y por qué ha comparado el paso del tiempo con el juego del escondite inglés? —me pregunta el hombre de negro.

Le miro, sostiene en la mano el vaso de té y contempla el líquido transparente, como si se estuviera mirando en un espejo. Ha sido bonito lo del hotel de Burgos, hacía mucho tiempo que no me acordaba.

—Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después. (Carmen Martín Gaité, 1981: 101-102)

El tiempo, como los niños en aquel juego, avanza sin que nadie se dé cuenta, poco a poco progresa a escondidas y de puntillas. El hombre, a lo largo de su vida, como el joven que cuenta delante de sus compañeros cubriéndose la cara, se da la vuelta y mira hacia atrás para ver si algo ha cambiado, notando que algunas imágenes han cambiado posición, mientras otras se han fijado y quedado inmóviles. A partir del movimiento de las fotos, o, mejor dicho, de los recuerdos conservados en desorden en el gran almacén de la memoria humana, es complicado distinguir un antes y un después.

Estos adverbios temporales recuerdan las preguntas formuladas en otro poema de la escritora, titulado *¿Quieres jugar?*, en el cual se reproduce un diálogo entre unos niños que quieren jugar. En los primeros versos aparece la inocencia de los infantes que, tímidamente, desean entablar amistad y preguntan a los demás si quieren jugar juntos, pero, antes de todo, ser amigos:

«¿Quieres jugar conmigo?».  
Preguntaban: «¿A qué?».  
«Antes, a ser mi amigo».  
«¿Y luego? ¿Antes de qué?».

Estas demandas no son nada más que una manera de comprender las reglas del juego en cuestión que se describen así:

Esto antes, esto luego  
—era un conato eternamente en  
vano—,  
abortaban el juego  
por exigir las pautas de  
antemano.

La intención de descubrir las normas, interrumpiendo o tardando en empezar el juego, se opone a la voluntad del yo lírico de aislarse y separarse del grupo para emprender otros caminos solitarios, persiguiendo una lucecita, aquella de la fantasía:

... Me perdí en solitarias  
invenciones  
y una luz clara y fría  
me acompañó por sendas y  
rincones.

¡Claro que se podía!

La pérdida de orientación, enunciada al principio de esta última estrofa, representa el carácter despreocupado de la infancia que lleva a perder el sentido del tiempo por el placer de divertirse y viajar con la imaginación, algo que sólo un niño tiene. Sin embargo, la desorientación se contrapone a la claridad y la frialdad de la luz que acompaña al yo lírico entre los distintos senderos y rincones. Además, la exclamación final no parece pertenecer a un infante, sino a una voz adulta que, lejano del mundo pueril, recuerda aquellos juegos pasados y hace sentir su voz consciente.

#### 4.2 El mundo onírico del sueño

El tema de la infancia se relaciona, como se ha visto en los textos poéticos mencionados antes, con la dimensión temporal, puesto que los dos autores viajan atrás en el tiempo pasado pensando en su niñez, y también con el recuerdo, a través del cual afloran las sensaciones y las emociones ligadas a la vida infantil. Estas temáticas están vinculadas al mundo onírico al que aluden ambos poetas en sus poemas. Un ejemplo de texto poético que, anclado en el mundo infantil, trata el asunto del sueño es *Sueño infantil* de Antonio Machado de la recopilación *Soledades, Galerías y otros poemas*:

Una clara noche  
de fiesta y de luna,  
noche de mis sueños,  
noche de alegría,  
5 —era luz de mi alma  
que hoy es bruma toda,  
no eran mis cabellos  
negros todavía—  
el hada más joven  
10 me llevó en sus brazos  
a la alegre fiesta  
que en la plaza ardía.  
So el chisporroteo  
de las luminarias,  
15 amor sus madejas  
de danzas tejía.  
Y en aquella noche  
de fiesta y de luna,  
noche de mis sueños  
20 noche de alegría,  
el hada más joven

besaba mi frente...,  
con su linda mano  
su adiós me decía...

25 Todos los rosales  
daban sus aromas,  
todos los amores  
amor entreabría.

El mundo de los sueños, aquí evocado, es la morada de las hadas, en particular «el hada más joven» (v. 9) que hace gestos cariñosos al niño, el cual representa la voz poética. En «una clara noche / de fiesta y de luna» (vv. 1-2) esta figura mágica lleva al infante a una fiesta «me llevó en sus brazos / a la alegre fiesta / que en la plaza ardía.» (vv. 10-12), para, después, despedirlo con un tierno beso: «besaba mi frente..., / con su linda mano / su adiós me decía...» (vv. 22-24). La inocencia y el candor del niño, que caracterizan la pureza de la edad infantil, se reflejan también en los elementos luminosos presentes en el texto, como, por ejemplo: «clara» (v. 1); «luna» (v. 2 y v. 18); «luz» (v. 5); «ardía» (v. 12); «el chisporroteo / de las luminarias» (vv. 13-14). Además, la luz intensa, difundida en aquella «noche de mis sueños, / noche de alegría» (vv. 3-4; 19-20), se irradia también en otra dimensión más profunda, o sea el alma: «—era luz de mi alma / que hoy es bruma toda» (vv. 5-6). Por lo que concierne a la correlación entre el sueño y el alma en Antonio Machado, Carlos Bousoño explica en su *Teoría de la expresión poética*:

En las dos composiciones de Machado, el sueño desde el cual se oye la misteriosa voz no está descrito como el sueño fisiológico: se trata de otra clase de sueño, un ensueño casi metafísico, muy machadiano, como un volverse hacia adentro la conciencia, como una absorción de ésta por lo más hondo del alma. (1962: 169)

De hecho, a partir del sueño real de un mundo encantado poblado por hadas, el autor se sumerge en la profundidad del alma, cuya luz infantil se extingue poco a poco a medida que el niño se vuelva mayor, convirtiéndose en niebla. El universo onírico machadiano se relaciona con la dimensión subconsciente del ser humano, con su espíritu y su memoria. Como afirma José Luis Cano (1949: 654-655), los sueños machadianos son «los sueños del alma, los sueños de la ilusión y del recuerdo»; e incluso «el soñar en Machado es como un modo de ser, como la forma de su esencial melancolía.».

La melancolía de un tiempo pasado que, ligado a la etapa de la infancia, puede ser revivido sólo a través del recuerdo o del sueño, es lo que ocurre en el poema *El cuarto de jugar* de Carmen Martín Gaité de su recopilación *Poemas*:

¡Ay, todo lo que sabes

no te lleva a acertar  
 dónde estarán las llaves  
 del cuarto de jugar!  
 5 —Te oigo de muy lejos,  
 ¿dónde estás?, no te veo.  
 ... Por favor te lo pido,  
 dime si este rodeo  
 lleva a los juegos viejos.  
 10 ¿Dónde te has escondido?  
 — Calla, no vale hablar.  
 Paredes a los lados  
 que palpas al azar  
 con los ojos vendados,  
 15 no vale tropezar,  
 escalones gastados,  
 uno par y otro impar.  
 — ¿Voy dormida o despierta?  
 ¿Es subir o bajar?  
 20 —No preguntes y acierta.  
 El caso es encontrar  
 nuevamente la puerta  
 del cuarto de jugar.  
 —Jugar... jugar... jugar.  
 25 Jugábamos a un juego  
 que siempre iba a durar.  
 De lo que vino luego  
 no me puedo acordar.  
 A la gallina ciega,  
 30 a las adivinanzas,  
 al corro, al veo veo...  
 ¿Y ahora a qué se juega?  
 ¡Son tantas las mudanzas!  
 Me pierdo, me mareo...  
 35 —Pues, hija, el que no atienda  
 y se empiece a quejar  
 ese pagará prenda.  
 Es juego de no hablar,  
 de ponerse la venda.  
 40 Tú sigue sin mirar,  
 que tal vez esta senda  
 desemboque en el cuarto de  
 jugar.

La alusión al sueño y a la sensación incierta de soñar o estar en un estado de duermevela se percibe en todo el poema, en particular en los versos 18-19 donde se hace explícita la pregunta: «— ¿Voy dormida o despierta? / ¿Es subir o bajar?». De hecho, a lo largo del texto poético, el yo lírico establece un diálogo con un interlocutor invisible, al cual se dirige diciendo: «—Te oigo desde muy lejos, / ¿dónde estás?, no te veo. / ... Por favor te lo pido, / dime si este rodeo / lleva a los juegos

viejos.» (vv. 5-10). Los juegos antiguos son el destino último de la búsqueda emprendida por el sujeto que, tentando las paredes en la oscuridad y subiendo las escaleras, intenta buscar, sin parar, el cuarto de jugar. Con respecto a este lugar, la misma autora en *Pido la palabra* (2002: 260) lo define así: «El cuarto de atrás lleva ya en su mismo título la enunciación de un espacio físico concreto. Era un cuarto de jugar que sirvió de decorado a mis sueños infantiles. Pero es, al mismo tiempo, un espacio mental, interior.».

De hecho, este espacio exterior-interior es el protagonista de la novela *El cuarto de atrás* de la escritora salmantina y tiene una relación singular con la memoria:

[...] nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos. (Carmen Martín Gaité, 1981: 80-81)

El almacén de la memoria se parece a una vieja buhardilla que, como una habitación llena de juguetes y trastos, está repleta de recuerdos, los cuales pueden salir de allí, en cualquier momento, una vez recorrida la cortina que separa aquel cuarto de «las antesalas más limpias y ordenadas de la mente». Esta confusión, que caracteriza tanto el cuarto de jugar infantil como la memoria, se nota también en el poema, en la sensación de desorientación casi nauseabunda: «Me pierdo, me mareo...» (v. 34). Sin embargo, el yo lírico debe seguir buscando, siempre en este estado de vacilación entre la conciencia vigilante y la duermevela, la puerta del cuarto: «El caso es encontrar / nuevamente la puerta / del cuarto de jugar.» (vv. 21-23). La regla es callar y avanzar: «—Calla, no vale hablar.» (v. 11); «—No preguntes y acierta.» (v. 20); «Es juego de no hablar, / de ponerse la venda.» (vv. 38-39). En caso contrario: «—Pues, hija, el que no atienda / y se empieza a quejar / ese pagará prenda.» (vv. 35-37). El intento de movimiento en la oscuridad con los ojos vendados recuerda el mecanismo de la memoria que, desde su profundidad oscura, trata de sacar a la luz los momentos y los sentimientos pasados, ligados al mundo infantil y a su motivo lúdico: «—Jugar... jugar... jugar. / Jugábamos a un juego / que siempre iba a durar. / De lo que vino luego / no me puedo acordar. / A la gallina ciega, / a las adivinanzas, / al corro, al veo veo...» (vv. 24-31). Este viaje hacia el pasado empieza, pero, a partir del presente, en el que cabe preguntarse: «¿Y ahora a qué se juega?» (v. 32), y de la toma de conciencia de todos los cambios ocurridos a largo de la vida: «¡Son tantas las mudanzas!» (v. 33). El reto inicial lanzado por el misterioso interlocutor, «¡Ay, todo lo que sabes / no te lleva a acertar / dónde estarán las llaves / del cuarto de jugar!» (vv. 1-4), se convierte, al final, en un rayo de esperanza: «Tú sigue sin mirar, / que tal vez esta senda / desemboque en el cuarto de / jugar.» (vv. 40-43).

Los antiguos juguetes recordados en los sueños están presentes también en el poema III de la sección *Del Camino*, en la obra machadiana *Soledades, Galerías y otros poemas*:

Sobre la tierra amarga,  
camino tiene el sueño  
laberínticos, sendas tortuosas,  
parques en flor y en sombra y en silencio;  
5 criptas hondas, escalas sobre estrellas;  
retablos de esperanzas y recuerdos.  
Figurillas que pasan y sonrían  
—juguetes melancólicos de viejo—;

imágenes amigas,  
10 a la vuelta florida del sendero,  
y quimeras rosadas  
que hacen camino... lejos...

Los juguetes, mencionados en el poema, están envueltos en un velo de melancolía que lleva consigo un viejo perfume: «—juguetes melancólicos de viejo—» (v. 8); ellos cobran vida y se convierten en «figurillas que pasan y sonrían» (v. 7), las cuales aparecen en el mundo de los sueños. El mundo onírico es laberíntico, compuesto por unos senderos intrincados, o sea los caminos irregulares y complicados de los sueños: «Sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas» (vv. 1-3). Además, estos caminos se extienden «sobre la tierra amarga» (v. 1), cuya sinestesia subraya la aridez y la desolación de la misma tierra: por un lado, la realidad terrena y, por otro, la irrealidad de los sueños. Más que una exploración dentro de la infinitud de los sueños parece una verdadera proyección, sobre el mundo real, de las fantasías oníricas (Antonio Sánchez Barbudo, 1989: 110).

De hecho, estos caminos interiores, que el poeta nombra en otro poema «las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños» (*Soledades, Galerías y otros poemas, Galerías, LXX*, vv. 4-5), se representan como unas «criptas hondas, escalas sobre estrellas» (v. 5): el primer término se refiere a un lugar subterráneo cavado en profundidad, mientras que, al contrario, el segundo remite a unas escaleras que conectan directamente la tierra con el cielo y sus estrellas. Hay, otra vez, una contraposición entre el mundo real y el mundo onírico, caracterizados por unos movimientos opuestos, uno que tiende hacia abajo y uno hacia arriba. En ambos casos, la persona que sueña emprende un viaje, o debajo de la tierra o hacia el cielo estrellado, que se dirige, en realidad, hacia sí mismo, en la profundidad de su ser.

Los sueños se asocian a unos «retablos de esperanzas y recuerdos» (v. 6), cuyas pinturas recuerdan las «imágenes amigas» (v. 9) que, al volver del sendero florecido propio de los «parques en flor y en sombra y en silencio» (v. 4), se abren paso entre las sendas desoladas en las que se

encuentran unas «quimeras rosadas» (v. 11). Por lo tanto, en la parte final del poema, se explica la fantasía, típica de los sueños, mediante la figura de las quimeras «que hacen camino... lejos...» (v. 12), alejándose y desvaneciéndose cada vez más, dejando solo el yo lírico.

La distancia que separa al sujeto lírico de las imágenes evocadas en los sueños se menciona en otra composición de Carmen Martín Gaité, titulada *Velero de sueños*, presente en *Poemas*:

¡Ay!, si ya no estuvieras,  
si no te viera más,  
si tocara ahora mismo con mis  
dedos  
5 el evidente hueco de tu ausencia  
y sintiera la sed de tu distancia,  
se me llenaría el alma,  
como un huerto,  
de naranjas amargas y tardías,  
10 Pero ¿cómo sería ese sabor?  
A fuerza de añorarlo  
ansiosamente,  
me embarco en el velero de mis  
sueños  
15 huyendo de tu olor y tu  
contacto.  
¡Ay!, si ya no estuvieras,  
con qué hondura y qué fuerza  
de marea salobre te querría.

El viaje del poema anterior pasa, aquí, a ser un viaje en las aguas de los sueños navegadas a bordo de un velero que da el título al texto poético. El yo lírico se embarca en el velero de los sueños para huir del recuerdo de la persona amada: «me embarco en el velero de mis / sueños / huyendo de tu olor y tu / contacto» (vv. 13-16).

El sufrimiento por «el evidente hueco de tu ausencia» (v. 5), que hace sentir «la sed de tu distancia» (v. 6), lleva consigo un sentido de nostalgia tan fuerte que «A fuerza de añorarlo / ansiosamente» (vv. 11-12), la única solución parece ser la huida en el mundo onírico, el cual representa un refugio para el yo lírico que intenta escapar de su inquietud. Para colmar el vacío dejado por la ausencia de la persona querida, el alma se convierte en un recipiente que puede ser llenado: «se me llenaría el alma, / como un huerto, / de naranjas amargas y tardías» (vv. 7-9). Los frutos del árbol son amargos, como amarga es la sensación dejada por la añoranza y la lejanía del amado y, al mismo tiempo, son tardíos, como un amor que ha tardado en madurar. Sin embargo, el yo lírico se pregunta «Pero, ¿cómo sería ese sabor?» (v. 10), un sabor intenso que queda en la boca como aquel de la «marea salobre» (v. 19) que alude al motivo acuático de todo el poema.

El sujeto se dirige, con tono afligido, directamente a un «tú», diciéndole: «¡Ay!, si ya no estuvieras, / con qué hondura y qué fuerza / de marea salobre te querría» (vv. 17-19). La intensidad del deseo de tener a la persona amada cerca se contrapone a la pérdida de esta última en el caso de que no estuviera: «¡Ay!, si ya no estuvieras, / si no te viera más, / si tocara ahora mismo con mis / dedos / el evidente hueco de tu ausencia / y sintiera la sed de tu distancia» (vv. 1-6). Hay, por lo tanto, un contraste entre la presencia, por un lado, y la ausencia, por otro que representa el carácter dual del amor, el cual lleva consigo una ola de felicidad, pero, a la vez, es capaz de dejar un sabor agrio cuando se acaba.

También en Antonio Machado se manifiesta el dualismo presencia-ausencia, en particular Daniela Capra (2003: 33-34) explica: «El sueño para Machado es una vía de conocimiento, una recreación de lo no presente. Es, en otras palabras, una de las dimensiones que adquiere la relación dialéctica de presencia y ausencia, puesto que, en este sentido, el sueño se parece al recuerdo.». Como ocurre en el poema LXIV de la sección *Galerías*:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...  
Era la buena voz, la voz querida.  
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...  
Llegó a mi corazón una caricia.  
5 —Contigo siempre... Y avancé en mi sueño  
por una larga, escueta galería,  
sintiendo el roce de la veste pura  
y el palpitar suave de la mano amiga.

«La buena voz, la voz querida» (v. 2) pertenece al recuerdo tierno de una persona amada que, en la forma casi incorpórea de una «veste pura» (v. 7), aparece en los sueños del yo lírico. En la puerta del mundo onírico esta figura lo llama: «Desde el umbral de un sueño me llamaron...» (v. 1); destacan los puntos suspensivos que tienen el papel de prolongar la resonancia de aquella voz tan delicada, la cual, en los versos siguientes, pregunta: «—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...» (v. 3). El eco del tono interrogativo señalado, otra vez, mediante los puntos suspensivos, se liga a la evocación de una sensación experimentada por el yo lírico a la hora de oír aquella pregunta: «Llegó a mi corazón una caricia.» (v. 4). El gesto tierno que hace estremecer su corazón se relaciona con «el palpitar suave de la mano amiga» (v. 8): se representan la delicadeza y la dulzura de la persona querida que entra, de puntillas, en los sueños del poeta para estar a su lado y acompañarlo en el viaje interior dentro de su alma.

El yo lírico agarra la «mano amiga» (v. 8) de su guía, como «las imágenes amigas» que, en el poema machadiano analizado anteriormente, emprenden el camino tortuoso de los sueños. Aquella

misma mano que, en el poema *Renacimiento*, se abre camino en los sueños: «Y caminar en sueños / por amor de la mano que nos lleva.» (vv. 9-10). De la misma manera, una vez tomada la mano conductora, el yo lírico se adentra en los senderos oníricos: «—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño / por una larga, escueta galería» (vv. 5-6). No se puede decir lo mismo del poema LXIII, siempre presente en la sección *Galerías*, en el que la tenacidad caracteriza el apretón de mano: «Pero la férrea mano / mi diestra atenazaba.» (vv. 9-10). En lugar de la galería, el camino hacia el sueño se tiñe de rojo: «—Vendrás conmigo... Y avancé en mi sueño / cegado por la roja luminaria.» (vv. 11-12). La atmosfera infernal de la luz roja se liga a: el sonido de las cadenas de las «fieras enjauladas» (v. 14), «las tumbas y los muertos» (vv. 7-8), «el demonio de mi sueño» (v. 1), «y las sangrientas llamas / de su antorcha alumbraron / la honda cripta del alma.» (vv. 4-6).

Se puede decir que, ya sea una pesadilla demoníaca o un dulce sueño, el poeta hace referencia a la dimensión profunda del alma: «una larga, escueta galería» (v. 6) o «la honda cripta del alma» (v. 6) aluden al abismo interior en el que el hombre tiene la posibilidad de mirar hacia sí mismo. Es, a través de estas *galerías del alma*, que Antonio Machado transmite el significado de su poesía, centrada en la inmersión en un mundo interior salpicado por sentimientos, sensaciones, recuerdos, sueños, estados de ánimo. El poeta, como un errante, viaja en estas galerías del alma donde puede encontrar su íntima esencia porque «El intimismo machadesco arraiga muy adentro; se refiere al substrato más hondo de la persona, a su recinto más secreto: el alma.» (Ricardo Gullón, 1967: 55).

Hay una relación de contraste entre el poema LXIV de Antonio Machado y el texto poético *Despertar* de Carmen Martín Gaité:

Me han roto un sueño frágil  
a golpes de estallido  
amortiguado,  
efímero y aleve.  
5 ¿Quién y a dónde se lleva los  
fragmentos?  
Me despierto en un bosque sin  
senderos.  
El rumor de los pasos  
10 era mi única guía  
y el cuenco de mis manos  
apretadas  
el cofre de aquel sueño.  
Me despierto en un bosque  
15 enmarañado,  
con las manos vacías,  
sin tesoro ni brújula,  
sin saber por qué ruta  
huyeron los ladrones,

20 si los hubo siquiera.

Porque —ay— en este bosque,  
 huérfano de señales y senderos,  
 tampoco existe el eco  
 y no sé si la voz que enhebra esta  
 25 canción  
 es o no verdadera.

Si en el poema mencionado antes «la buena voz, la voz querida» llamaba al yo lírico «desde el umbral de un sueño», aquí, en cambio, le han destrozado su sueño: «Me han roto un sueño frágil / a golpes de estallido / amortiguado, / efímero y aleve.» (vv. 1-4). El sueño se hace añicos, descomponiéndose en fragmentos, de los cuales no se sabe nada, ni quién se los ha llevado, ni siquiera adónde: «¿Quién y adónde se lleva los / fragmentos?» (vv. 5-6). Lo que el sujeto lírico tampoco sabe es la veracidad de la voz que se opone a la voz querida del otro poema: «y no sé si la voz que enhebra esta / canción / es o no verdadera.» (vv. 24-26). La melodía entonada no parece real porque se escucha en un bosque «huérfano de señales y senderos» (v. 22) en el que «tampoco existe el eco» (v. 23).

La «larga, escueta galería» dentro de la cual el yo lírico se adentraba, acompañado por «la mano amiga» se convierte, aquí, en la pérdida de los puntos de referencia: «Me despierto en un bosque sin / senderos. / El rumor de los pasos / era mi única guía / y el cuenco de mis manos / apretadas / el cofre de aquel sueño.» (vv. 7-13). En lugar de la mano conductora, la única guía parece ser ahora el rumor de los pasos que, a la hora de despertar en el bosque sin caminos, carecen de valor porque no son capaces de orientar al yo lírico, el cual «con las manos vacías, / sin tesoro ni brújula» (vv. 16-17) se siente perdido. El único tesoro precioso es «el cofre de aquel sueño» (v. 13) realizado con las manos apretadas y unidas para formar «el cuenco» (v. 11) en que se custodia la fragilidad del sueño. De hecho, este último, quizá a causa de unos ladrones «sin saber por qué ruta / huyeron los ladrones, / si los hubo siquiera.» (vv. 18-20), se ha roto en pedazos.

### 4.3 El recuerdo y la memoria

El mundo onírico parece confundirse con aquel de los recuerdos que, dentro de la memoria, casi se sobreponen: el recuerdo de un sueño y el sueño de un recuerdo. De hecho, los recuerdos del pasado toman forma en los sueños y estos últimos representan una ilusión de la realidad, a veces, soñada. Ambos poetas tratan este tema en sus versos, como lo demuestran los siguientes textos poéticos.

Por ejemplo, las primeras dos estrofas del poema XI de la sección *Del Camino*, en *Soledades, Galerías y otros poemas*, ilustran esto:

Algunos lienzos del recuerdo tienen  
luz de jardín y soledad de campo  
la placidez del sueño  
en el paisaje familiar soñado.

5 Otros guardan las fiestas  
de días aun lejanos;  
figurillas sutiles  
que pone un titerero en su retablo...

Los recuerdos se definen como unos «lienzos» (v. 1), sobre los cuales están proyectadas «luz de jardín y soledad de campo» (v. 2) que tienen algo familiar; de hecho, sobre las telas del recuerdo está representada «la placidez del sueño / en el paisaje familiar soñado.» (vv. 3-4). Se trata del paisaje de su infancia mencionado en muchos poemas, constituido, como ya se ha visto, por el jardín luminoso, el huerto, el limonero y el naranjo, la fuente, el patio, el cielo azul, los campos de su tierra natal. Este paisaje, grabado en la memoria del poeta, parece penetrar en el interior del yo lírico, convirtiéndose en *un paisaje del alma*. El peregrinaje hacia las vías de los sueños permite ver al viajero, delante de sí mismo, sus recuerdos que cobran vida. Como afirma Jorge Brioso (2007: 218-219): «Los recuerdos son ventanas al alma donde descubrimos nuestras propias memorias en su forma espectral, onírica. La única manera de recobrar el tiempo perdido es encontrar los propios recuerdos en los sueños, recuerdos que regresan hechos imágenes, ‘figuras sutiles’». Las imágenes espectrales oníricas que pueblan los espacios de los sueños son estas «figurillas sutiles» (v. 7) pertenecientes a otros recuerdos que «guardan las fiestas / de días aun lejanos;» (vv. 5-6). Precisamente en este clima festivo, ya distante en el tiempo, un titerero mueve sus muñecos en su retablo, aludiendo a un juego de ficción e ilusión: de la misma manera, las figuras fantasmáticas, casi como sombras, caracterizan los recuerdos soñados. El escenario en que aparecen los títeres remite a los lienzos al principio del poema, sobre los cuales está pintada la imagen del paisaje familiar.

«Algunos lienzos del recuerdo» (v. 1) se parecen a los que se mencionan en el texto poético XXIX de la sección *Galerías*: «Y podrás conocerte, recordando / del pasado soñar los turbios lienzos, / en este día triste en que caminas / con los ojos abiertos.» (vv. 1-4). Aquí también se establece una estrecha relación entre el mundo de los sueños y el mundo de los recuerdos, cuya yuxtaposición se liga al viaje introspectivo, dirigido al conocimiento de sí mismo, realizado retrocediendo en el tiempo para recordar los sueños pasados, proyectados en «los turbios lienzos» (v. 2). El adjetivo «turbios» hace referencia a la incapacidad de los sueños, así como los recuerdos, de dejar intactos y nítidos los detalles de las imágenes pasadas. Ellos, por el contrario, difuminan los contornos, reproduciendo sólo figuras borrosas. Sin embargo, los recuerdos de los sueños están evocados desde la perspectiva del presente, en el cual aparece la figura del caminante que, avanzando en sus recorridos, tiene los ojos

abiertos. El estado de vigilia o duermevela sugiere, en este caso, la incapacidad de soñar: si se abren los ojos y no se sueña es un día perdido y triste. Así que, por lo menos, se tiene que evocar los viejos sueños: «De toda la memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños.» (vv. 5-6).

El recorrido del caminante y los contornos confusos de un perfil borroso son los protagonistas del poema *Rastro borrado* de Carmen Martín Gaité, publicado en *Poemas*:

5           ¿No ves cómo se borra el humo  
              de mi imagen  
              delante de tus pasos  
              lo mismo que las huellas  
              del ciervo fugitivo  
              se borran en la senda?

10           Nunca sabré cómo seguiste  
              andando,  
              cómo te levantaste para seguir  
              andando  
              al despertar de nuevo  
              la luz en tus ventanas,  
              ni a qué desván relegas  
              los jirones de mí que te  
15           quedaban,  
              jirones de mi cuerpo y de mi  
              ropa  
              creados para ti.

20           Tal vez no te das cuenta,  
              pero mira delante de tus pasos.

25           ¿No ves cómo se borra el humo  
              de mi imagen  
              lo mismo que las huellas del  
              ciervo fugitivo  
              se borran en la senda?

El poema se abre con la imagen del yo lírico que, delante de los pasos de un «tú», parece desvanecer en un rastro de humo, el mismo rastro que da nombre al poema. Dentro del diálogo entre el «yo» y el «tú», el primero se dirige de manera directa al segundo, planteándole una pregunta: «¿No ves cómo se borra el humo / de mi imagen / delante de tus pasos / lo mismo que las huellas / del ciervo fugitivo / se borran en la senda?» (vv. 1-6). Estos versos se repiten en la estrofa final, pero con un pequeño cambio, o sea la eliminación del verso 3, dando así una forma circular al texto. De todas formas, tanto en la primera como en la última estrofa, se hace hincapié en el paralelismo entre unas huellas animales y la imagen del yo lírico: como las huellas dejadas por un ciervo fugitivo, así la

imagen del sujeto lírico se difumina en el bosque. En ambos casos, se emplea el verbo «borrar» que transmite la sensación de ausencia después de la pérdida de los rastros: «se borra el humo / de mi imagen» (vv. 1-2); «las huellas / [...] / se borran en la senda» (vv. 4-6). A través de las imágenes del humo y de las huellas, la autora expresa la idea de la fragilidad del recuerdo, el cual deja unas huellas débiles en los caminos de la memoria que pueden desaparecer.

En el sendero el «tú» se queda solo y su compañero de viaje se pregunta si él tiene la fuerza para seguir adelante en su recorrido, teniendo en cuenta que nunca habrá respuesta: «Nunca sabré cómo seguiste / andando, / cómo te levantaste para seguir / andando / al despertar de nuevo / la luz en tus ventanas» (vv. 7-12). Además, el yo lírico le advierte, sugiriendo a su interlocutor que: «Tal vez no te das cuenta, / pero mira delante de tus pasos.» (vv. 19-20). Sólo tiene que mirar hacia delante para darse cuenta de la evanescencia de las huellas del sujeto lírico que, como las de un animal en la selva, se borran. El carácter evanescente de los rastros se relaciona con los jirones: «los jirones de mí que te / quedaban, / jirones de mi cuerpo y de mi / ropa / creados para ti.» (vv. 14-18). La figura del yo lírico se rompe en pedazos, en fragmentos de sus vestidos, así como los fragmentos de su cuerpo, el cual se cosifica en un objeto frágil que se puede destrozarse en cualquier momento. Lo que queda del «yo» parece ser creado específicamente para el «tú» que, guardando sus hábitos, sigue manteniendo vivo su recuerdo en la memoria.

Esta última se representa como un «desván» (v. 13), en el cual se relegan los añicos del sujeto lírico: «ni a qué desván relegas / los jirones de mí que te / quedaban» (vv. 13-15). La definición de memoria-desván aparece en otra obra de la autora salmantina, titulada *El cuarto de atrás*: «un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos» (1981: 80). De hecho, la relación que se establece entre estos dos elementos se puede explicar así: en la buhardilla se esconden muchos objetos viejos que, con el flujo del tiempo, se deterioran perdiendo partes; así como ocurre en la memoria en que se guardan los recuerdos, los cuales, a medida que pasa el tiempo, se deforman, esfumándose los detalles. Con respecto al vínculo entre el espacio exterior y el espacio interior, Gaston Bachelard, en su ensayo *La poétique de l'espace*<sup>6</sup>, afirma: «Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés. Nous y retournons toute notre vie en nos rêveries.» (1961: 27). A cada habitación y lugar de la casa se liga algún recuerdo, algún momento vivido, alguna emoción porque los espacios del hogar son espacios

---

<sup>6</sup> La versión traducida al español, titulada *La poética del espacio*, fue realizada por Ernestina de Champourcin, publicada en Argentina por Fondo de Cultura Económica, en 2000, página 31: «Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños.»

vivididos, cuyas experiencias de vida están grabadas en la memoria. Desde el nivel más bajo, el sótano, hasta el nivel más alto, la buhardilla, incluyendo también todos los cuartos, rincones o corredores, todos los sitios son testigos de las vivencias personales. Parece, como declara el mismo Bachelard en la versión traducida al español, que «la imagen de la casa fuese la topografía de nuestro ser íntimo» (2000: 22). El mapa de nuestra intimidad está marcado por todas las vías de la casa, cuyos recuerdos se refugian en la memoria y, con el intento de recuperarlos, los visitamos en sueños. Sin embargo, este texto poético no trata del ambiente del hogar en sí, sino se hace referencia solamente a algunos de sus elementos: se emplean los términos «ventanas» (v. 12), «desván» (v. 13), «mi ropa» (v. 17) que remiten al lugar de la memoria, comparada con una buhardilla en que los objetos y los vestidos constituyen el recuerdo del yo lírico.

El recuerdo de la persona querida es el tema del poema XLIX titulado *Elegía de un madrigal* de la recopilación machadiana *Poesías Completas*:

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío  
¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,  
bajo el azul monótono, un ancho y terso río  
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.

5 ¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia  
que borra el misterioso azogue del cristal!  
¡Oh el alma sin amores que el Universo copia  
con un irremediable bostezo universal!

\* \* \*

10 Quiso el poeta recordar a solas;  
las ondas bien amadas, la luz de los cabellos  
que él llamaba en sus rimas rubias olas.  
Leyó... La letra mata: no se acordaba de ellos...

15 Y un día —como tantos— al aspirar un día  
aromas de una rosa que en el rosal se abría,  
brotó como una llama la luz de los cabellos  
que él en sus madrigales llamaba rubias olas,  
brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...  
Y se alejó en silencio para llorar a solas.

La voz del yo lírico empieza, en la primera parte del poema, anunciando: «Recuerdo que una tarde de soledad y hastío» (v. 1). Destaca el empleo de la primera persona singular que evidencia el carácter personal e individual de la experiencia narrada. En un estado de tristeza, debido a la sensación de soledad y hastío, en una tarde cualquiera «¡oh tarde como tantas!» (v. 2), el alma del yo lírico, bajo la monotonía de un cielo azul «bajo el azul monótono» (v. 3), se parece a la superficie límpida de un

río que carece de flores en las orillas: «el alma mía era, / bajo el azul monótono, un ancho y terso río / que ni tenía un pobre juncal en su ribera.» (vv. 2-4). Se establece una relación entre los elementos naturales, como la tarde, el cielo, el río, el juncal, y la intimidad, representada por el alma y el estado de ánimo melancólico y afligido.

Este vínculo se manifiesta también en el segundo cuarteto, en el cual hay una correspondencia que liga el mundo exterior al mundo interior, en particular el universo al alma del yo lírico. El sentimiento de soledad y hastío, descrito al principio, encuentra su causa en los versos 5-8, en los que el mundo se presenta desprovisto de maravilla, «¡Oh mundo sin encanto, una sentimental inopia / que borra el misterioso azogue del cristal!» (vv. 5-6), y el alma se asocia a la falta de amores, «¡Oh el alma sin amores que el Universo copia / con un irremediable bostezo universal!» (vv. 7-8). Si «el misterioso azogue del cristal» se puede comparar a la figura del espejo y «un ancho y terso río» se corresponde con el alma, se puede decir que hay una correlación entre las superficies, del espejo y del curso de agua, por un lado, y el alma, por otro. En el análisis de Carla Victoria Jara (1987: 64) se mencionan dos conceptos relativos a esta relación:

Para constatarlo nos será útil recurrir a dos conceptos que Greimas (1976:183) toma de Ampère y denomina: "dimensión cosmológica": "una cosmología que agotaría el conocimiento del mundo exterior", y "dimensión noológica": "noología que daría por entero cuenta del mundo interior".

Por lo tanto, de la unión de estas dos dimensiones surge la concepción poética de Antonio Machado, según el cual: «Lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto con el mundo.» (*Poesías Completas*, 1977: 11).

La segunda parte del poema, que está separada por la primera mediante tres asteriscos, presenta un cambio en el primer verso donde la primera persona singular está remplazada por la tercera persona singular: «Quiso el poeta recordar a solas;» (v. 9). Aquí el yo lírico se convierte en la figura del poeta, el cual, en solitario, tiene el deseo de recordar algo. El contenido del recuerdo se expone en el verso siguiente: «las ondas bien amadas, la luz de los cabellos» (v. 10), llamadas por el poeta «rubias olas» (v. 11) «en sus rimas» (v. 11). La acción sigue «Leyó...» (v. 12) y se queda suspendida, como lo demuestra el empleo de los puntos suspensivos. A pesar de la voluntad de volver a recordar los cabellos de la amada, una vez leídos los versos dedicados a ella, el poeta fracasa en su intento, no obteniendo lo que quiere, no consiguiendo, de esta manera, el recuerdo: «La letra mata: no se acordaba de ellos...» (v. 12). De hecho, la intención de evocar a su amada, a través de la poesía, no parece ser la vía correcta porque la letra, que describe el pelo luminoso y

ondulado de la persona querida, no logra traer a la memoria su recuerdo, sino, por el contrario, lo mata.

Sin embargo, ocurre algo inesperado que, como un punto de inflexión, cambia totalmente la situación: «Y un día —como tantos— al aspirar un día / aromas de una rosa que en el rosal se abría, / brotó como una llama la luz de los cabellos» (vv. 13-15). En un día cualquiera, al igual que una tarde cualquiera mencionada en el primer cuarteto («¡oh tarde como tantas!» del verso 2 y «Y un día —como tantos—» del verso 13), al aspirar el perfume emanado de una rosa recién florecida, se despierta el recuerdo de aquellas olas doradas «que él en sus madrigales llamaba rubias olas» (v. 16). El acto de brotar, asociado a la flor, se emplea para indicar el encendido de la llama que remite a la luz irradiada por los cabellos. El mismo verbo brotar («brotó» v. 15) se repite por segunda vez en el penúltimo verso, en el cual se hace referencia a la motivación de la evocación del recuerdo: «brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...» (v. 17). Es precisamente gracias a este aroma que el poeta consigue recordar a su amada, cuyos cabellos tenían el mismo aroma floral, el origen de la remembranza. El poder del perfume que trae al poeta, desde el pasado, la imagen de la amada lleva consigo también una triste verdad que se relaciona con la imposibilidad de tenerla nuevamente a su lado. Consciente de esto, se aparta para llorar: «Y se alejó en silencio para llorar a solas.» (v. 18). La soledad inicial se convierte, por lo tanto, en un triste llanto por la pérdida de la persona querida. De ahí el título *Elegía*, que indica el carácter lastimero del poema en que se evoca a la persona difunta, y *de un madrigal* porque, centrándose en el recuerdo de la persona amada, se trata el tema amoroso.

El fenómeno descrito por el autor en la segunda parte del texto poético se parece a lo que Proust llama *les intermittences du cœur*, es decir unos sobresaltos repentinos que interrumpen el flujo temporal y se desencadenan por un determinado olor, sabor, sonido, capaz de provocar unas sensaciones tan fuertes que hacen revivir, por un instante, momentos de vida pasada quedados, hasta entonces, en el fondo del inconsciente. De hecho, según la perspectiva proustiana, es la memoria involuntaria que, a diferencia de la memoria voluntaria, nos devuelve el pasado mediante una sensación, como un olor o un sabor, recuperada inesperadamente. En una entrevista para el periódico *Le Temps* el autor francés explica:

Pour moi, la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité; mais qu'une odeur, une saveur retrouvées, dans des circonstances toutes différentes, réveille en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyions nous rappeler, et notre mémoire

volontaire peignait, comme les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité. (Marcel Proust, 1926: 287-289)<sup>7</sup>

Proust define la memoria voluntaria como la memoria de la inteligencia y de los ojos, la cual se liga a unos elementos sin veracidad, como si este tipo de memoria pintara unos cuadros con unos colores no verdaderos que no representan la realidad del recuerdo, sino una versión ficticia; a diferencia de un perfume o un sabor que, reencontrado por casualidad, despierta en el ánimo de la persona el tiempo pasado, pero un pesado que él creía diferente porque se esforzaba en recordar. Por lo tanto, el esfuerzo de una búsqueda voluntaria lleva a un aislamiento del recuerdo, a una mayor distancia entre el recuerdo mismo y la persona que quiere recordar; mientras que, la posibilidad de revivir el pasado, no como remembranza lejana, sino como una experiencia viva y vivida, se realiza mediante una memoria que, involuntaria y repentinamente, se activa a través de la presencia de una sensación o un estímulo sensorial.

De hecho, es lo que ocurre al poeta en el poema analizado: cuando el poeta se esfuerza en recordar los cabellos dorados de la amada, leyendo las rimas dedicadas a ella, no logra acordarse de ellos («Quiso el poeta recordar a solas;» en el verso 9 y «La letra mata: no se acordaba de ellos...» en el verso 12), mientras que cuando, causalmente, siente el aroma de una rosa aparece, de repente, la imagen luminosa de los cabellos («Y un día —como tantos— al aspirar un día / aromas de una rosa» en los versos 13-14; «brotó como una llama la luz de los cabellos» en el verso 15; «brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...» en el verso 17). Es precisamente cuando el poeta deja de intentar, con todas sus fuerzas, de recordar a su amada que el pasado aflora e irrumpe en el presente, rompiendo las coordenadas espacio-temporales, surgiendo de un aroma floral. Este último, gracias a unas asociaciones de ideas casuales e involuntarias que ocurren en la mente, es capaces de despertar el precioso recuerdo de la persona amada que, mediante la imagen de sus cabellos, cobra vida. También aquí se pueden distinguir las dos memorias proustianas: por un lado, la memoria voluntaria que se asocia al verbo «recordar» (v. 9) porque representa aquella parte de la memoria que se esfuerza, voluntariamente, de recordar y, por otro lado, la memoria involuntaria que se liga al verbo «aspirar» (v. 13) porque es precisamente, a través de aquel olor, que tal memoria hace revivir el recuerdo pasado.

---

<sup>7</sup> R. Dreyfus (1926). *Souvenirs sur Marcel Proust*. París: Grasset, pp. 287-289. La versión traducida al español por Alicia Martorell y Núria Petit Fontserè se encuentra en *Días de lectura*, publicado en Madrid por Taurus, en 2013, página 66: «Para mí, la memoria voluntaria, que es sobre todo una memoria de la inteligencia y de los ojos, sólo nos da del pasado aspectos sin veracidad, pero si un olor, un sabor recuperados en circunstancias muy diferentes, despiertan en nosotros a nuestro pesar el pasado, nos damos cuenta hasta qué punto este pasado era diferente de lo que creíamos recordar, lo que dibujaba nuestra memoria voluntaria, como los pintores malos, con colores sin veracidad.»

El recuerdo de una persona querida es el tema de otro poema, el que tiene el título *Tres eran tres* de la autora Carmen Martín Gaité, publicado en *Poemas*:

Tres eran tres mis bienes  
de antaño:  
tu letra, tu voz y un pañuelo  
blanco.

5 Tu letra entre miles reconocería,  
la T de «te quiero», el A de  
«alma mía»;  
tu voz brasa y miel en la noche  
fría.

10 Y desde el balcón, al rayar el día,  
el pañuelo «vuelve» y «adiós» te  
decía.

Tres eran tres mis bienes de  
antaño,  
15 y los tres son hoy recuerdo  
aventado.

Tu voz se me pierde por esos  
barrancos,  
las cartas las lleva el viento a  
20 otro lado.  
Ni letra, ni voz,  
ni el pañuelo sabe  
a quién dice adiós.

El objeto material perteneciente a una persona muerta o lejana puede ser origen del surgimiento de un recuerdo pasado y, en este caso, son tres los objetos mencionados, entre los cuales: dos son materiales y uno inmaterial. En los dos primeros versos se presenta la identidad de estos tres elementos: «Tres eran tres mis bienes de / antaño: / tu letra, tu voz y un pañuelo / blanco.» (vv. 1-4). De hecho, entre los bienes que posee el yo lírico, propios del tiempo pasado («de antaño» vv. 1-2), dos están precedidos por el adjetivo posesivo «tu», o sea «tu letra, tu voz» (v. 3) que indican la pertenencia de estos últimos a la persona querida lejana de la autora, mientras el otro se caracteriza por ser acompañado por un artículo indeterminado «un», «un pañuelo / blanco» (vv. 3-4), que remite a su naturaleza indefinida.

En la estrofa siguiente se añaden otros detalles a estos tres elementos: en primer lugar, la letra que se distingue por su unicidad, ya que, incluso entre muchas otras, el yo lírico la reconoce: «Tu letra entre miles reconocería» (v. 5), en particular «la T de «te quiero, el A de / «alma mía»»;» (vv. 6-7), cuyos signos gráficos se relacionan con expresiones llenas de amor; en segundo lugar, la voz de

la persona amada que presenta la característica del calor, dado por el adjetivo «brasa» (v. 8), y aquella de la dulzura, representada por la «miel» (v. 8): dos aspectos diferentes que, asociados a la voz, constituyen una única imagen formada por unas sensaciones procedentes de dos esferas sensoriales distintas. La figura retórica de la sinestesia se emplea aquí para indicar el ardor de la voz que, tan cálida y tierna, es capaz de romper el hielo de «la noche / fría» (vv. 8-9); por último, el pañuelo utilizado para despedir a la persona querida con nostalgia y esperanza, la esperanza de volver a verla: «Y desde el balcón, al rayar el día, / el pañuelo «vuelve» y «adiós» te / decía.» (vv. 10-12).

Es mediante estos bienes materiales e inmateriales que el sujeto lírico logra buscar, dentro de la memoria, el recuerdo de la persona amada. Sobre la importancia de los objetos-recuerdos tratan algunas páginas proustianas del volumen *Du côté de chez Swann*<sup>8</sup>:

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. (Marcel Proust, 1919: 64-65)

A través de la lectura de este pasaje proustiano se puede entender la importancia de los objetos que parecen esconder en su interior el alma de las personas muertas, las cuales, a la hora de morir y tras haber abandonado el cuerpo, se han reencarnado en unas formas inanimadas u otros seres vivientes, animales o vegetales. Si un día, por casualidad, ocurre que el hombre se acerca a estos seres inferiores u objetos, las almas, prisioneras en ellos, empiezan a estremecer, a hacer oír su voz, a llamarlo para ser reconocidas. Cuando estas últimas se reconocen el hechizo se rompe, ellas se liberan y vuelven a vivir. El pasado, al igual que las almas de los muertos, se esconde precisamente en estos

---

<sup>8</sup> La versión al español fue traducida por Pedro Salinas, publicada en Madrid por Espasa-Calpe, en 1920, pp. 70-71: «Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa inanimada; perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que entramos en posesión del objeto que les sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía. Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto ante de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca.»

objetos materiales o en las sensaciones que éstos provocan, y solamente el azar puede permitir al hombre reencontrar o no estos objetos.

Con respecto al texto de la autora salmantina, el pasado está atrapado en «mis bienes de / antaño» (vv.1-2; 13-14): la letra que, impresa en un papel, transfiere en la escritura el recuerdo de la persona lejana que ha escrito unas palabras, en las cuales su alma está encarcelada; la voz que transmite, con su ternura y calor, el sonido delicado de la persona ausente; el pañuelo que, cárcel del alma de la persona amada, trae a la memoria el momento de despedida y la separación de esta última. Todos estos elementos, tanto los objetos materiales como los inmateriales, tienen una estrecha relación con el recuerdo de la persona que, antaño, los poseía y, por eso, representan la prisión en la que el espíritu del difunto queda atrapado. Solamente el acercamiento a estos objetos permite su liberación y la victoria sobre la muerte porque, evocando el difunto mediante el encuentro con sus objetos, el pasado vuelve y, con él, la persona recordada.

Sin embargo, a pesar de la vuelta de estos últimos, en la actualidad del presente el yo lírico sigue sintiendo la lejanía del recuerdo, el cual desvanece en el aire: «Tres eran tres mis bienes de / antaño, / y los tres son hoy recuerdo / aventado.» (vv. 13-16). Hay un contraste entre el tiempo pasado, expresado con el pretérito imperfecto «eran» (v. 13), y el tiempo presente, asociado a la forma verbal «son» (v. 15) y al adverbio «hoy» (v.15), que hace hincapié en la diferencia de concepción de la memoria entre el pensamiento proustiano, que subraya el valor del pasado, y la visión de la autora, que remite a una mayor conciencia del presente, de la triste realidad: si, por un lado, el alma liberada de su cárcel, un ser animal o vegetal o un objeto, vuelve a vivir en compañía de quien la ha salvado, por otro, en cambio, la posible presencia del alma en estos elementos —letra, voz, pañuelo— parece disiparse en el aire, llevada por el viento. De hecho, en los versos 17-20 se lee: «Tu voz se me pierde por esos / barrancos, / las cartas las lleva el viento a / otro lado.». La voz que, antes aparecía en el recuerdo de la noche fría calentada por su sonido dulce, ahora se pierde por los precipicios, aumentando, cada vez más, la distancia entre el yo lírico y el recuerdo. Destaca la partícula pronominal «me» en la expresión «se me pierde» (v. 17) que indica la implicación del sujeto lírico, el cual está tan ligado al recuerdo de aquella voz que, con su pérdida, parece casi haber perdido una parte de sí. La difusión de la voz entre los barrancos se relaciona con la imagen de las cartas del verso siguiente, las cuales remiten a la escritura y a las letras de las palabras tiernas «te quiero» (v. 6) y «alma mía» (v. 7): «las cartas las lleva el viento a / otro lado.» (vv. 19-20); así como la voz que se pierde, también las cartas de amor se van volando por el viento fuerte que se las llevas lejos a un lugar desconocido. El recuerdo, tan anclado en el pasado, empieza a difuminarse, a borrarse, a esfumarse tanto que «Ni letra, ni voz, / ni el pañuelo sabe / a quién dice adiós.» (vv. 21-23). Los elementos que antes se identificaban con la persona amada ya no parecen pertenecer a ella, no son capaces de

reconocerla y despedirla; lo que expresa una visión negativa de la memoria, en la cual, sí está presente el recuerdo, pero, con el paso del tiempo, suele perder los detalles y los matices, como los mismos objetos que, después de tiempo, se deterioran.

#### 4.4 El amor

La imagen de la persona amada, anclada en los recuerdos, se conecta con el tema amoroso abordado en algunos poemas de los dos autores. Este último representa uno de los asuntos típicos de la vida adulta, la cual, a diferencia de la inocencia infantil, se caracteriza por un remolino de emociones, sentimientos, sensaciones, temores, así como reflexiones, pensamientos, relaciones, ambiciones, etc.

El sentimiento amoroso está presente en un soneto de Antonio Machado, cuyo título es *Rosa de fuego* que pertenece a *De un cancionero apócrifo*, recogido en *Poesías Completas*:

Tejidos sois de primavera, amantes,  
de tierra y agua y viento y sol tejidos.  
La sierra en vuestros pechos jadeantes,  
en los ojos los campos florecidos,  
5    pasead vuestra mutua primavera,  
y aun bebed sin temor la dulce leche  
que os brinda hoy la lúbrica pantera,  
antes que, torva, en el camino aceche.  
10    Caminad, cuando el eje del planeta  
se vence hacia el solsticio del verano,  
verde el almendro y mustia la violeta,  
cerca la sed y el hontanar cercano,  
hacia la tarde del amor, completa,  
con la rosa de fuego en vuestra mano.

Los protagonistas de este poema son los amantes que representan la esencia del amor, el cual se compara con la estación primaveral. Los mismos amantes están tejidos y compuestos de primavera: «Tejidos sois de primavera, amantes, / de tierra y agua y viento y sol tejidos.» (vv. 1-2). Ellos no solamente están constituidos por la primavera, sino que son primavera, como expresa la forma verbal «sois» (v. 1). Con respecto a esto, César Fernández Moreno (1960: 111) afirma:

*Estar* es verbo perfectivo, expresa una acción acabada: en este caso, haber dicho que los amantes estaban tejidos de primavera hubiera implicado decir que fueron tejidos de esa sustancia y,

terminada su textura, de algún modo se independizaron de ella, comenzando una vida aparte. No es el caso: los amantes son tejidos de primavera; el verbo ser es imperfectivo, indica una acción que «puede producirse sin llegar a su término temporal». O sea que los amantes son tejidos de primavera continuamente; en tanto son amantes están siendo tejidos, el tejido de la primavera está dentro de su ser en continuo movimiento y evolución, es algo vivo en ellos.

De hecho, el poeta, con el empleo del verbo ser, transmite la idea de un movimiento constante que indica el devenir del amor, un sentimiento que no es inmóvil sino representa dinamicidad. La sensación dinámica es dada también por la enumeración del verso 2, en el que se presentan los elementos naturales que componen la primavera: «tierra y agua y viento y sol»; estos últimos, también en movimiento, son los componentes que constituyen los mismos amantes. El motivo natural se encuentra incluso en los versos siguientes: «La sierra en vuestros pechos jadeantes, / en los ojos los campos florecidos» (vv. 3-4). La sierra y los campos de flores representan la belleza de la naturaleza que, dentro del cuerpo humano, crece y se funde con él, alcanzando la totalidad, la unidad, la armonía, la complicidad. Los pechos jadeantes y los ojos son símbolos de la pasión amorosa, cuya fuerza e intensidad se asocia, por una parte, al latido del corazón dentro del pecho jadeante y por otra, a la mirada floral, a partir de la cual florece el sentimiento amoroso. Tanto los pechos como los ojos representan dos elementos fundamentales en el enamoramiento que, según la visión neoplatónica, se realiza con un intercambio de miradas entre los amantes: la belleza de la mujer penetra en los ojos del enamorado que la ve, imprimiéndose, luego, en su alma y haciendo latir su corazón.

Esta complicidad que tienen los amantes se nota también en el término «vuestra mutua primavera» (v. 5), el cual remite a la sensación de reciprocidad entre los amantes que entregan, uno al otro, el propio amor. El yo lírico se dirige a ellos, sugiriéndoles cómo actuar; si al principio les invita a pasear («pasead» en el verso 5), después les recomienda beber la leche ofrecida por la pantera antes de que pueda darles la caza: «y aun bebed sin temor la dulce leche / que os brinda hoy la lúbrica pantera, / antes que, torva, en el camino aceche.» (vv. 6-8). El mensaje que el poeta quiere transmitir mediante la figura de la pantera es la exhortación a vivir con pasión y gozar del amor antes de que sea tarde y la vida se acabe. El motivo clásico del *carpe diem* es lo mismo que el poeta Garcilaso de la Vega trata en el soneto XXIII: «coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre.» (vv. 9-11). Además, el animal representa la lujuria, asociada a «la dulce leche» (v. 6) y subrayada por el adjetivo «lúbrica» (v. 7); al mismo tiempo, puede ser un animal cruel y fatal porque, ante el rechazo de su dono, podría cazar, con mirada amenazante, a sus víctimas.

La última sugerencia concierne a la acción de caminar: «Caminad, cuando el eje del planeta / se vence hacia el solsticio del verano» (vv. 9-10). Estos versos se relacionan con el verso 5 («pasead

vuestra mutua primavera»), en particular en la semejanza de los verbos caminar y pasear, así como la presencia de dos términos que remiten a las estaciones del año, o sea el verano y la primavera. Empleando unos conceptos cosmológicos, el autor hace hincapié en dos momentos distintos del sentimiento amoroso: la fase primaveral y la fase estival. El vencimiento del eje hacia un tiempo en que la luz del día es más fuerte que la oscuridad de la noche parece representar la llegada triunfante del verano que, poco a poco, sustituye la primavera anunciada. Esto se conecta con los elementos naturales del verso siguiente: «verde el almendro y mustia la violeta» (v. 11). De hecho, el brote de las flores anterior a aquel de las hojas, típico del almendro, junto a la imagen de una violeta marchita, sugieren una idea de la primavera ya avanzada que tiende, cada vez más, al verano, a la madurez.

Esta última se relaciona con «la tarde del amor» (v. 13), cuya sazón representa el destino último del camino que los amantes tienen que emprender, es decir el objetivo final que se alcanza sólo una vez llegado el solsticio de verano, cuando los amantes pueden disfrutar de la pasión amorosa en los días más largos de su vida. La vehemencia del amor está representada también por «la sed y el hontanar» (v. 12), los cuales simbolizan el deseo amoroso y la fuente en que se puede satisfacerlo. Asimismo, destaca el elemento líquido que remite a la leche ofrecida por la pantera lujuriosa en los versos anteriores. El último verso añade otro componente natural a aquellos mencionados en el segundo verso —tierra y agua y viento y sol—, es decir el fuego. De hecho, los dos amantes, al final, tienen en la mano una rosa que, a diferencia de la violeta, no puede marchitarse porque se compone por el fuego. Éste, que es otro símbolo del ardor amoroso, se asocia a una flor, la cual, por excelencia, representa el amor. La imagen final es la de los amantes que, «con la rosa de fuego en vuestra mano» (v. 14), han triunfado contra el mal y la amenaza de la fiera.

El motivo floral es el tema de otro texto poético, titulado *Flores amarillas* de Carmen Martín Gaité, presente en *Poemas*:

Mi prado estaba lleno  
de flores amarillas  
y yo las arranqué.  
Ya nada tengo.  
5 Por el tallo cortado  
sube una áspera savia  
hasta mi corazón.  
Se hace inmensa la tarde  
y todo sabe a lo que pudo ser.

En este poema es directamente la voz del yo lírico que revela su experiencia personal, como se nota en el empleo de los adjetivos posesivos («mi prado» del verso 1; «mi corazón» del verso 7) y de los verbos conjugados en primera persona singular («yo las arranqué» del verso 3; «tengo» del verso

4), y no trata el tema de los amantes, como en el texto poético anterior. Otra diferencia se encuentra en la elección del tipo de flor porque, por un lado, hay una rosa de fuego, y, por otro, unas flores de color amarillo que dan el título a la composición.

El prado del yo lírico, lleno de estas flores amarillas, se convierte en un lugar desierto y desolado a partir del arranque de las flores, una acción violenta que expresa un sentimiento de ímpetu, ira, rencor en contraste con el amor. La imagen vacía del prado sin flores se repite en el verso 5: «Ya nada tengo.», cuya afirmación refleja la anulación de lo que el yo lírico, antaño, poseía. De hecho, todo lo que tenía eran aquellas flores que llenaban el prado entero y que, después de un gesto instintivo, desaparecen, quedando el terreno, antes de color amarillo, vacío. La aflicción, a la hora de darse cuenta de que ya no hay flores, se transforma en la aspereza de la savia que sale del tallo: «Por el tallo cortado / sube una áspera savia / hasta mi corazón.» (vv. 5-7). El líquido, que representa la fuerza vital de la flor y se esconde en su interior, una vez cortada la planta, tiene un sabor amargo. Este elemento natural se relaciona directamente con el cuerpo humano, en particular con el origen de los sentimientos: el corazón. De hecho, de la flor, bocabajo, empieza a subir este líquido tanto que parece llegar hasta el corazón, fundiéndose así la naturaleza y el cuerpo humano en una única entidad. Como los amantes machadianos que representan la misma primavera mediante el brote de los campos florecidos en los ojos y la sierra en los pechos, así también se establece un vínculo entre el canal en que fluye la savia y las vías en que corre la sangre dentro del corazón; casi como si la flor y el corazón fueran conectados entre ellos a través de un único conducto.

El mal sabor dejado por la «áspera savia» se liga a los últimos versos, los cuales expresan la misma sensación de amargura: «Se hace inmensa la tarde / y todo sabe a lo que pudo ser.» (vv. 8-9). Cuando llega la tarde, que recuerda «la tarde del amor» del poema anterior, todo adquiere un sabor agrio porque todo sabe a lo que pudo ser, pero que, en realidad, no ha sido. El tono resignado de este último verso subraya el rencor que el yo lírico siente por lo que podría haber pasado. Quizá, por esto, la elección de una ambientación temporal más oscura, como la de la tarde, la cual representa un momento intermedio entre el día y la noche: cuando empieza a bajar el sol y a subir la obscuridad. De hecho, en el entorno se refleja el estado de ánimo del yo lírico: la tarde «se hace inmensa» (v. 8) tanto como el aumento de la amargura que, cada vez más, crece. La protagonista resulta ser la nocividad del amor que es capaz de dejar una sensación desagradable en la boca, alcanzando hasta el corazón.

La flor amarga y la tarde son dos elementos presentes también en el poema XI de la sección *Del Camino* de Antonio Machado, el cual se divide en dos partes, la primera ya mencionada en el apartado dedicado al recuerdo, y la segunda es la siguiente:

Ante el balcón florido  
está la cita de un amor amargo.

Brilla la tarde en el resol bermejo...  
La hiedra efunde de los muros blancos...

A la revuelta de una calle en sombra  
un fantasma irrisorio besa un nardo.

Si en la primera parte del poema el tema era la relación entre el recuerdo y el sueño, en la segunda parte el autor expone un ejemplo concreto de su recuerdo perteneciente a un tiempo lejano, un recuerdo de amor. El elemento floral aparece desde el principio, abriendo delante de los ojos de los lectores un escenario lleno de colores: «Ante el balcón florido» (v. 1). Este lugar está asociado a una cita amorosa, cuyo recuerdo lleva consigo un sabor amargo, como la aspereza de la savia («una áspera savia») del poema analizado anteriormente de la autora salamantina: «está la cita de un amor amargo.» (v. 2). Lo que ha dejado aquel momento pasado es una sensación agria que parece seguir en el presente tanto que el poeta emplea el verbo «está» (v. 2) y no «estaba»: hay una actualización de la experiencia amorosa vivida y de los sentimientos pasados, la cual subraya la fuerza tan grande de estas emociones que el yo lírico vuelve a vivirlas en el presente.

En la segunda copla de versos aparece otro elemento en común con el texto poético anterior, es decir la tarde, de fundamental importancia en la obra poética del autor sevillano: «Brilla la tarde en el resol bermejo...» (v. 3). En este verso se hace hincapié en la luminosidad de la puesta del sol, la cual se opone al carácter sombrío de la tarde que, poco a poco, «se hace inmensa» en el poema *Flores amarillas* de Carmen Martín Gaité. A diferencia de este último, el texto machadiano pone de relieve el resplandor y el calor del sol que está bajando mediante los términos: «Brilla» (v. 3); «resol» (v. 3) y «bermejo» (v. 3). El cuadro pintado por las palabras poéticas contiene matices de colores que llegan hasta al rojo, el cual alude al color del amor. Asimismo, la intensidad de la tonalidad del ocaso se contrapone al candor de los muros por los que trepa la hiedra: «La hiedra efunde de los muros blancos...» (v. 4).

Además del balcón florecido y la hiedra, la naturaleza representada en el poema incluye también otra flor que aparece en el último verso: el nardo. La luz del sol se convierte en sombra, de la cual aparece una figura fantasmal que da un beso a la flor: «A la revuelta de una calle en sombra / un fantasma irrisorio besa un nardo.» (vv. 5-6). Lo que antes era un vivo recuerdo de una cita amorosa, ahora empieza, en los versos finales, a esfumarse y perder sus contornos tanto como para adoptar la forma de un fantasma, el cual, de manera grotesca, se acerca al nardo y lo besa. Según el análisis de Sánchez Barbudo (1989: 68), en el espectro se identifica el recuerdo del mismo poeta que, con rubor, intenta dar su beso a la flor. Esta última, que recibe el beso, podría ser la misma amada, la cual, a

través de una metáfora de carácter romántico, se compara con el elemento natural. A pesar de la identidad de esta figura, hay una relación que se establece entre el mundo natural y el mundo sentimental: como en el caso de los «amantes tejidos de primavera» del poema *Rosa de fuego* en que estos amantes se convierten en un único elemento, constituido por la unión de ellos con la misma estación primaveral, aquí también hay una yuxtaposición entre la naturaleza —balcón florecido, la tarde, la hiedra, un nardo— y el sentimiento amoroso —un amor amargo, un fantasma irrisorio besa—

La naturaleza puede ser el reflejo de un estado de ánimo que el yo lírico siente cuando se acerca al sentimiento amoroso, lo que ocurre en el texto poético *Otro otoño* de la escritora salamantina, recogido siempre en la recopilación *Poemas*:

Otoño agita sus quebrados  
brazos  
y llama a mí cristal.  
¡Oh acobardados pájaros,  
5 oh inédita pintura  
de nubes ateridas,  
apretadas y cárdenas!,  
ya no me sois bastante.

Acecho en la ventana  
10 y todos los rumores  
me parecen aquel  
de los pasos que espero.  
Pero sólo es el viento  
barriendo hojas de trapo  
15 con sus manos de trapo.  
El banco del jardín está vacío  
y las torres se afilan y oscurecen  
contra ese cielo de color cinabrio.

Cada vez mis membrillos  
20 se ponen más enfermos.  
¡Ay, amor!,  
¿por qué tardas en venir?

La autora se inspira en el entorno natural para expresar sus sentimientos, en particular lo que sus versos describen se relaciona con un paisaje otoñal caracterizado por un aire melancólico y una sensación de inquietud por la expectación de algo. De hecho, a las ventanas del yo lírico aparece el otoño, el cual, mediante una personificación, agita sus brazos: «Otoño agita sus quebrados / brazos / y llama a mi cristal.» (vv. 1-3). El adjetivo «quebrados» (v. 1) asociado a los brazos transmite la idea de decadencia que es típica de tal estación, representada por la caída de las hojas en el suelo. Además,

la imagen sugestiva del cielo, dada por la atención a los detalles y la precisión descriptiva, parece pertenecer a un cuadro impresionista, cuyos matices recuerdan el momento del ocaso: «oh inédita pintura / de nubes ateridas, / apretadas y cárdenas!» (vv. 5-7). El frío de las nubes se puede relacionar con los «acobardados pájaros» (v. 4), cuyo temor alude a la rigidez de la nueva estación otoñal que está llegando. Tanto los pájaros como las nubes son elementos que, sí anuncian la presencia del otoño, pero que no parecen ser suficientes para el yo lírico, el cual, inquieto, espera: «ya no me sois bastante.» (v. 8).

A la espera de algo que todavía no ha llegado, se acerca a la ventana escuchando los ruidos que vienen de fuera: «Acecho en la ventana / y todos los rumores / me parecen aquel / de los pasos que espero.» (vv. 9-12). La actitud soñadora del yo lírico delante de la ventana pone de relieve la atención en oír lo que hay fuera, lo que se asemeja a unos pasos tan esperados. La autora del poema hace referencia a la imagen de la ventana y de su significado en su ensayo *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987: 36):

La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos.

El intento de escapar con la fantasía soñando el mundo fuera y «echar a volar los ojos» es lo que ocurre en este poema, en el que el yo lírico con curiosidad, una vez llamado por el otoño que se presenta ante su cristal, explora el entorno a través de la mirada y el oído. Hay una relación entre el exterior y el interior, así como la imaginación y la realidad. Esta última resulta diferente de las expectativas: «Pero sólo es el viento / barriendo hojas de trapo / con sus manos de trapo.» (vv. 13-15). El deseo de oír los pasos esperados se rompe en pedazos, ya que los ruidos fuera de la ventana no son nada más que el viento que lleva consigo las hojas, definidas «de trapo» (v. 14), aludiendo, otra vez, a la caducidad del otoño. De trapo es también el viento que, a través de una personificación («sus manos de trapo» del verso 15) que recuerda aquella inicial de los brazos, subraya el carácter decadente difundido en toda la atmósfera otoñal, a partir de las hojas hasta transferirse en el mismo viento.

La alusión a la precariedad de la vida y al paso del tiempo es evidente, así como el tono desolador y oscuro que anuncian los versos siguientes: «El banco del jardín está vacío / y las torres se afilan y oscurecen / contra ese cielo de color cinabrio.» (vv. 16-18). La imagen del banco vacío en el jardín representa el sentimiento de soledad, junto al único ruido del viento, que parece crecer cada

vez más como el alargamiento de las sombras dejadas por «las torres» que «se afilan» (v. 17), convirtiéndose en imágenes oscuras, las cuales contrastan con la tonalidad roja del crepúsculo.

Este carácter sombrío se liga a y, al mismo tiempo, anticipa la idea de deterioro que concierne a los membrillos: «Cada vez mis membrillos / se ponen más enfermos.» (vv. 19-20). El paso del tiempo que causa la enfermedad de los frutos, otro aspecto humano dirigido a algo inanimado como los membrillos, transmite el concepto de fugacidad de la vida: tanto el hombre como la naturaleza están anclados en el tiempo que fluye inexorablemente. Sin embargo, a pesar del flujo temporal, hay algo que el tiempo no ha llevado, que aún no ha llegado: el amor. El yo lírico se pregunta al final: «¡Ay, amor!, / ¿por qué tardas en venir?» (vv. 21-22), haciendo, de esta manera, una comparación entre la llegada del otoño, que con su aire frío barre las hojas que caen de los árboles, y el sentimiento amoroso, el cual, pese al correr del tiempo, no ha llegado. De hecho, la autora, a partir de la naturaleza, ilustra su profunda inquietud acerca del paso del tiempo y su estado de ánimo relacionado con el amor o, para decirlo con las palabras de José Jurado Morales (2011: 45), «aprovecha los fenómenos naturales para hablar de sí misma y de sus estados anímicos».

El texto poético de la autora salamantina tiene algunos elementos en común con el poema XV de la sección *Soledades* de Antonio Machado:

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones  
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.

¿No ves, en el encanto del mirador florido,  
óvalo rosado de un rostro conocido?

5 La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,  
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.

Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;  
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.

¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?  
10 No puede ser... Camina... En el azul, la estrella.

La silva-romance presenta cinco coplas de versos, en los que el poeta describe un paisaje que, a diferencia del anterior que era otoñal, representa sólo el momento del atardecer. Los primeros versos hacen referencia precisamente al ocaso, al «sol que muere» (v. 2), el cual está escondido detrás de los «altos caserones» (v. 1), imagen, ésta, que recuerda la de «las torres se afilan y oscurecen / contra ese cielo de color cinabrio.» del poema recién analizado de Carmen Martín Gaité. En particular, la puesta del sol y los edificios de la ciudad empiezan a ensombrecer, creando unos juegos de luces y sombras.

Este contraste se nota también en la oposición de oscuridad, dada por «La calle en sombra.» (v. 1), y de luminosidad, dada por «ecos de luz en los balcones» (v. 2).

El balcón está presente también en los versos siguientes, en los cuales el yo lírico se dirige directamente a un «tú», preguntándole si ves en el mirador una cara familiar: «¿No ves, en el encanto del mirador florecido, / óvalo rosado de un rostro conocido?» (vv. 3-4). El espacio del mirador sobre el que antes se difundía un eco de luz, ahora tiene otros elementos que le confieren un matiz diferente, atractivo y encantador que se percibe gracias a los términos: «encanto» (v. 3), «florecido» (v. 3), «rosado» (v. 4). Otra vez, como en los otros poemas, hay una relación entre la atmosfera floral, casi primaveral y el amor o la figura de la amada, cuyo color de la piel se asemeja al de la rosa. El rostro evocado parece ir y venir como una imagen captada por una vieja máquina fotográfica, una imagen borrosa que aparece tras el cristal: «La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo, / surge o se apaga como daguerrotipo viejo.» (vv. 5-6). El reflejo engañoso de esta imagen inconsistente detrás del vidrio recuerda, en el poema anterior, la presencia decadente del otoño que, con sus brazos quebrados, llama al yo lírico a la ventana.

Además de la visión, hay unos ruidos que retumban en la calle, unos ruidos atribuidos a los pasos del «tú», al cual el yo lírico se dirige: «Suenan en la calle sólo el ruido de tu paso; / se extinguen lentamente los ecos del ocaso.» (vv. 7-8). El avance de los pasos se corresponde con la extinción del ocaso: a medida que se oye el sonido, el atardecer se apaga. Con respecto a esta correlación entre el sonido y la luz, destaca el vocablo «ecos», presente tanto en la expresión «los ecos del ocaso» (v. 8) como en la expresión «ecos de luz» (v. 2), en las que se asocia la repetición de un cierto sonido a la luminosidad natural del sol en el momento del crepúsculo. De todas formas, los ruidos de los pasos se acercan a los que el yo lírico, en el poema *Otro otoño*, percibe fuera de su ventana y los compara con unos pasos que espera. La sensación de oír unos pasos conocidos se desarrolla en ambos textos donde hay, luego, una toma de conciencia sobre la realidad diferente de lo imaginado.

De hecho, los últimos dos versos que, más que los otros, representan los estados de ánimo del poeta, revelan el choque con la realidad a la hora de sentir, cada vez más cerca, la amada: «¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella? / No puede ser... Camina... En el azul, la estrella.» (vv. 9-10). En el penúltimo verso el yo lírico expresa toda su inquietud, por la cual el corazón duele y se vuelve más pesado al pensar que aquel rostro rosado y aquella imagen detrás del vidrio podría ser la persona amada «¿Es ella?» (v. 9), mientras que en el último verso triunfa la razón frente al sentimiento del verso anterior: el yo lírico dice a sí mismo que no puede ser ella porque, como una estrella, se encuentra en el cielo. Hay un conflicto entre la imaginación y la realidad, así como entre la esfera emocional y la esfera racional que el poema machadiano expresa de manera perfecta.

La muerte de la persona evocada puede ser la causa de la angustia vivida por el poeta y transmitida a lo largo de todo el texto poético, aunque, en efecto, no se sabe el verdadero motivo de la sensación de ansiedad. A pesar de esto, lo que importa es la impresión que el yo lírico ha experimentado y no el elemento anecdótico que está detrás de ella (Carlos Bousoño, 1962: 158-159). Además, los sentimientos confesados al lector, siempre según Bousoño (1962: 160), son enajenados porque el yo lírico se desdobra en un «tú», al que se dirige para preguntarle si ha visto la cara conocida, la cual, como una imagen borrosa tras el cristal, aparece y desaparece; al que, también, hace referencia a la hora de mencionar «tu paso» (v. 7). La figura que camina en la calle en sombra, que vislumbra un rostro familiar en el balcón florecido, que nota la imagen confusa de la amada es la misma persona, es decir el yo lírico. Como afirma Antonio Sánchez Barbudo (1989: 65-66), de acuerdo con el análisis de Carlos Bousoño: «Lo que importa *más*, en este poema, es ese ambiente, previamente creado, que sugiere «tristeza o reprimida angustia», y que, como tantas veces ocurre en Machado, *corresponde* a la emoción que el poema encierra.».

#### 4.5 La angustia

Otro sentimiento, distinto del amor, aparece en algunos poemas de los dos autores: el de la angustia que se liga a una sensación de inquietud existencial, la cual se transmite a través de la escritura poética. Ambos poetas son capaces de traducir en palabras su mundo interior, salpicado de diferentes emociones, entre las cuales se halla la sensación asfixiante de la angustia que, en sus poemas, oprime al yo lírico.

Esta misma percepción es la que abraza todo el poema *Por el mundo adelante* de Carmen Martín Gaité, presente en la obra poética *Poemas*:

Me atrapa como un pulpo  
el color ya sabido de las cosas,  
me asfixian mis sonrisas,  
no respiro en las de ellos.  
5 Dormí noches y noches  
con el balcón cerrado  
y al recordar después  
la imagen mentirosa,  
multicolor del sueño,  
10 siempre había a mi lado unos  
oídos  
y unos ojos abiertos;  
me gustaba amasar  
mi falaz pesadumbre  
15 ante el espejo aquel.

Abrid ya las ventanas.  
Adentro las ventiscas  
y el aire se renueve.  
Quiero huir de los ámbitos  
20 calientes y tapiados,  
salir sin compañía  
por el mundo adelante.

La angustia se presenta ya desde el principio a través de la imagen del pulpo que, con sus tentáculos, agarra al sujeto lírico: «Me atrapa como un pulpo» (v. 1). Lo que, en realidad, parece atraparlo como un molusco es «el color ya sabido de las cosas» (v. 2) que alude al aburrimiento y la monotonía de lo cotidiano que rodean al yo lírico, cuyas sonrisas le causan una sensación de opresión: «me asfixian mis sonrisas» (v. 3). La alegría que suele provocar las sonrisas se convierte, aquí, en asfixia tan fuerte que el sujeto poemático no logra respirar, mucho menos en las sonrisas de los demás: «no respiro en las de ellos.» (v. 4).

La sofocación experimentada por el yo lírico se relaciona con el cierre del balcón durante el sueño de muchas noches: «Dormí noches y noches / con el balcón cerrado» (vv. 5-6). El sueño representa «un elemento de liberación y escape» (Iñaki Torre Fica, 2001), mediante el cual se puede viajar con la fantasía hacia otros lugares, otras dimensiones, otras realidades para huir de la cotidianidad agobiante. Sin embargo, una vez terminado el sueño, a la hora de despertar queda solamente «la imagen mentirosa, / multicolor del sueño» (vv. 8-9). Las imágenes de los sueños se caracterizan, por lo tanto, por una multiplicidad de colores que contrasta con el carácter engañoso de estas mismas imágenes coloradas. Lo que deja el sueño es el recuerdo de una mentira, lo que subraya el aspecto irreal e ilusorio típico del mundo onírico. Además, lo que hay no es sólo el engaño del sueño, sino también unos oídos y ojos abiertos: «siempre había a mi lado unos / oídos / y unos ojos abiertos;» (vv. 10-12). Estos últimos, representando un estado de vigilia, se oponen a los colores mentirosos pertenecientes al sueño, constituyendo, de esta manera, un vínculo entre dos dimensiones opuestas y contrastantes. Estos versos recuerdan los que forman parte de otro poema de la autora salmantina, titulado *Convalecencia*, en el cual se lee:

No cierres el balcón,  
espera, te lo pido, un momento más,  
que no entra frío,  
30 no corras todavía la cortina.  
Deja abierta, mi dulce carcelera,  
la ranura del sueño.

También aquí hay una alusión al balcón que el yo lírico quiere abierto y pide a su interlocutor que no lo cierre y no corra la cortina, el filtro que separa el espacio interior del cuarto del espacio

exterior fuera de la ventana. Esta última representa una abertura directa hacia el mundo onírico, una «ranura del sueño» (v. 32), gracias a la cual el sujeto puede, desde su entorno privado y opresivo, mirar hacia fuera, soñando con la fantasía y la imaginación para sentirse, de alguna manera, libre.

Otro elemento que indica la sensación de ahogo es el espejo, el cual parece una cárcel en la que queda prisionera la imagen reflejada. En este caso, ante el espejo se encuentra la pesadumbre del yo lírico, definida «falaz» (v. 14), que recuerda «la mentirosa imagen» (v. 8) del sueño: «me gustaba amasar / mi falaz pesadumbre / ante el espejo aquel.» (vv. 13-15). El término «pesadumbre» (v. 14) subraya, otra vez, la asfixia, la falta de aire dada por el sentido de reclusión, ligado a la realidad cotidiana siempre igual a sí misma.

Para luchar contra esta opresión, en la última estrofa se exhorta a que se abran las ventanas, con el objetivo de dejar entrar un aire nuevo y fresco: «Abrid ya las ventanas. / Adentro las ventiscas / y el aire se renueve.» (vv. 16-18). La voluntad de respirar un aire diferente lleva consigo el deseo de libertad orientado hacia la evasión de los ambientes sofocantes: «Quiero huir de los ámbitos / calientes y tapiados, / salir sin compañía / por el mundo adelante.» (vv. 19-22). Hay un contraste entre el frío del viento, que el yo lírico quiere hacer entrar en su habitación, y el calor del espacio que lo rodea, que le causa esa sensación asfixiante. Por eso, el sujeto lírico quiere huir de las cuatro paredes, saliendo de su casa-prisión de manera autónoma e independiente para descubrir la belleza del mundo exterior y saborear, una vez para siempre, el gusto de libertad. En lo que concierne a la antítesis interior-exterior, Iñaki Torre Fica en su ensayo “*La mujer ventanera*” en *la poesía de Carmen Martín Gaité* (2001) cita las palabras de Cristina Piña:

El conflicto con los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana, el descubrimiento en soledad del yo profundo, el paso del tiempo, la pugna con la escritura y la exploración del ser femenino, plasmado en una escritura y un estilo propios, en un peculiar enfoque desde el cual contemplar el mundo.

A través de este poema, se entiende la importancia de los distintos puntos de vista que se ligan a la contemplación del mundo desde un espacio interior, incitando a reflexionar sobre la propia condición y a esperar en la huida hacia un espacio exterior. Se distingue también un tiempo presente, caracterizado por la asfixia, y un tiempo futuro, orientado a la autorrealización e independencia de la figura principal del poema, la voz femenina de la autora. La soledad, a partir de la cual se mira hacia fuera, es la misma que se subraya al final del texto, «salir sin compañía» (v. 21), a la hora de querer salir de aquella prisión con sus propias fuerzas, como recuerda Jennifer Wood (2014: 127): «Once more the poetic *yo* wishes to be alone to be able to move towards the future, to realize her self, emphasizing the importance of *la soledad* to female expressive self-realisation;».

Un célebre ejemplo machadiano de angustia se encuentra en el poema LXXVII perteneciente a la recopilación *Poesías Completas*:

Es una tarde cenicienta y mustia,  
destartalada, como el alma mía;  
y es esta vieja angustia  
que habita mi usual hipocondría.  
5 La causa de esta angustia no consigo  
ni vagamente comprender siquiera;  
pero recuerdo y, recordando, digo:  
—Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.

\*

10 Y no es verdad, dolor, yo te conozco,  
tú eres nostalgia de la vida buena  
y soledad de corazón sombrío,  
de barco sin naufragio y sin estrella.  
Como perro olvidado que no tiene  
huella ni olfato y yerra  
15 por los caminos, sin camino, como  
el niño que en la noche de una fiesta  
se pierde entre el gentío  
y el aire polvoriento y las candelas  
chispeantes, atónito, y asombra  
20 su corazón de música y de pena,  
así voy yo, borracho melancólico,  
guitarrista lunático, poeta,  
y pobre hombre en sueños,  
siempre buscando a Dios entre la niebla.

El poema se abre con la imagen de una tarde gris y triste que se compara con el alma del yo lírico, en particular los adjetivos empleados para describir tanto el momento de la tarde como el alma son: «cenicienta» (v. 1), «mustia» (v. 1) y «destartalada» (v. 2). Se nota, por lo tanto, la relación entre el mundo exterior y el mundo interior que, en la base de la creación poética machadiana, apoya la estructura del texto poético: tanto la tarde como el alma parecen adoptar la forma inconsistente de la ceniza («cenicienta»), cuyo polvo gris da la idea de desorden y descomposición («destartalada») que se asocia a la tristeza y a la languidez («mustia»). El ambiente lánguido y sombrío que se presenta al principio anticipa, ligando las dos oraciones mediante la conjunción copulativa «y» (v. 3), otro estado de ánimo: «esta vieja angustia» (v. 3) que es la protagonista del poema. Nótese la repetición de la forma verbal «es» (v. 1 y v. 3) que expresa la veracidad de la existencia de tal sentimiento angustioso, reavivado por una tarde triste en la que el poeta experimenta la misma sensación. Esta angustia parece pertenecer al cuerpo y al alma del yo lírico porque «habita mi usual hipocondría.» (v. 4).

A partir de la toma de conciencia sobre la presencia de esa inquietud en el ánimo del poeta, este último intenta indagar y dirigir su mirada hacia el interior de sí mismo para comprender el origen de tal lúgubre sentimiento. Sin embargo, a pesar de sus preguntas, no logra entender el motivo: «La causa de esta angustia no consigo / ni vagamente comprender siquiera;» (vv. 5-6). Está consciente de una sola cosa, del hecho de que esa angustia lo acompañó siempre a lo largo de su vida, desde cuando era niño: «pero recuerdo y, recordando, digo: / —Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.» (vv. 7-8). La insistencia del verbo recordar en las formas de indicativo y gerundio alude a la voluntad del yo lírico de ir hacia atrás, mediante un proceso de introspección, para ahondar en su abismo interior.

En la segunda parte del poema, la voz poética se dirige, de manera directa, al sentimiento nominándolo «dolor» (v. 9): «Y no es verdad, dolor, yo te conozco, / tú eres nostalgia de la vida buena / y soledad de corazón sombrío» (vv. 9-11). Ese dolor está asociado a dos emociones: por un lado, la nostalgia y, por otro, la soledad. Lo que define como «nostalgia de la vida buena» (v. 10) indica el sentimiento nostálgico hacia una vida diferente, impregnada de bondad, quizá se refiera a aquella de la niñez, mientras que «la soledad de corazón sombrío» (v. 11) se liga a una cierta melancolía y un sentido de abandono escondidos en el corazón o, tal vez, surgidos por algún motivo amoroso y oscuro. Esta soledad se parece a la sensación dejada por un «barco sin naufragio y sin estrella» (v. 12), cuyas imágenes quieren transmitir la percepción de perderse en el mar, navegando sin rumbo hasta perder los puntos de referencia.

El autor trata de explicar, aún mejor, la idea de soledad y desorientación a través de dos comparaciones que ven, por una parte, la imagen de un perro olvidado, y, por otra, la figura de un niño que se pierde en la multitud. Con respecto al perro, se lee en el poema: «Como perro olvidado que no tiene / huella ni olfato y yerra / por los caminos, sin camino» (vv. 13-15). El perro, olvidado por alguien, vaga por los caminos sin destino, no logrando encontrar unas huellas capaces de indicarle el camino a su casa mediante el olfato, que tampoco posee y que le permite identificar los olores. Esta imagen se parece a la del niño «que en la noche de una fiesta / se pierde entre el gentío / y el aire polvoriento y las candelas / chispeantes, atónito, y asombra / su corazón de música y de pena» (vv. 16-20). De la misma manera que el perro, el niño se siente perdido entre la masa de personas que se congregan en una fiesta por la noche, cuya confusión dada por «el aire polvoriento y las candelas / chispeantes» (vv. 18-19), produce en su ánimo atónito una sensación de desconcierto. El desasosiego de este niño, que se pierde entre el gentío, se acompaña de una pena en su corazón, pena por haberse perdido y pena a la hora de oír la música. Estas dos imágenes, descritas por el poeta, tienen el objetivo de ejemplificar la emoción que una persona siente cuando pierde sus puntos de referencia, su propia brújula. La efectividad de estas dos figuras se debe al hecho de que una es el complemento de la otra, y viceversa, como declara Antonio Sánchez Barbudo (1989: 80):

Ninguna de esas imágenes, por sí solas, tendría ni la mitad de la efectividad que tienen juntas. El perro «olvidado», que va por los caminos «sin camino», resulta trágico porque interpretamos su desorientación y desamparo en términos humanos, comparándole a ese niño «atónito» y lleno de pena. Y a su vez el niño es visto y sentido como pobre perro perdido. Y Machado, como ambos: niño angustiado, asombrado, y perro errante.

El entramado dado por la unión del perro olvidado y el niño atónito representa el mismo autor que, como ellos, se siente perdido en el mundo sin guía y sin rumbo. De hecho, en los versos que siguen el escritor, después de haber introducido los primeros términos de comparación («Como perro olvidado...» vv.13-15 y «como el niño que...» vv. 15-20), inserta el último término comparativo: «así voy yo» (v. 21). Y así va el yo lírico, como un «borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños» (vv. 21-23). También esas expresiones transmiten la misma sensación de desorientación: en primer lugar, el borracho que, por el exceso de alcohol, pierde el equilibrio y tambalea por todas partes, sintiendo, como el niño triste, una cierta melancolía; en segundo lugar, el guitarrista lunático, cuyo carácter presenta una volubilidad que le lleva a cambiar de humor fácilmente y cuya melodía recuerda el asombro del niño ligado a «su corazón de música y de pena» (v. 20); en tercer lugar, el poeta que representa el mismo Antonio Machado, al cual no se asocia ningún adjetivo capaz de expresar la inestabilidad o el desconcierto como ocurre en las otras imágenes, quedando implícita la relación entre ellas y el mismo poeta; en último lugar, el pobre hombre que vaga en los sueños, en una dimensión que se distingue de la realidad por ser fantasiosa y poco verídica o clara, cuya deambulación alude a la del perro abandonado que yerra por los caminos sin encontrar su rumbo.

La razón de esta sensación, representada a través de las numerosas imágenes, se halla en el verso final del poema: «siempre buscando a Dios entre la niebla.» (v. 24). Se subraya, otra vez, el estado de desorientación con la introducción de la niebla, este manto gris que impide la visibilidad del entorno y en medio del cual se encuentra el yo lírico que intenta, incesantemente y sin éxito, buscar a Dios. Es precisamente la falta de Dios que produce, en su alma «cenicienta» (v. 1), «mustia» (v. 1), «destartalada» (v. 2) como la tarde, la sensación de inquietud, angustia y desconcierto. El mismo autor, en la obra *Juan de Mairena II*, está convencido de que «[...] el mundo del poeta, su mundo, es casi siempre materia de inquietud [...]» (1968: 116), aludiendo a la relación entre la figura del poeta, que antes de ser poeta es hombre, y la sensación de inquietud que abraza toda la existencia humana. Y aún: «La angustia es, en verdad, un sentimiento complicado con la totalidad de la existencia humana y con su esencial desamparo, frente a lo infinito, impenetrable y opaco.» (1968: 117); estos últimos adjetivos, «impenetrable y opaco», recuerdan la niebla entre la que el poeta trata

de buscar, en vano, a Dios, a lo largo de su vida, la cual está ahogada por el «sentimiento complicado» de la angustia.

Esta última, interpretada como aprisionamiento, está presente en el poema *Certeza* de la escritora Carmen Martín Gaité:

Habéis empujado hacia mí estas  
piedras.  
Me habéis amurallado  
para que me acostumbre.  
5 Pero aunque ahora no pueda  
ni intente dar un paso,  
ni siquiera proyecte fuga alguna,  
ya sé que es por allí  
por donde quiero ir,  
10 sé por dónde se va.  
Mirad, os lo señalo:  
por aquella ranura de poniente.

Lo que se percibe, al principio del poema, es el sufrimiento del yo lírico, al cual han lanzado unas piedras: «Habéis empujado hacia mí estas / piedras.» (vv. 1-2). Esta tortura sigue en los versos siguientes, en los que se describe el proceso de amurallamiento hacia el sujeto poemático: «Me habéis amurallado / para que me acostumbre.» (vv. 3-4). Tanto en el caso de las piedras como en el caso del encerramiento, se lleva a cabo una lucha entre dos figuras: el «yo» («hacia mí» en el verso 1; «**Me** habéis» en el verso 3; «**me** acostumbre» en el verso 4), por un lado, y «vosotros» («Habéis empujado» en el verso 1; «Me habéis amurallado» en el verso 3), por otro. Hay un mensaje escondido detrás de las palabras que hace referencia a las imposiciones y convenciones dirigidas al yo lírico: las órdenes impuestas que, como unas piedras, se arrojan hacia la figura del yo; así como las murallas, que lo encierran en un espacio estrecho y asfixiante, se erigen para que el sujeto lírico no pueda escapar ni mirar fuera, acostumbrándose a una manera forzada de ver las cosas, de vivir la vida o de actuar. En realidad, la obligación hacia el yo lírico está orientada a sofocar su personalidad, su voz creativa, el ser femenino para ejercer un control sobre su conducta (Jennifer Wood, 2014: 128).

La sensación de encarcelamiento y asfixia aumenta cada vez más en los versos que siguen, en los que se subraya la imposibilidad de movimiento y de huida: «Pero aunque ahora no pueda / ni intente dar un paso, / ni siquiera proyecte fuga alguna» (vv. 5-7). El dominio de los demás se dirige al sometimiento del sujeto lírico, el cual parece estar paralizado y no logra dar un solo paso, ni siquiera pensar en una posible fuga. En lo que concierne a esta última, siempre en el análisis de Jennifer Wood, se puede leer: «*Fugas* and *fugarse* act as a form of Gaité-ian sign, symbolic of freedom and escape from physical, spiritual and creative confinement, from quotidian, domestic tedium and the enclosed,

interior space of the traditional female realm, as well as being suggestive of creative capacity.» (2014: 133).

El deseo de libertad y emancipación del estado de reclusión no se apaga porque, a pesar de la imposición y el aire opresivo, el yo lírico ya sabe el camino que tiene que emprender para escapar de allí: «ya sé que es por allí / por donde quiero ir, / sé por dónde se va.» (vv. 8-10). A pesar del intento de detener a la voz poética, mediante el lanzamiento de piedras o el amurallamiento, su determinación y fuerza de levantarse la lleva a ser consciente de la dirección que debe tomar. La convicción de su recorrido parece vencer el poder de los demás, de estos «vosotros», los mismos que han intentado quitarle su espacio. Lo que sobrevive, según José Teruel Benavente (2021: 699-700), es «la pasmosa seguridad en la asunción de esta ruta, aunque todo se ponga en contra [...]».

El sujeto poemático se atreve a indicar la vía de escape a su interlocutor: «Mirad, os lo señalo: / por aquella ranura de poniente.» (vv. 11-12). Es precisamente esta «ranura de poniente» (v. 12) que representa el camino hacia la libertad y la liberación de las cadenas que el yo lírico arrastra a lo largo de su vida cotidiana. De hecho, se establece una relación entre un interior sofocante y un exterior iluminado por la luz de la puesta del sol, es decir entre la muralla de la cárcel doméstica y el momento del atardecer, el único que permite el viaje hacia la veracidad de la existencia (Iñaki Torre Fica, 2001). Este último verso del poema recuerda unas palabras de la autora salmantina presentes en *De su ventana a la mía*, recogido en el ensayo *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*:

[...] supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana, era cuando se iba de viaje. «No encendáis todavía la luz – decía –, que quiero ver atardecer.» Yo no me iba, pero casi nunca le hablaba porque sabía que era interrumpirla. Y en aquel silencio que caía con la tarde sobre su labor y mis cuadernos, de tanto envidiarla y de tanto mirarla, aprendí no sé cómo a fugarme yo también. Luego entraba alguien, daba la luz y reaparecían los perfiles cotidianos. [...] Pero en la sonrisa especial que dulcificaba su expresión se le notaba lo lejos que había estado, lo mucho que había visto. (1987: 115-116)

A partir de los recuerdos infantiles de la autora, se comprende la conexión entre «aquella ranura de poniente» (v. 12) y el viaje que emprendía su madre, con la fantasía, mirando el atardecer desde la ventana. La envidia de la autora que, desde pequeña, miraba su madre perderse en el ocaso, la impulsa a imitar esta actitud, aprendiendo a fugarse ella también en el momento de la puesta del sol. Lo que recuerda la escritora es la sonrisa dulce de la madre en que, a pesar de la reaparición de la realidad cotidiana, una vez encendida la luz, se vislumbraba la riqueza de aquel viaje hecho a través de la ventana y se comprendía «lo lejos que había estado, lo mucho que había visto». De ahí que el

poema describa la contraposición entre la constricción de la rutina doméstica y el deseo de fuga relacionado con el atardecer, como si el yo lírico, pese a la sensación asfixiante entre las murallas, fuera capaz de esperar en su libertad mediante la contemplación del ocaso, una esperanza y un viaje imaginario que había aprendido de su madre.

Esta contemplación del atardecer es la misma que aparece en el poema XIII, de la sección *Soledades*, en la obra poética *Soledades, Galerías y otros poemas*. En este texto el poeta medita sobre sus emociones melancólicas y sentimientos angustiosos, a la hora de mirar «el ocaso radiante». Este último se describe en los primeros versos:

Hacia un ocaso radiante  
caminaba el sol de estío,  
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,  
tras de los álamos verdes de las márgenes del río.

El calor del sol estival, que parece caminar a la hora del ocaso, con sus «nubes de fuego» (v. 3), casi formando «una trompeta gigante» (v. 3), pertenece a un ambiente caluroso del verano, en el que:

5     Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera  
de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,  
entre metal y madera,  
que es la canción estival.

10    En una huerta sombría  
giraban los cangilones de la noria soñolienta.  
Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.  
Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta.

En esta tarde de julio, definida «luminosa y polvorienta» (v. 12), aparecen elementos naturales como el olmo, en el cual se esconde una cigarra que entona «la canción estival» (v. 8), así como «una huerta sombría» (v. 9) en que, a lugar de la melodía de la cigarra, se oye el sonido del agua que transporta «la noria soñolienta» (v. 10). En este paisaje estival, sombrío y luminoso a la vez, emerge la voz poética:

15    Yo iba haciendo mi camino,  
absorto en el solitario crepúsculo campesino.  
Y pensaba: «¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa  
toda desdén y armonía;  
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía  
de este rincón vanidoso, obscuro rincón que piensa!»

El yo lírico camina, pasmado ante el crepúsculo, medita y piensa que la hermosura de la tarde puede curar «la pobre melancolía» (v. 17) que siente en aquel momento; el sentimiento melancólico

del poeta parece ser un reflejo de la soledad de la naturaleza, dada por «el solitario crepúsculo campesino» (v. 14), en el cual él reflexiona, convirtiéndose en un «rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa» (v. 18). Otros elementos naturales aparecen en los versos que siguen:

- Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.
- 20 Lejos la ciudad dormía,  
como cubierta de un mago fanal de oro transparente.  
Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.
- Los últimos arreboles coronaban las colinas  
manchadas de olivos grises y de negruzcas encinas.
- 25 Yo caminaba cansado,  
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.

Se hace hincapié aquí, aún más, en la relación que se establece entre la naturaleza y la figura del yo lírico, tan estrecha que se atribuyen características humanas a las cosas inanimadas, como, por ejemplo: las olas del agua se parecen, por su continuo movimiento, a unos cabellos rizados; el puente adquiere la capacidad visual y, con sus ojos, mira el agua que corre bajo de él; la ciudad duerme como si fuera una persona de carne y hueso; las manchas de las colinas, asociadas a «los últimos arreboles» (v. 23), parecen ser manchas de sangre. Y en esta conexión con el entorno, el sujeto poemático, al caminar en un espacio natural personificado, percibe cansancio, siente su corazón pesado por causa de «la vieja angustia» (v. 26). Esta vieja angustia, que ya mencionada en el poema LXXVII era la consecuencia de la ausencia de Dios, ahora se difunde en el alma del yo lírico hasta llegar a su corazón, ejerciendo sobre él una pesadumbre cada vez mayor. Este sentimiento opresivo se relaciona con «la pobre melancolía» (v. 17) que, ligada al pensamiento («oscuro rincón que piensa» del verso 18), busca una cura en la belleza natural de la tarde y del ocaso. De hecho, destaca la parte racional del sujeto que, al contemplar el paisaje a su alrededor, piensa, reflexiona, medita sobre su interioridad, su estado de ánimo, su esencia íntima. Otra vez, hay una correspondencia entre el hombre y el entorno que sigue estando presente también en los siguientes versos:

- El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,  
bajo los arcos del puente,  
como si al pasar dijera:
- 30 «Apenas desamarrada  
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,  
se canta: no somos nada.  
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera».

La sensación de melancolía que experimenta el yo lírico ante el crepúsculo se refleja en el agua que, en sombra, pasa de manera muy melancólica bajo el puente. Ella parece tomar la forma de una

persona que habla, diciendo que, en cuanto la barca del viajero se separe del árbol, ella acaba en «la inmensa mar» (v. 33). El mensaje de las palabras que parecen provenir del agua hace referencia al recorrido que emprende la barca, cuyo viajero es el hombre, al cual se recuerda el destino último de su viaje: la muerte. La conciencia de la muerte concierne a todos los seres humanos que deben tener en mente la precariedad de la existencia, recordando que «no somos nada» (v. 32) y que, al final de todo, el mar «nos espera» (v. 33). La toma de conciencia, por parte del yo lírico, de la fragilidad de la vida que, como un viaje en barco, se termina en la inmensidad del mar, suscita en su ánimo un sentimiento de profunda angustia y, al mismo tiempo, melancolía. Por lo tanto, lo que hace el corazón pesado es exactamente esto: la caducidad de la vida y el paso inexorable del tiempo.

El flujo del tiempo está representado, otra vez, por la imagen del agua que corre bajo los ojos del puente:

Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.  
35 (Yo pensaba: ¡el alma mía!)

De alguna manera el yo lírico, sobre la superficie de agua, proyecta sus estados de ánimo y lo que siente al contemplar el río, conectándose con el contenido de su pensamiento: «¡el alma mía!» (v. 35). Hay, por lo tanto, una relación entre el elemento acuático y el alma del poeta: la voz interior del alma sube, a partir de la profundidad, y aflora, como si aflorara a la superficie del río, a la superficie de la conciencia. El viaje introspectivo que el poeta realiza mirando hacia sí mismo, empieza, por tanto, con la contemplación de la corriente que le sugiere, al pasar, el destino final. Con respecto a este último, o sea el mar, el yo lírico se pregunta:

Y me detuve un momento,  
en la tarde, a meditar...  
¿Qué es esta gota en el viento  
que grita al mar: soy el mar?

La gota que grita en el viento, preguntando si es ella misma el mar, representa este contraste entre la pequeñez de una parte contra la inmensidad del todo: así se supone que se siente el yo lírico, el cual, ante la vida, la entera humanidad, la naturaleza, se percibe como una pequeña porción de agua.

En las estrofas siguientes la descripción del paisaje continúa:

40 Vibraba el aire asordado  
por los élitros cantores que hacen el campo sonoro,  
cual si estuviera sembrado  
de campanitas de oro.

En el azul fulguraba

45 un lucero diamantino.  
Cálido viento soplaba,  
alborotando el camino.

La vibración del aire, definido «asordado» (v. 40), presenta un matiz angustioso por su carácter ensordecedor que convierte el terreno en un «campo sonoro» (v. 41). La fuerza del sonido, como la de la luz que en el cielo «fulguraba / un lucero diamantino» (vv. 44-45), se manifiesta también en el soplo del viento que alborota el camino. Destaca la elección del verbo «alborotar» que, por un lado, quiere expresar el encrespamiento del camino, y, por otro, alude a la perturbación de la quietud.

En definitiva, el poema se cierra con la imagen del yo lírico que vuelve hacia la ciudad, dejando atrás el sonido, siempre igual, del agua que fluye bajo «las ramas oscuras» (v. 51):

Yo, en la tarde polvorienta,  
hacia la ciudad volvía.  
50 Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.  
Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.

#### 4.6 El camino de la vida

En los poemas anteriores, tanto en los de Antonio Machado como en los de Carmen Martín Gaité, aparece la imagen del camino o se hace referencia a la acción de caminar, así como se trata la pérdida de orientación a lo largo del recorrido o la imposibilidad de dar un paso y proseguir el propio camino. Por lo tanto, en la producción poética de los dos autores se desarrolla la temática del camino que, en realidad, representa el camino de la vida.

La indecisión relativa al camino a seguir y la sensación de desorientación se manifiestan en el texto poético *¿Era por aquí?* de la autora salmantina, presente en *Poemas*:

¿Era por aquí?  
¿O he perdido el camino?  
Casi llego a lo alto de la cima  
y aún la vislumbro un poco,  
5 si vuelvo la cabeza,  
serpeando allá abajo,  
la veredita aquella  
orlada de manzanos.  
Tal vez era la mía.  
10 Y las voces de antaño me  
despiertan.  
Sopla un viento muy frío,  
noto un poco de vértigo  
y tengo que seguir

15    subiendo como pueda,  
          sin mirar para atrás.  
          Ya casi estoy llegando  
          a lo alto de la cima,  
          y me pregunto si era por aquí.

La composición se abre con unas preguntas hechas por la voz poética, pero a las cuales no llega ninguna respuesta: «¿Era por aquí?» (v. 1) y «¿O he perdido el camino?» (v. 2). De hecho, emerge, desde el principio, la inseguridad que expresa el yo lírico pensando en el itinerario que debe emprender, en la elección correcta o no del camino, junto a la percepción de la pérdida de orientación. La incertidumbre, remarcada por el verbo «vislumbro» en el verso 4, refleja la idea de confusión y de una escasa visibilidad que, por causa de la distancia, no permite ver el destino. A pesar de acercarse cada vez más a «lo alto de la cima» (v. 3), el sujeto poemático sigue entreviendo «la veredita aquella / orlada de manzanos» (vv. 7-8). Sin embargo, solamente si se gira y vuelve la cabeza, consigue ver el camino estrecho que, con sus árboles, se extiende como una serpiente («serpeando allá abajo» en el verso 6) a sus espaldas. La acción de detenerse para girar la cabeza hacia atrás indica la voluntad de la figura del caminante de interrumpir, por un momento, su itinerario para reflexionar sobre los pasos que lo han llevado hasta allí; meditando sobre la relación entre su posición en el presente y la parte del camino que ya ha recorrido en el pasado. Además, el desconcierto del yo lírico está subrayado por la expresión «Tal vez era la mía.» (v. 9) que hace hincapié en la inseguridad, a la hora de elegir la vía correcta, dada por la locución adverbial «tal vez».

La vuelta de unas voces, de repente, despiertan al sujeto lírico: «Y las voces de antaño me / despiertan.» (vv. 10-11). Se establece, otra vez, una correspondencia entre el tiempo presente, en el que irrumpen las voces provocando el despertar, y el tiempo pasado, del cual parecen provenir estas mismas voces. A partir de estos sonidos antiguos, el yo lírico percibe un viento gélido que le hace perder el equilibrio: «Sopla un viento muy frío, / noto un poco de vértigo» (vv. 12-13). Es como si algo, perteneciente al pasado, llegara hasta el presente para estremecer al yo lírico y llevar una ráfaga de aire fresco para que pueda despertarlo. De todas formas, la sensación de desorientación debida al vértigo no puede parar al sujeto que debe seguir adelante: «y tengo que seguir / subiendo como pueda, / sin mirar para atrás.» (vv. 14-16). El deseo de proseguir en el camino se liga a la voluntad de avanzar a toda costa, tratando de superar los obstáculos, y hacer lo mejor que se puede, pero, sin echar la vista atrás. Esta última acción expresada en el verso 16 («sin mirar para atrás») recuerda la del verso 5 («si vuelvo la cabeza»), pero, si al principio el yo lírico se para para observar el camino que lo ha llevado hasta aquel punto, luego cambia su actitud: decide seguir adelante, sin mirar al pasado, más bien dirigiendo su mirada hacia adelante, no al pasado, sino al futuro.

Sin embargo, pese a la prospectiva futura, emerge, nuevamente, la incertidumbre relacionada con el pasado: «Ya casi estoy llegando / a lo alto de la cima, / y me pregunto si era por aquí.» (vv. 17-19). De hecho, estos últimos tres versos del poema, que parecen retomar los primeros en los que el sujeto intenta llegar a lo alto de la cima y vuelve la cabeza para mirar el sendero, ponen de relieve el intento de alcanzar el objetivo del yo lírico, cuya indecisión lo lleva a repensar en el camino elegido, «si era por aquí» (v. 19) o por allá. Toda la composición versa sobre una vacilación entre la continuación del itinerario y la detención para pararse y reflejar: a lo largo del texto aparecen expresiones y vocablos que aluden a la constante indeterminación, como las preguntas iniciales «¿Era por aquí?» (v. 1) y «¿O he perdido el camino?» (v. 2), las oraciones hipotéticas «si vuelvo la cabeza» (v. 5) y «si era por aquí» (v. 19), los términos «casi» (v. 3 y v. 17) y «Tal vez» (v. 9). Hay, por lo tanto, un conflicto interior en el personaje lírico que, despertado quizá de un sueño por un viento fuerte y una sensación de vértigo, desea seguir su camino y llegar al destino, pero su inseguridad lo hace meditar sobre sus pasos.

La dimensión irreal e incierta del sueño, dentro del cual el yo lírico imagina que está errando por los caminos, es aquella del poema XI, en *Soledades*, de la recopilación *Soledades, Galerías y otros poemas* de Antonio Machado:

Yo voy soñando caminos  
de la tarde. ¡Las colinas  
doradas, los verdes pinos,  
las polvorientas encinas!...  
5 ¿Adónde el camino irá?  
Yo voy cantando, viajero  
a lo largo del sendero...  
—La tarde cayendo está—.  
«En el corazón tenía  
10 la espina de una pasión;  
logré arrancármela un día:  
ya no siento el corazón».

Y todo el campo un momento  
se queda, mudo y sombrío,  
15 meditando. Suena el viento  
en los álamos del río.

La tarde más se oscurece;  
y el camino que serpea  
y débilmente blanquea,  
20 se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:  
«Aguda espina dorada,

quién te pudiera sentir  
en el corazón clavada.»

Ya desde el principio se nota la relación entre el mundo onírico y el mundo natural porque el sujeto poemático afirma que va soñando «caminos / de la tarde» (vv. 1-2), los cuales se caracterizan por un paisaje iluminado por la luz del sol que baja: ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!... (vv. 2-4). Sin embargo, hay una ambigüedad en la imagen propuesta por el poeta, subrayada también por los puntos suspensivos, ya que no se sabe si el yo lírico, en realidad, sueña caminar o camina soñando (Luis Rosales, 1975-1976: 1039). La incertidumbre sigue en el verso 5: «¿Adónde el camino irá?», cuya pregunta, a diferencia del poema anterior, expresa indecisión con respecto al futuro y no al pasado, como ocurre en los versos gaitianos en que el yo lírico se pregunta si el camino correcto era por una determinada dirección. Aquí, en cambio, la forma verbal no corresponde al pretérito imperfecto «era», sino al futuro «irá». Ambos textos poéticos comparten la sensación de inseguridad relativa al recorrido, ante el cual la voz poética se convierte en la figura del viajero, o como lo define el autor sevillano «viajero / a lo largo del sendero...» (vv. 6-7). Mediante la figura retórica del paralelismo que liga el verso 1 «Yo voy soñando caminos» al verso 6 «Yo voy cantando», se presenta otra acción que concierne al «yo», de soñar caminos o caminar soñando se pasa a cantar y, a medida que él va adelante, así como el avanzar de la tarde que cae «—La tarde cayendo está—» (v. 8), sigue cantando. Si en el poema *¿Era por aquí?* aparecen unas voces pertenecientes a un tiempo pasado que despiertan al yo lírico, en el poema machadiano es su canto que está representado. El contenido de este canto se relaciona con el vacío del corazón que, sin «la espina de una pasión» (v. 10), parece dejar de existir «ya no siento el corazón.» (v. 12).

El elemento musical se retoma más adelante en la imagen del viento que «suenan» (v. 15) entre las hojas de los álamos cerca del río: «Suenan el viento / en los álamos del río.» (vv. 15-16). La personificación del viento hace que sea, como afirma Luis Rosales (1975-1976: 1040) en su artículo *Un antecedente de «Yo voy soñando caminos»*, «un paisaje viviente» tanto por su aspecto humano como, y, sobre todo, por su correspondencia entre la naturaleza y el estado de ánimo, o usando las palabras del ensayista «establecer la correspondencia entre el ritmo de la Naturaleza y el latido del alma». De hecho, el yo lírico proyecta en el paisaje natural sus sensaciones y emociones: «Y todo el campo un momento / se queda, mudo y sombrío, / meditando.» (vv. 13-15). El campo que, sin la luz solar se vuelve oscuro y silencioso, queda meditando, en realidad representa al yo lírico que, en un momento de sombra y silencio, se pone a meditar. También en el poema de Carmen Martín Gaité está presente el viento, cuyo soplo frío lleva a una sensación de vértigo, mientras aquí destaca sólo el sonido que él hace en la soledad del paisaje. Otro elemento en común es el camino que, por sus curvas, adopta la forma de una serpiente que el yo lírico entrevé en su entorno: «La tarde más se oscurece; /

y el camino que serpea / y débilmente blanquea, / se enturbia y desaparece.» (vv. 17-20). Al caer de la noche, la imagen del camino es cada vez más borrosa y turbia hasta desaparecer. La evanescencia del recorrido que, poco a poco se esfuma, corrobora la idea mencionada antes relativa a la ambigüedad respecto a la acción del yo lírico, del cual no se sabe si sueña caminar o si camina soñando. De hecho, no se sabe si la llegada de la noche que borra el sendero es real o si se hace referencia al sueño que lleva al yo lírico a imaginar un camino a lo largo del atardecer y de la oscura noche.

La oscuridad de la noche se conecta, en los últimos versos, con la agudeza del dolor: «Mi cantar vuelve a plañir: / «Aguda espina dorada, / quién te pudiera sentir / en el corazón clavada».» (vv. 21-24). La espina clavada en el corazón del yo lírico es la representación del dolor amoroso que, asociado a la imagen del camino, alude al viaje introspectivo que hace el poeta, mirando hacia sí mismo, reflexionando sobre el sentimiento de amor: a partir del recuerdo de una pasión, punzante como una espina, que él tenía en su corazón, hasta el vacío de este último y el anhelo de otra pasión. Estas son las tres fases del viaje amoroso que emprende el corazón del poeta (Antonio Sánchez Barbudo, 1989: 140), el cual, mediante la figura del caminante, proyecta en su itinerario en la naturaleza sus sensaciones, haciendo coincidir aquel camino en la tarde con el camino en la vida amorosa.

La aflicción por el amor que el caminante siente se puede comparar a otra forma de inquietud, relacionada con la claustrofobia por no encontrar ninguna vía de salida, como aquella experimentada en el poema gaitiano *Callejón sin salida*, publicado en *Poemas*:

Ya sé que no hay salida,  
pero dejad que siga por aquí.  
No me pidáis que vuelva.  
Se han clavado mis ojos y mi  
5 carne,  
y no puedo volver.  
Y no quiero volver.  
Ya no me gritéis más que no hay  
salida  
10 creyendo que no oigo,  
que no entiendo.  
Vuestras voces tropiezan en mi  
costra  
y se caen como cáscaras  
15 y las piso al andar.  
Avanzo alegre y sola  
en la exacta mañana  
por el camino mío que he  
encontrado  
20 aunque no haya salida.

Hay un contraste entre el «yo» y «vosotros», entre la obstinación del primero que, aunque sabe que no hay salida, quiere seguir su camino, y la advertencia de los segundos que intentan decirle que no merece la pena proseguir. El sujeto poemático sigue dirigiéndose, de manera directa, a sus interlocutores para pedirles que no le impidan su viaje, reclamándole que vuelva: «No me pidáis que vuelva.» (v. 3). A pesar de todo, el yo lírico no puede y no quiere volver: «Se han clavado mis ojos y mi / carne, / y no puedo volver. / Y no quiero volver.» (vv. 4-7). La voz poética quiere, por lo tanto, rebelarse y huir de los lugares agobiantes que sofocan su libertad. A este respecto, Joan Lipman Brown afirma en *“A rachas”: The poetry of Carmen Martín Gaité*:

So, too, are the themes of adolescent rebellion, of searching for pathways which may serve as escapes from a too-restrictive milieu. Poems such as "Certeza," "Callejón sin salida" and "Era por aquí" all explore the uncertainty of the young adult, searching for a road which will lead away from the known and toward something better, freer, more personally satisfying. (1979: 14-15)

El ansia de libertad en busca de un mundo nuevo impulsa a desear explorar lo desconocido, a pesar de los demás y sus gritos: «Ya no me gritéis más que no hay / salida / creyendo que no oigo, / que no entiendo.» (vv. 8-11). La insatisfacción y la sensación de opresión en el ánimo del yo lírico permiten que prevalezca el valor para seguir adelante en su propio camino. De hecho, en este poema la figura del caminante tiene el objetivo de proseguir, sin prestar atención a las voces contrarias que, como unas cáscaras, son pisoteadas bajo sus pies: «Vuestras voces tropiezan en mi / costra / y se caen como cáscaras / y las piso al andar.» (vv. 12-15). El destino último del itinerario es la liberación de un entorno asfixiante, del cual se quiere escapar para «tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo» (Martín Gaité, 1987: 101).

De ahí que, en los últimos versos, se represente la idea de avanzar por un determinado camino, el elegido por el sujeto lírico que, a pesar de ser consciente de la ausencia de una salida, tiene la voluntad de alcanzar la independencia y la autonomía de su acción, definida por Jennifer Wood «Such a sense of selfhood and autonomous action as liberatory» (2014: 127), sin dejar su recorrido de ningún modo: «Avanzo alegre y sola / en la exacta mañana / por el camino mío que he / encontrado / aunque no haya salida.» (vv. 16-20). Los adjetivos «sola» (v. 16) y «mío» (v. 18) aluden precisamente a la autosuficiencia del yo lírico que, contento de su decisión, sigue adelante por su propio camino, a pesar de saber que, al final de su trayecto, no haya salida. Como el contraste, mencionado al principio, entre el «yo» y «vosotros», incluso al final se desarrolla una relación conflictiva, pero, en este caso, entre la dinamicidad de la expresión «Avanzo alegre y sola» (v. 16) y la imposibilidad de movimiento que

reflejan las palabras «aunque no haya salida» (v. 20). Estos dos versos finales retoman los primeros dos, dando origen a una estructura circular del texto que empieza y termina con el mismo afán de seguir el camino, pase lo que pase.

La vía de escape es la que falta al final del camino del poema recién analizado, escrito por Carmen Martín Gaité, mientras que en el texto poético machadiano que sigue, lo que no hay es el mismo camino. Se trata del célebre poema XXIX perteneciente a *Proverbios y cantares* de la recopilación *Poesías Completas*:

Caminante, son tus huellas  
el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
5 Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante, no hay camino,  
10 sino estelas en la mar.

En el primer verso el poeta se dirige, a través de un vocativo, a la figura del caminante, cuyas huellas representan el mismo camino que él emprende: «Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más;» (vv. 1-2). El recorrido y la acción de caminar, dados por las huellas dejadas por el viandante, al cual se dirige otra vez de manera directa, parecen, aún así, desaparecer: «caminante, no hay camino» (v. 3). Sin embargo, al verso siguiente la situación se invierte y el camino, que no hay, va tomando forma poco a poco: «se hace camino al andar.» (v. 4). El sentido contradictorio de estos versos alude a la paradoja que ve, por un lado, dos afirmaciones y, por otro, dos negaciones: en el primer caso hay una afirmación «son tus huellas» (v. 1), a la cual sigue una negación «y nada más» (v. 2); mientras, en cambio, en el segundo caso hay una negación «no hay camino» (v. 3), a la cual sigue una afirmación «se hace camino al andar» (v. 4). Esta paradoja constituida por una sucesión de afirmaciones y negaciones es, según Rafael Gutiérrez Girardot (1969: 44), «el impulso del movimiento de la representación del poema».

El verso 4 se retoma en el verso que sigue, pero, esta vez, con orden inverso: «Al andar se hace camino» (v. 5), cuya expresión se opone a la acción presente en el verso 6 «y al volver la vista atrás». Hay un contraste entre el movimiento, transmitido por los verbos «andar» y «se hace camino» (v. 5), y la interrupción de tal movimiento, presente en la expresión «volver la vista atrás» (v. 6). Por lo tanto, al carácter dinámico del avanzar a lo largo del camino se contraponen la inmovilidad de la acción de pararse para dar la vuelta y mirar hacia atrás, cuya antítesis refleja el dualismo temporal entre el

tiempo presente, que hace hincapié en la continuación de la acción, y el tiempo pasado, al cual está dirigida la mirada del yo lírico. El hecho de detenerse y girarse para mirar atrás transmite la idea de contemplación hacia un momento pasado, un intento de parar el flujo del tiempo, representado por el camino que paso por paso sigue adelante, para repensar en los pasos que se han hecho y en los senderos que se han emprendido en pasado. De hecho, si se vuelve la mirada atrás lo que se ve es: «la senda que nunca / se ha de volver a pisar.» (vv. 7-8). La senda que, perteneciente al tiempo pasado, se ha emprendido, no se debe volver a recorrer quizá para no cometer, de nuevo, los mismos errores o simplemente para no tener ningún cambio de idea. Además, el adverbio «nunca» (v. 7) subraya la imposibilidad de retroceder, como si se excluyera, de una manera definitiva, la idea de volver sobre sus pasos.

En el penúltimo verso se repite, casi como un estribillo, la expresión «Caminante, no hay camino» ya presente en el verso 3, la cual pone de relieve la ausencia de un verdadero camino para la figura del viandante. En lugar del camino hay «estelas en la mar» (v. 10) que simbolizan la inconsistencia de unos rastros que se dejan atrás en la superficie del mar. Las huellas que, por una parte, constituyen el camino («son tus huellas / el camino» vv. 1-2), por otra, lo sustituyen adoptando la forma de un rastro de espuma («estelas en la mar» v. 10). Hay una contradicción que, como la de los primeros cuatro versos, transmite la idea de conflicto, en este caso, entre el proseguir del camino tendente al infinito y el límite dado por su finitud: otra paradoja que ve la representación de la infinitud de la imagen, en cuyo interior se encuentra su límite (Rafael Gutiérrez Girardot, 1969: 44). Sin embargo, a pesar del carácter contradictorio que caracteriza el poema, destaca la relación que se establece entre el camino y la vida: el camino se hace al caminar, así como la vida se hace al vivir. Por eso no hay camino, porque es el caminante que tiene que hacerlo al caminar, paso por paso. Estos últimos, por consiguiente, representan las huellas que, dejadas por el viandante, componen su propio camino; un camino que él emprende, dejando a sus espaldas la senda que no debe volver a pisar y dirigiendo, por un momento, su mirada al pasado, pero consciente del tiempo presente, sigue adelante en su camino.

A lo largo del camino, como de la vida, la figura del caminante puede sentirse perdido, confundido, cuyo errar no tiene un destino preciso. Esta situación es la que caracteriza al yo lírico gaitiano del poema *Domingo por la tarde* de la obra poética *Después de todo. Poesía a rachas*:

Me paro unos instantes transtornada en mitad de la acera,  
herida por la aguja alevosa del futuro,  
me tropiezo con alguien  
—«¿en qué va usted pensando?»—  
25 y le pido perdón atolondradamente,

hombre o mujer, no sé, llevaba abrigo oscuro.  
 Tal vez me va siguiendo con la vista  
 mientras reempiendo mi paseo sin rumbo,  
 mi zigzag indolente de domingo  
 30 por las calles angostas y sombrías, en espera de nada,  
 tan sólo, en todo caso, de que la noche borre la ciudad.

En particular, en la parte final del texto se siente la voz poética que expresa su desorientación y su pérdida de equilibrio que la lleva a pararse por un momento: «Me paro unos instantes transtornada en la mitad de la acera» (v. 21). La sensación de trastorno se relaciona con «la aguja alevosa del futuro» (v. 22) que hierde al yo lírico, sobre el cual cae el peso de la inquietud por un tiempo futuro. Inmerso en sus pensamientos, el sujeto poemático no se da cuenta de alguien que está llegando: «me tropiezo con alguien / —«¿en qué va usted pensando?»—» (vv. 23-24). Con la cabeza tan llena de preocupaciones, no hace caso ni a su interlocutor, con el cual se disculpa: «y le pido perdón atolondradamente, / hombre o mujer, no sé, llevaba abrigo oscuro.» (vv. 25-26).

La figura del caminante está abrumada por la angustia que la lleva a sentirse confundida y extraviada en la ciudad, definida anteriormente «mi ciudad estancada de domingo» (v. 17), y en la que, a pesar de las miradas de los demás, avanza en su «paseo sin rumbo» (v. 28). La acción de vagar sin un destino subraya el sentido de desconcierto experimento por el yo lírico, de ahí que su movimiento sea irregular y se parezca a un «zigzag indolente de domingo» (v. 29). La no linealidad del camino refleja el estado de ánimo tortuoso del viandante que se pierde «por las calles angostas y sombrías» (v. 30). Es curiosa la semejanza entre el adjetivo «angostas» y el término «angustia», los cuales derivan de la palabra latina «angustus» que significa estrecho, cuyo verbo original es «angere» que quiere decir estrechar, oprimir, sofocar. Por lo tanto, el lugar físico opresivo y la sensación que éste produce en el ánimo de la persona que lo cruza son estrechamente conectados. De hecho, las calles, estrechas y en sombra, transmiten una sensación de ansiedad y opresión, la cual parece surgir del tedio «en espera de nada» (v. 30). Lo que espera el yo lírico no es nada más que la llegada de la oscuridad, o sea la noche que es capaz de ocultar el entorno urbano: «tan sólo, en todo caso, de que la noche borre la ciudad.» (v. 31).

La detención del yo lírico que, desorientado, se para en el medio de la acera se relaciona con la pausa al borde de un sendero presente en el poema XVI, el cual se encuentra en la sección *Del Camino* de la obra poética *Soledades, Galerías y otros poemas* y está constituido por un único cuarteto alejandrino:

Al borde del sendero un día nos sentamos.  
 Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita  
 son las desesperantes posturas que tomamos

para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

También aquí aparece la imagen del camino, al borde del cual —escribe el poeta sevillano— «un día nos sentamos.» (v. 1). No se emplea el singular en este verso, sino hay un plural que caracteriza la forma verbal, dando un sentido de inclusión que comprende a todos los hombres, los cuales, un día de su vida, se paran un momento para sentarse al borde de su camino. Sigue el empleo del plural en el verso siguiente en que se hace referencia directa a la relación entre el camino y la vida: «Ya nuestra vida es tiempo» (v. 2). El tema machadiano del tiempo vuelve en este verso, el cual expresa «la radicalización de la temporalidad en la existencia» (José Luis L. Aranguren, 1949: 388).

De hecho, el hombre recorre su itinerario vital dentro de un proceso en continuo movimiento y devenir, cuyo impulso es dado por el ritmo del tiempo que fluye inexorablemente. La única inquietud del ser humano «y nuestra sola cuita» (v. 2) se asocia a «las desesperantes posturas que tomamos / para aguardar» (vv. 3-4), las cuales transmiten el sentimiento de desesperación en las actitudes a la hora de esperar algo; algo que debe llegar al final de todo, al final del camino como de la vida. Los puntos suspensivos, en el último verso, no hacen nada más que aumentar la angustia de la espera de ese algo que, en todo caso, llegará. Se trata de la muerte, la cual representa el destino último del viaje que emprende el hombre a lo largo de su existencia: «Mas Ella no faltará a la cita.» (v. 4). Pase lo que pase, «Ella», una vez terminado el camino, llegará.

#### 4.7 La última etapa: la muerte

En la parte final del camino de la vida el hombre encuentra la muerte, la cual pone fin a todo su recorrido, compuesto por subidas y bajadas, en el que ha encontrado obstáculos y peligros que ha intentado superar. La inminencia de la muerte que, como un espectro, viene a buscar al ser humano es un tema que los dos autores tratan en algunos de sus textos poéticos.

Uno de ellos es la composición *Muerte necia* de la escritora Carmen Martín Gaité, la cual, presente en *Poemas*, recita los siguientes versos:

5           Se me ha gastado el día,  
              atropelladamente  
              en idas y venidas,  
              en gestos y recados  
              que al hacerlos juzgaba  
              necesarios.

10           Desperdiciado, débil y oscilante  
              el número equis ene de mis  
              días  
              era un cabo de vela

y afuera lucía el sol de  
la mañana.

El sol se hunde en silencio  
y sopla las bujías  
15 y se envuelve en su manto como  
un rey.

El número equis ene de mis  
días  
murió de muerte necia.

20 Ahora lo estoy llorando  
cuando veo a las nubes  
ponerse un traje grana  
para morir también.

Las «idas y venidas» (v. 3) así como los «gestos y recados» (v. 4) que, inconscientemente, se consideran urgentes y necesarios, en realidad, son responsables de hacer perder el tiempo. De hecho, los primeros versos del poema abordan esto, es decir la inutilidad de las acciones cotidianas u objetos materiales que ocupan la mayor parte del tiempo, al cual no se da valor por causa de una escasa conciencia de lo que es importante y lo que es fútil. El yo lírico, deprisa y concentrado en las cosas que hacer, no se da cuenta de que «se me ha gastado el día» (v. 1). El día ya se ha gastado, a la misma manera que «el número equis ene de mis / días» (vv. 8-9), el cual se define a través de estos adjetivos: «Desperdiciado, débil y oscilante» (v. 7). Esta serie de números que representan los días se parece a la cuenta atrás que el yo lírico hace, como si quisiera borrar, a medida que pasan, sus jornadas. Se trata de un vano intento de controlar el tiempo que corre, hora tras hora, y que recuerda al hombre la fugacidad de la vida. Esta última, como símbolo de la fragilidad y del final del tiempo, es dada por la imagen de «un cabo de vela» (v. 10), empleado para representar el número equis ene, el cual, como una pequeña parte que queda de la vela, encoge y desvanece. Quizá sea el mismo yo lírico inmerso en una atmosfera en la penumbra a la luz tenue y temblorosa de las velas, cuya llama, que se apaga poco a poco, se contrapone a la luz del sol de la mañana que brilla: «y afuera lucía el sol de la / mañana.» (vv. 11-12). Este mismo sol que, poco después, parece hundirse en silencio y a partir del cual empieza a descender, como un manto sombrío, la oscuridad, apagando definitivamente las velas: «El sol se hunde en silencio / y sopla las bujías / y se envuelve en su manto como / un rey.» (vv. 13-16). Esta última imagen del ocaso, junto a las llamas que se apagan, se relacionan con el manto del rey, un manto de color oscuro que parece ser el vestido de la muerte.

Con respecto a esta última, el término «muerte necia» (v. 19) hace referencia a una muerte tonta de la que muere el número equis ene que se caracteriza por no tener ningún valor, así como el gastado día: «El número equis ene de mis / días / murió de muerte necia.» (vv. 17-19). La repetición de tal

número transmite la idea de repetitividad y monotonía del tiempo, el cual vuelve siempre igual a sí mismo. Es a través de estos conceptos —el tiempo y la muerte— que la autora inserta en sus versos, que el lector tiene la oportunidad de reflexionar sobre el verdadero valor que se da al tiempo, a las cosas que merecen la pena y las que son fútiles, al igual que la idea de no gastar el propio tiempo con actividades superfluas que ocupan la jornada, desperdiciándola. A tal respecto, Jennifer Wood afirma:

The overall atmosphere of this poem is one of melancholy, loss and opportunity missed, the dying day gone by so pointlessly being mourned at the end as it too, like her day and her life, fades away. Martín Gaité here highlights the moribund emptiness of such a wasted and monotonous existence, the lack of spiritual or creative illumination, the lack of fulfillment and the sorrow it brings and in so doing subtly critiques the society that imposes such conditions. (2014: 129)

Hay, por tanto, una sensación de melancolía y pérdida dejada en el ánimo del yo lírico, el cual, a la hora de pensar al paso del tiempo, que como una pequeña luz se apaga al final del día, toma conciencia de la preciosidad del tiempo que se debe aprovechar y no gastar con días vacíos.

Además, en el poema se representa también la velocidad con que el día, desde la luminosidad de la mañana, pasa a la luz del ocaso, dejando espacio a la oscuridad de la noche: una rapidez que, a nivel formal, se nota en el pasaje inmediato de un verso a otro, del verso 12 al verso 13. Se crea, por lo tanto, un contraste de luces y sombras durante la jornada, al cual se añade la imagen de la llama de la pequeña vela que al final se apaga, dejando ganar la sombra. Una oscilación entre claro y oscuro, entre día y noche, entre vida y muerte, así como la muerte del sol que se describe, otra vez, en los versos finales: «Ahora lo estoy llorando / cuando veo a las nubes / ponerse un traje grana / para morir también.» (vv. 20-23). El llanto del yo lírico surge de la sensación experimentada ante el sol que, en el crepúsculo color grana, muere entre las nubes. Estas últimas, en el momento del ocaso, llevan «un traje grana» (v. 22), el cual, como el manto de la noche, pone de relieve la personificación de la naturaleza mediante el empleo del vestido que, asociado generalmente al hombre, transfiere las propiedades humanas al elemento natural. Hay una relación entre el exterior («afuera» v. 11), representado por la naturaleza, y el interior, que se relaciona no solamente con un espacio cerrado desde el cual el yo lírico mira hacia fuera, sino también con la interioridad del sujeto, el cual dirige la mirada hacia sí mismo, hacia su sentimiento, hacia su pensamiento, llevándolo a una personal concepción temporal y una toma de conciencia sobre la muerte.

Un ejemplo de paisaje lúgubre que transmite la sensación de muerte es la composición XCIV, presente en la obra poética *Poesías Completas* de Antonio Machado:

En medio de la plaza y sobre tosca piedra,  
el agua brota y brota. En el cercano huerto

eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,  
alto ciprés la mancha de su ramaje yerto.

5 La tarde está cayendo frente a los caserones  
de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras  
con ecos mortecinos de sol. En los balcones  
hay formas que parecen confusas calaveras.

La calma es infinita en la desierta plaza,  
10 donde pasea el alma su traza de alma en pena.  
El agua brota y brota en la marmórea taza.  
En todo el aire en sombra no más que el agua suena.

El poema se abre con la descripción de una plaza desolada en la que se oye sólo el agua que brota en una fuente, cerca de la cual se encuentran un huerto, un muro cubierto de hiedra y un ciprés, cuyas ramas son inmóviles y rígidas. Ya desde estos primeros versos se percibe una sensación de soledad, tristeza, impasibilidad que pertenece a un entorno inerte, casi muerto. En particular, en la imagen de la plaza silenciosa («En medio de la plaza» v. 1), el agua «brota y brota» (v. 2) inexorablemente, convirtiéndose en el símbolo del paso incesante del tiempo. A esto, luego, se añade el «alto ciprés» (v. 4) que alude al lúgubre lugar del cementerio y que posee un ramaje tieso, «yerto» (v. 4): todos estos elementos parecen difundir la idea de un sitio vacío y sombrío, asociado al concepto de la muerte.

Al principio de la siguiente estrofa la muerte representada es la de la tarde que «está cayendo frente a los caserones» (v. 5), los cuales se hallan en la plaza dormida «en sueños» (v. 6). Según Antonio Sánchez Barbudo hay una doble lectura de la plaza soñolienta: «Cuando dice en el verso 6 que la ancha plaza está «en sueños», es que la contempla y la ve como dormida; y también que la ve desde su propio sueño, desde el interior de su alma. Es una plaza vista y sentida;» (1989: 38). El yo lírico, detrás del cual se esconde el mismo poeta, no solamente percibe la desolación de la plaza como un lugar que está soñando, sino también es capaz de sentirla en su alma, a partir de su sueño. En estos paisajes, como aquel descrito aquí, el autor inserta unos elementos que añaden un carácter plástico, material a la atmosfera y sobre los que pesa el silencio o el sonido circundante:

Machado da a sus paisajes la materialidad y el peso preciosos para que no se conviertan en nubes desvanecedoras. Ese elemento estático lo dan la piedra, el árbol, la calleja, el camino, la presencia de una persona humana, de una bestia, de un edificio. Y todos esos elementos pictóricos o plásticos están agravados, definidos, acentuados por el silencio o por el sonido. (Bartolomé Mostaza, 1949: 628)

El misterio, que envuelve todos los elementos presentes, como la plaza, la piedra, el agua, el huerto, el muro, el árbol o los caserones, transmite la sensación de fallecimiento que resuena en el aire. A esto se conectan los «ecos mortecinos de sol» (v. 7), los cuales recuerdan un poco la imagen del sol que, bajando, se cubre con un manto, presente en el poema gaitiano anterior. De todas formas, también aquí, como en la primera estrofa, se difunde una impresión siniestra y tétrica que alude a la presencia de la muerte. El brillo del sol sobre «las vidrieras» (v. 6) contrasta con la idea de una luz solar que, en realidad, está muriendo poco a poco, cuyo juego de luces y sombras no permite identificar correctamente las figuras en los balcones, unas «formas que parecen confusas calaveras.» (v. 8). Otra vez, aparece el espectro de la muerte escondido en los perfiles borrosos que se asemejan a unas calaveras.

«En la desierta plaza» (v. 9), el clima es pacífico y tranquilo «La calma es infinita» (v. 9), no hay nadie que pasea, solamente «pasea el alma su traza de alma en pena.» (v. 10). Se desarrolla la imagen de un alma en pena que, al vagar, deja su huella en el silencio de la grande plaza y, tanto el entorno como ella, reflejan el sentimiento de tristeza e inquietud ante un paisaje tan angustioso. En este último, sólo queda el sonido constante del agua que, como en el verso 2, «brota y brota» (v. 11) en la fuente «la marmórea taza» (v. 11). La repetición, dada por la anáfora, enfatiza el sonido repetitivo y continuo del agua que fluye, cuyo murmullo parece una melodía («el agua suena» v. 12) en la oscuridad de «el aire en sombra» (v. 12). Como en el resto del poema, también en los últimos versos se nota la impresión de muerte —la calma, la plaza desierta, el alma en pena, el agua que brota, la sombra— que transmite, según Carlos Bousoño (1962: 152), «cierta contemplación fúnebre del mundo, en que todo reposa como en un ataúd.». Y añade: «Machado nos trasmite a su través algo más íntimo: la contemplación de un estado de alma melancólico, un desaliento, un desánimo que sentimos como propios del hablante poemático.» (1962: 152-153).

Si en este último poema se trata la muerte desde un punto de vista paisajístico e intimista, el siguiente texto poético, escrito por Carmen Martín Gaité, refleja el estado de ánimo ante la muerte de una persona querida: la hija de la autora. De hecho, en la composición titulada *Lo juro por mis muertos* de la recopilación *Poemas*, la escritora se dirige directamente a su hija, haciéndole una promesa:

En eso no te voy a defraudar,  
en aquel afán tuyo tan ardiente y  
tirano  
de que viviera yo contra viento y  
5 marea

Los primeros versos describen la imagen de la hija que, antes de morir, pide a su madre, con «aquel afán tuyo tan ardiente y / tirano» (vv. 2-3), que ella siga viviendo con todas sus fuerzas, a

pesar de todos los obstáculos, como la corriente de aire adversa o los altibajos de la marea: «contra viento y / marea» (vv. 4-5). Ante tal petición, la escritora no puede no cumplir su promesa, haciendo todo lo posible para no decepcionarla: «En eso no te voy a defraudar» (v. 1).

Los versos siguientes presentan dos paréntesis, dentro de las cuales se leen las palabras pronunciadas por la misma hija que, antes de su muerte, pide a su madre que sea valiente sin temor de vivir la vida, a pesar de su ausencia, y sin enfadarse por su fallecimiento:

(«por favor, tú tranquila,  
no te enfades, no cojas miedo a  
nada»),

Además, ella le pide que salga y vaya por el mundo, siguiendo sus caminos, hasta perderse en ellos. Lo que tiene que hacer el sujeto poemático es seguir con su vida, con sus aventuras, sus relaciones, sus quehaceres, sus ideas y sus sentimientos:

10 de que saliera al mundo a  
recorrerlo,  
a perderme por él,  
a recoger la luz de otras miradas,  
la miel de otras colmenas,  
el hilo de otros cuentos.

El deseo de la persona difunta se relaciona con la esperanza de que su madre tenga la fuerza y el coraje para ir adelante, sin pararse en el camino de su vida, no olvidando de encontrar la luz en las miradas de los demás, la dulzura y el hilo que se liga a los cuentos de las otras personas. Quizá estos elementos sean los que la madre miraba, una vez, en su hija —la luz en sus ojos, su ternura, sus cuentos—. La voluntad de seguir buscando en los demás las características de la persona querida, se conecta con la intención de mantener vivo su recuerdo, incluso vislumbrando en otra gente lo que le recuerda a ella.

En los siguientes versos el yo lírico se dirige directamente a ese «tú» que se repite por tres veces (v. 15; v. 17; v. 19) a lo largo de la estrofa, como si fuera en frente de su interlocutor:

15 Tú no me dejas ser mujer de  
Lot,  
tú, que me has mantenido  
en examen perpetuo de reválida,  
tú me mandas vivir, voz de sal y  
20 limón,  
acogerme impasible al instante  
presente.

Aquel «tú» representa la persona querida, la cual no permite al sujeto lírico que sea una mujer impasible e inmóvil como la «mujer de / Lot» (vv. 15-16), aludiendo a aquella figura femenina que, por mirar hacia atrás, se convirtió en una estatua de sal. Además, acerca de este «tú», el yo lírico afirma que es el responsable de mantenerlo en continuo examen, siendo la tarea de la madre el examen más difícil de la vida. Otra vez el «tú» que, asociado a una voz salada y, al mismo tiempo, agria «voz de sal y / limón» (vv. 19-20) deja vivir solo al sujeto poemático, sin su presencia. El elemento de la sal, ya anticipado en la mujer de Lot, se emplea aquí para indicar un sonido, junto a la acidez del limón: dos sabores que acompañan un nombre relativo a un sonido, formando así una sinestesia, dada por la unión de dos sensaciones procedentes de esferas sensoriales diferentes. Asimismo, el recuerdo de su voz contrasta con el dolor del presente, en el que prevalece la impasibilidad delante de la persona difunta: «acogerme impasible al instante / presente.» (vv. 21-22).

En la estrofa siguiente es la autora que pide a su hija muerta que siga peleando por ella:

25 Peleas todavía para que no  
confunda mi camino  
con los atolladeros que me hacen  
regresar  
a la cueva mefítica y sombría  
de donde no se sale.

La fuerza que la madre debe tener para seguir adelante es la misma que también su hija, pese a ser muerta, debe preservar para luchar por su madre, para que ella emprenda el camino correcto y no los que tienen obstáculos, arriesgándose a regresar «a la cueva mefítica y sombría / de donde no se sale.» (vv. 27-28).

En los versos siguientes, la hija parece responder a lo que su madre le ha pedido, indicándole el camino, por el cual no tiene que sentir miedo, sino seguir su luz blanca. La gente turbada y afligida a su alrededor participa en la atmosfera desgarradora del funeral, cuyo dolor agobia al yo lírico que vive la pérdida de su hija:

30 Me dices: «hay camino, sal, no le  
cojas miedo»;  
me obligas a mirarlo blanquear  
y a fijarme en la gente atribulada  
que circula por él, en todos los  
que lloran.

A continuación, se puede leer en los versos finales:

35   Recojo las señales de tu lejano  
       morse,  
       tranquila, duerme en paz.  
       En eso —te lo juro por mis  
       muertos—,  
 40   en eso no te voy a defraudar.

La comunicación entre la madre y la hija, es decir entre la vida, por una parte, y la muerte, por otra, se concluye con la idea de un mensaje en código, «tu lejano / morse» (vv. 35-36). Un lenguaje enigmático a través del cual la persona difunta parece hablar con su madre, la cual, luego, susurra a su amada hija: «tranquila, duerme en paz.» (v. 37). Además, a ella promete nuevamente que no va a defraudarla, esta vez jurándolo por sus muertos, de ahí el título de la composición. En lo que concierne al verso final, se puede observar que este último es idéntico al verso inicial, como si mediante la estructura circular del poema se trazara un círculo; el mismo círculo que recuerda, de alguna manera, el ciclo de la vida: desde el nacimiento hasta la muerte.

Para concluir el análisis de los poemas, hay un último texto poético relacionado a la temática de la muerte, en particular el poema X de la sección *Del Camino*, presente en *Soledades, Galerías y otros poemas* donde se hace referencia a una misteriosa figura:

Arde en tus ojos un misterio, virgen  
 esquiva y compañera.

No sé si es odio o es amor la lumbre  
 inagotable de tu aljaba negra.

5    Conmigo irás mientras proyecte sombra  
       mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

—¿Eres la sed o el agua en mi camino?  
 Dime, virgen esquiva y compañera.

En el primer verso se introduce a esta figura, en cuyos ojos arde, como una llama, un misterio: «Arde en tus ojos un misterio» (v. 1). Esta aura de misterio rodea, en realidad, a una virgen que acompaña y, al mismo tiempo, esquiva al yo lírico: «virgen / esquiva y compañera.» (vv. 1-2). Se trata, por lo tanto, de una mujer enigmática que parece ser fugitiva, por un lado, y cercana, por otro. El carácter contradictorio de tal imagen se relaciona con la duda del yo lírico, el cual se pregunta si es odio o amor lo que emana su luz: «No sé si es odio o es amor la lumbre / inagotable de tu aljaba negra.» (vv. 3-4).

Este resplandor sin fin que proviene del color negro propio de la aljaba genera un contraste entre el candor de la luz y la oscuridad del negro que subraya, aún más, este aspecto contradictorio

de la figura misteriosa que lleva consigo unas flechas. ¿Son, éstas, flechas de amor, como aquellas de Cupido, o son flechas de muerte, como las de un cazador? Tampoco el yo lírico sabe contestar a esta pregunta, de ahí que surja en él un sentimiento de incertidumbre («No sé si...» v. 3). Por lo tanto, hay un conflicto entre el amor, asociado a «la lumbre / inagotable» (vv. 3-4), y el odio, asociado a «tu aljaba negra» (v. 4), los cuales parecen constituir la naturaleza de la figura que, por una parte, tiene la apariencia de la mujer amada, y, por otra, alude a la muerte, representada por las flechas mortales en su contenedor negro.

El color negro está presente también en la sombra proyectada por el cuerpo del yo lírico, cuya sandalia queda en la arena mientras la virgen sigue estando allí, en compañía de la voz poética: «Conmigo irás mientras proyecte sombra / mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.» (vv. 5-6). A través de estos versos, el poeta expresa, en oposición a la idea de la muerte, el deseo de vivir, de seguir con los pies sobre el suelo y con la sombra dejada, cada vez, por su cuerpo que sigue caminando. Imágenes, éstas, que transmiten un sentido de vitalidad, humanidad y materialidad que contrastan con el concepto de la muerte. Esta última, representada por la imagen fantasmal de una virgen, se acerca al yo lírico («compañera» v. 2), pero, al mismo tiempo, se aleja («esquiva» v. 2), cuyo movimiento indica el acercamiento de la idea de la muerte que acompaña los pensamientos del poeta y, a la vez, su alejamiento debido al afán de vida del autor que quiere seguir su camino. A la misma virgen se dirige, de manera directa, el yo lírico preguntándole: «—¿Eres la sed o el agua en mi camino?» (v. 7). En su itinerario vital, la figura femenina a su lado parece representar tanto la sed, el anhelo de amor y de vida, como el agua, el elemento que satisface su deseo amoroso. Por lo tanto, la protagonista de este poema es una mujer que encierra en sí misma no sólo la imagen de la muerte, sino también la idea del amor: dos características opuestas que tampoco el sujeto lírico logra distinguir («No sé si es odio o es amor...» en el verso 3).

Una mujer que, al final del texto poético, se define, otra vez como al principio: «virgen esquiva y compañera» (v. 8). La repetición del verso inicial en el último enfatiza la imagen de esta visión femenina que huye y se queda, la cual recuerda otra muy similar presente en el poema XVI del mismo autor en la sección *Soledades* de su recopilación, cuyos versos recitan: «Siempre fugitiva y siempre / cerca de mí» (vv. 1-2); «No sé adónde vas, ni dónde / tu virgen belleza tálamo» (vv. 5-6). Aparece aquí, otra vez, la figura de una virgen tan bella que se escapa, alejándose de su amante, pero, al cual se acerca siempre. Tan lejana y tan cerca del yo lírico, el cual quisiera besar la «amarga flor de tus labios» (v. 15), un sabor amargo que la muerte deja en los labios de la amada, cuyo carácter lúgubre se liga al candor cadavérico de «tu rostro pálido» (v. 4). Esta palidez contrasta con la imagen del «negro manto» (v. 2), cuyo color recuerda la «aljaba negra» (v. 4) del poema X: dos objetos oscuros que se contraponen al candor, por una parte, y a la luz inagotable, por otra. De todas formas, se puede

decir que, en estos textos machadianos, la pureza de la virgen, así como su belleza son elementos que se emplean para pintar un perfil tenebroso y fúnebre como aquel de la muerte, la cual, aludiendo a la persona amada fallecida, representa tanto la misma idea de la muerte como la idea del amor, dos conceptos tan diferentes que acompañan siempre al yo lírico.

## 5. Conclusión

Se ha intentado, a través de la presente tesis, estudiar el camino de la poesía con el objetivo de poner de relieve lo que esta última es capaz de transmitir, emocionando, conmoviendo, estremeciendo el espíritu. Si la poesía tiene esta capacidad es porque «ha sido creada *por* el hombre *para* el hombre, y que debe ser "desnuda y francamente humana"» (Hans Ludwig Lohe, 1958: 151). De hecho, retomando las palabras de Moreno Villa, el autor subraya el carácter humano que caracteriza la poesía, la cual, creada por el hombre, el poeta, y dirigida a otras personas, los lectores, tendría que ser desnuda, despojada de adornos o exageraciones y ser simple, directa, humana. Quizá por eso, la poesía tan humana tenga el poder de llegar hasta el corazón de los lectores que, leyendo los poemas, se sumergen en el mundo interior del poeta y se identifica con su personal experiencia, la cual, tan parecida a la suya, permite que la distancia entre ellos se acorte cada vez más.

Por lo tanto, el interés del trabajo ha sido el vínculo estrecho entre la humanidad y la poesía, el cual se ha podido encontrar en la trayectoria poética de dos autores diferentes, pero, de alguna manera, unidos por la capacidad de expresar de manera directa su íntima esencia. Si, por un lado, Antonio Machado ilustra, con su poesía, la realidad en la que el hombre, paso por paso, va adelante en su camino:

Cada poema suyo es como un retazo de la vida de un viajero; toda la obra es una especie de sucesión de imágenes instantáneas a través de las cuales Machado nos va mostrando la realidad de la existencia humana, inmersa en un proceso temporal y desenvuelta en una demarcación espacial. (Barbara Pihler, 2003: 106)

Por otro, Carmen Martín Gaité traza, mediante su escritura poética, la línea de un recorrido que va de la profundidad de su intimidad hasta la superficie de su conciencia: un proceso de indagación que la lleva a conocer su verdadera identidad. De hecho, según José Jurado Morales (2011: 41-42):

Para la salamantina la poesía se establece como un canal que da salida a unos sentimientos que estremecen, es decir, como un medio de indagación en una intimidad sacudida por los sentimientos que aportan las experiencias, los recuerdos, los sueños, las amistades, las relaciones amorosas, la realidad cotidiana.

La voz poética que en los versos expresa su interioridad se liga al viaje interior que los poetas realizan a partir de una sumersión en aquel abismo que ellos poseen dentro de sí mismos. Por eso, se ha elegido la imagen del camino introspectivo de la poesía porque ella, como los autores a lo largo de la existencia y de la carrera literaria, emprenden un recorrido que empieza en la profundidad del

inconsciente hasta llegar a la superficie de la realidad. Por lo tanto, «la poesía es de esta manera un camino hacia el conocimiento existencial del ser del hombre» (Hans Ludwig Lohe, 1958: 54): es el descubrimiento del propio ser que el poeta intenta llevar a cabo a través de la expresión de sus estados de ánimo, sus sensaciones, sus pensamientos, sus inquietudes, sus reflexiones, sus ideas.

Ante la representación de las experiencias sentimentales pertenecientes a la esfera emocional de los escritores, el lector no puede no proyectar delante de sus ojos lo que ve descrito en los versos líricos y gracias a la imaginación puede experimentar lo que los poetas han expresado en su creación poética. Y si el contenido de los textos poéticos refleja una impresión, un sentimiento, una acción, un lugar que el lector, antes de leer, ya conocía, él logra comprender de manera más directa lo que la escritura poética ha tratado de representar, adentrándose aún más en la intimidad de los poetas. Según Carlos Bousoño (1962: 27): «[...] lo importante es que el lector asume por contemplación *lo mismo* (comunicación) que el autor ha contemplado: esa representación que imagina como propia de su criatura.». De las palabras del crítico español se entiende la importancia que tiene la comunicación entre las figuras de los poetas y la figura del lector, las cuales comparten una experiencia parecida: por un lado, la vivencia personal que los escritores transfieren en sus versos, y, por otro, la participación en ella mediante la impresión que el lector percibe de lo que ha leído e imaginado. En la declaración de Carlos Bousoño destaca la acción de contemplar que se relaciona, de alguna manera, con la mirada introspectiva que los dos autores dirigen hacia su interior, en el cual encuentran las emociones y las sensaciones que exteriorizan en su creación poética. Del mismo modo, el lector, a partir de la contemplación de lo expresado en el texto poético, tiene que mirar hacia sí mismo y cavar en la profundidad de su ser para poder sentir los mismos estados de ánimo que los poetas han reflejado en los poemas. Toma forma, otra vez, el camino: desde el interior hacia el exterior en lo que concierne a los autores y, en cambio, desde el exterior hacia el interior con respecto al lector.

Además, este binomio exterior-interior representa también la correspondencia entre el entorno, con el cual los poetas entran en contacto y en el cual se inspiran, y el espacio interior, en el que guardan su esencia y conservan las impresiones percibidas a contacto con la realidad. A lo largo de la tesis, se ha visto como en la perspectiva machadiana «intimidad y exterioridad se complican en su poesía hasta formar un tejido único» (Bartolomé Mostaza, 1949: 641), mientras que en la visión gaitiana la relación entre estas dos dimensiones pone de relieve el aspecto conflictivo entre lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo extraño, entre lo privado y lo público. El propósito de mostrar, a través de este trabajo, el vínculo entre el mundo exterior y el mundo interior surge de la voluntad de reflexionar sobre el carácter dual de la existencia que ve, por un lado, el hombre y su intimidad, y, por otro, el mundo en el cual vive y entabla relaciones con los demás. Si para la escritora salamantina a veces el mundo puede ser hostil y el único remedio resulta ser el refugio en la literatura,

como afirma en una entrevista realizada por Celia Fernández: «Para mí es el refugio de un mundo hostil que no es el que soñamos.» (Carmen Martín Gaité, 1979: 171); para el autor sevillano la poesía proviene precisamente, como ya se ha mencionado varias veces, del contacto del alma con el mundo: «Lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto con el mundo.» (*Poesías Completas*, 1977: 11).

En definitiva, es exactamente a partir de esta conexión entre los dos mundos —el exterior y el interior—, que los poetas sienten la necesidad de escribir poesía. La misma Carmen Martín Gaité lo confiesa en el poema *Los libros que ahora busco* de la recopilación *Después de todo. Poesía a rachas*, afirmando en el primer verso: «Necesito poesía.». La escritura poética se convierte, por lo tanto, en una exigencia por parte de los poetas que desean expresar sus sensaciones, sus sentimientos, sus emociones. Tanto es así que sólo de estas últimas parece acordarse Antonio Machado: «Sólo recuerdo la emoción de las cosas, / y se me olvida todo lo demás; / muchas son las lagunas de mi memoria.» (CLXXIX, *Poesías Completas*, 1977). De hecho, la presente tesis ha querido subrayar la idea de poesía como un impulso de los dos autores de expresar sus íntimas impresiones para fijarlas en los versos de sus textos poéticos y no dejarlas huir. Esto se conecta con la conmoción del ánimo por causa de algo que, llamando la atención de los poetas, ha sido capaz de estremecer toda su alma. Por eso, ellos anhelan revelar en su poesía lo que ha llevado su ánimo a sobresaltar, lo recuerda Carmen Martín Gaité que hace referencia al vicio de anotar todas las sensaciones que «estremecen todo nuestro ser» (2001: 16). Un concepto que, según José Jurado Morales (2011: 41), «acerca su concepción poética a unos términos románticos no muy lejanos de los que llevaron a Antonio Machado a hablar de la honda palpitación del espíritu.». Este mismo enlace que une el autor sevillano y la escritora salamantina ha sido el interés principal de este trabajo, a partir del cual se ha querido realizar un análisis de los poemas de dos poetas sí diferentes, pero que, a pesar de todo, poseen un aspecto común: la capacidad de dejarse llevar por el remolino de emociones y expresar, con su poesía, tal estremecimiento.

## 6. Bibliografía

- Abdulla Muhammed, Taha, *La figura de la mujer en la obra de Carmen Martín Gaité*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Alarcón Sierra, Rafael, «“A orillas del gran silencio”: el ciclo simbolista de Antonio Machado (Soledades y Soledades. Galerías. Otros poemas)», en Antonio Jiménez Millán (ed.), *Antonio Machado. Laberinto de espejos*, Málaga, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, 2009, pp. 241-263.
- Anievas Gamallo, Isabel C., «“El cuarto de atrás” de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico», en *Confluencia*, University of Northern Colorado, Vol. 22, núm. 1, (otoño 2006), pp. 67-82.
- Aranguren, José Luis L., «Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (septiembre-diciembre 1949), pp. 383-397.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000 [*La poétique de l'espace*, 3ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1961].
- Baltanás, Enrique, «Las “Galerías” de Antonio Machado, sin secreto», en *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*, 2000, pp. 1-13.
- Barjau, Eustaquio, *Antonio Machado: entre la poesía y la filosofía (idealismo-solipsismo-"salto al otro")*, conferencia en la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico, abril 1971.
- Barreno García, Pedro, «De Soledades», [recopilación de ensayos disponible en: <https://www.pedrogarciabarreno.es/>]
- Bayona Posada, Nicolás, reseña a «*Ramón de Zubiría. La poesía de Antonio Machado*», en *Thesaurus*, Tomo XI, núm. 1, 2 y 3 (1995-1996).
- Beceiro Rodríguez, Carlos, «Semántica y semiótica del sueño en Antonio Machado», en *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Tomo XXV, 1975, pp. 85-117.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, 3ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1962.
- Brioso, Jorge, «Antonio Machado y la tradición apócrifa», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 24, 2007, pp. 215-236.
- Brown, Joan Lipman, «“A rachas”: The poetry of Carmen Martín Gaité», en *Letras Femeninas*, Michigan State University Press, Vol. 5, núm. 2, otoño 1979, pp. 13-21.
- Calvi, Maria Vittoria, «La scrittura dell'io in Carmen Martín Gaité», en *Culture*, fasc. 16, 2002, pp. 67-81.

- Camacho R., Jorge Andrés, «Análisis de un poema de Antonio Machado: "El limonero lánguido suspende... "», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 3, núm. 5, 1977, pp. 73-96.
- Cano, José Luis, «Antonio Machado, hombre y poeta en sueños», Madrid, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (septiembre-diciembre 1949), pp. 653-665.
- *Antonio Machado. Su Vida, su Obra: homenaje en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- Cantero García, Víctor, «Antonio Machado o la representación simbólica del tiempo en "Soledades, Galerías y otros poemas" (1907)», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Cádiz, Vol. 29, 2011, pp. 43-67.
- Capra, Daniela, «Presencia - ausencia en Soledades, galerías y otros poemas de Antonio Machado», en *Artifara*, Vol. 3, 2003, pp. 27-37.
- Carilla, Emilio, «La poesía de Antonio Machado», en *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Año 30, núm. 3/4 (julio-octubre 1964), pp. 245-256.
- Carratalá, Fernando, «La poesía de Antonio Machado, "una honda palpitación del espíritu" (En el 82 aniversario de la muerte de Antonio Machado)», Madrid, 2021, pp. 1-76.
- Carreira, Antonio, *Los cantares infantiles en la poesía de Antonio Machado*, ed. al cuidado de Fernando Gomarín, Santander, 2008, pp.11-28.
- Caudet, Francisco, *Antonio Machado. Antología comentada (II. Prosa)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.
- Clavería, Carlos, «Notas Sobre la Poética de Antonio Machado», en *Hispania*, Vol. XXVIII, núm. 2 mayo 1945, pp. 166-183.
- Collado Salguero, Isabel, «"Una tarde parda y fría...": notas sobre la enseñanza y su influencia en don Antonio Machado», en *Juan Meléndez Valdés y su tiempo en Tierra de Barros en el Bicentenario de su muerte (1817-2017): actas de las IX Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros* (coord. por Juan Diego Carmona Barrero, Matilde Tribiño García), 2018, pp. 199-214.
- Cremades, Raúl, «Tras la huella literaria de Carmen Martín Gaité. Estudio biográfico y aproximación didáctica», en *Critica.cl. Revista latinoamericana de ensayo*, Año XV, 2013, pp. 1-24.
- De Cesare, Giovanni Battista, «Antonio Machado: intorno agli anni delle "soledades"», en *Rassegna iberistica*, núm. 36, 1989, pp. 3-16.
- Downs, Sadie, «Los cantos del pasado», en *Cadencias*, University of Northern Colorado, 2013, pp. 43-45.
- Escartín Gual, Montserrat, «Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica», en *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, núm. 152, (julio-diciembre 2014), pp. 575-603.

- Fernández, Celia, «Entrevista con Carmen Martín Gaité», en *Anales de la narrativa española contemporánea*, Vol. 4, 1979, pp. 165-172.
- Fernández Moreno, César, «Análisis de un soneto de Antonio Machado: “Rosa de fuego”», en *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Año 26, núm. 3/4 (julio - octubre 1960), pp. 108-115.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1959 [*Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt-Hamburg, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 1958].
- Fuentes del Río, Mónica, *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- García Carroza, Eladio, «Sobre el sentido de la poesía machadiana (Elementos para una teoría del poema lírico)», en *Boletín de Filología*, Vol. XXVII, 1976, pp. 95-133.
- García Castro, José María, *La filosofía poética de Antonio Machado*, Tesis doctoral, en *Cuadernos Doctorales de la Facultad Eclesiástica de Filosofía*, Vol. XXII, núm. 3, 2012, pp.291-373.
- García Velasco, Antonio, «Los sueños en la poesía de Antonio Machado», en *SUR. Revista de Literatura*, núm. 2, (julio 2014).
- Gibson, Ian, *Los últimos caminos de Antonio Machado. De Collioure a Sevilla*, Barcelona, Espasa, 2019, pp. 15-40.
- Giovannini, Maria Alessandra, «L’evoluzione della coscienza femminile nella letteratura del secondo ‘900 in Spagna, attraverso l’opera di Carmen Martín Gaité», en *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, Vol. IX, núm. 2, 2017, pp. 151-160.
- González, José Emilio, «Tres poemas de Antonio Machado (un intento de análisis)», en *Revista De Estudios Hispánicos*, 1977, pp. 31-52.
- González Couso, David, «Carmen Martín Gaité y su geografía literaria», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009.
- «El léxico familiar de Carmen Martín Gaité», en *En teoría hablamos de literatura*, 2007, pp.558-563.
- González Torres, Rafael Antonio, «Antonio Machado y su tiempo», en *Actas de Congreso XXXIII (AEPE)*, 1999, pp. 105-131.
- Gras, Dunia, «“El cuarto de atrás”: intertextualidad, juego y tiempo», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Poesía y prosa en Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- Jara Murillo, Carla Victoria, «“Elegía de un madrigal” o la muerte de la poesía», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XIII, núm. 1, 1987, pp.63-69.

- Jarque, Francisco, «Antonio Machado y la definición de la poesía», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Reflexión, 2.<sup>a</sup> época, Vol. 2, núm. 2/4 (enero-diciembre 1973), pp. 57-63.
- Jurado Morales, José, «La mirada ajena: medio siglo de bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaité», en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. XXIX, núm. 1, 2004, pp. 135-165.
- «La Salamanca de los años cuarenta en los poemas de primera juventud de Carmen Martín Gaité», en *Hispania*, Vol. CII, núm. 1, marzo 2019, pp. 23-25.
- «Experiencia vital y escritura poética en Carmen Martín Gaité», en *Ojáncano: revista de literatura española*, núm. 40, 2011, pp. 39-58.
- Lapesa Melgar, Rafael, «Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Tomo I, núm. 304-307, (octubre-diciembre 1975-enero 1976), pp. 386-431.
- Lissorgues, Yvan, «Sevilla-Soria: dos paisajes del alma en la poesía de Antonio Machado», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 580, 1995, pp. 2-5.
- Lohe T., Hans Ludwig, «Antonio Machado, poeta y pensador», en *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, núm. 10, 1958, pp. 51-160.
- Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento, 1912.
- *Cancionero apócrifo de Abel Martín*, Madrid, Revista de Occidente, 1926.
- *Canciones a Guiomar*, Madrid, Revista de occidente, 1929.
- *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Madrid, Fernando Fe, 1926.
- *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- *Juan de Mairena I: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, 4<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- *Juan de Mairena II: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, 4<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- *Juan de Mañara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- *La Duquesa de Benamejí*, Madrid, La Farsa, 1932.
- *La Guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937.
- *La Lola se va a los puertos*, Madrid, La Farsa, 1929.
- *La prima Fernanda*, Madrid, La Farsa, 1931.
- *Las adelfas*, Madrid, La Farsa, 1928.

- *Nuevas Canciones*, Madrid, Mundo Latino, 1924.
- *Poesías Completas*, Madrid, Fortanet, 1917.
- *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- «Reflexiones sobre la lírica: El libro "Colección", del poeta andaluz Manuel Moreno Villa (Primera versión)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 45 (septiembre 1953), pp. 279-291.
- *Soledades (1899-1902)*, Madrid, Álvarez, 1903.
- *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Librería de Pueyo, 1907.
- *Soledades, Galerías y Otros Poemas*, 2ª ed., Madrid, Calpe, 1919.
- Maravall, José Antonio, «Homenaje a Manuel Machado y Antonio Machado», en *Cuadernos hispanoamericanos*, Tomo II, núm. 304-307 (octubre-diciembre 1975-enero 1976).
- Martín Gaité, Carmen, *A rachas*, Madrid, Hiperión, 1976.
- *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 1990.
- *Cuéntame*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978.
- *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993.
- *El balneario*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955.
- *El castillo de las tres murallas*, Barcelona, Lumen, 1981.
- *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.
- *El cuarto de atrás*, 2ª ed., Barcelona, Destino, 1981.
- *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste, 1983.
- *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007.
- *El pastel del diablo*, Barcelona, Lumen, 1985.
- *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*, Madrid, Moneda y Crédito, 1970.
- *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1958.
- *Esperando el provenir*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

- *Fragmentos de interior*, Barcelona, Destino, 1976.
- *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973.
- *La hermana pequeña*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- *Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1960.
- *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, Madrid, Taurus, 1975.
- *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- *Palo seco*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- *Pido la palabra*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.
- *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1974.
- *Ritmo lento*, Barcelona, Seix Barral, 1963.
- *Todo es un cuento roto en Nueva York*, Madrid, colección Suelos de poesía 2 (al cuidado de Octavio Cólís y Francisco Cumpián), 1986.
- *Un día de libertad*, Madrid, Revista Española, 1953.
- *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI de España Editores S. A., 1972.
- *Vuestra prisa*, Madrid, La Hora, 1949.
- Martín Vega, Cecilia, «Antonio Machado y los niños», en *Amigos del libro*, Año XV, núm. 35, (enero-marzo 1997).
- Martínón, Miguel, «El pensamiento poético de Antonio Machado (primera época: hasta 1907)», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 16, 1998, pp. 197-230.
- «El pensamiento poético de Antonio Machado (la etapa de Soria: 1907-1912)», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 17, 1999, pp. 469-479.

- Morales Ladrón, Marisol, «La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce», en *BELLS: Barcelona english language and literature studies*, núm. 13, 2004.
- Morgado, Nuria, «Las nociones kantianas de intuición y concepto en Antonio Machado», en *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Año 56, núm. 2, (diciembre 2003), pp. 311-326.
- Mostaza, Bartolomé, «El paisaje en la poesía de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (septiembre-diciembre 1949), pp. 623-641.
- Orozco Vera, María Jesús, «La recreación poética del tiempo en la narrativa de Carmen Martín Gaité», en *Philologia Hispalensis*, Vol. XV, fasc. 2, 2001, pp. 89-99.
- Panea Márquez, José Manuel, «Incertidumbre y muerte en Antonio Machado», en *Claridades: revista de filosofía*, Vol. XII, núm. 1, 2020, pp. 35-74.
- Pelegrín, Ana, «Los juegos en la literatura», en *Cada cual atiende su juego. De tradición oral y literatura*, Madrid, Cincel, 1984.
- Pihler, Barbara, «La experiencia de la temporalidad en cuatro poemas de Antonio Machado: propuesta de análisis lingüístico», en *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, núm. 11, 2003, pp. 93-108.
- Popeanga, Eugenia, *Antonio Machado: poesía y lenguaje: un estudio sobre los espacios poéticos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- Pradal Rodríguez, Gabriel, «Antonio Machado: vida y obra», en *Revista Hispánica Moderna*, Año XV, núm. 1-4 (enero- diciembre 1949), pp.1-80.
- Proust, Marcel, *Días de lectura*, trad. Alicia Martorell, Núria Petit Fontserè, Madrid, Taurus, 2013 [*Souvenirs sur Marcel Proust*, a cargo de Robert Dreyfus, Paris, Grasset, 1926].
- *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Espasa-Calpe, 1920 [*Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1919].
- Queiroz Vaughn, Mara J., *La obra “olvidada” de Carmen Martín Gaité*, Tesis doctoral, Texas Tech University, mayo 2013.
- Ribbans, Geoffrey, «De Soledades a Campos de Castilla», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4, 1992, pp. 1367-1382.
- Rodríguez-Puértolas, Julio, «Los niños en la poesía de Antonio Machado», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 19, núm. 1, 1970, pp. 110-118.
- Romero López, Dolores, «Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaité en la revista “Trabajos y Días” (Salamanca, 1946-1951)», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 11, 2002, pp. 239-256.
- Sánchez, Juan Antonio, «El tiempo en la poética de Antonio Machado», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 31, 2013, pp. 189-212.

- Sánchez Barbudo, Antonio, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- Sánchez-Piñol, Lucía, *Boletín de la Biblioteca del Ateneo: Carmen Martín Gaité*, II época-Año II, núm. 10, (junio 2001).
- Selvaggini, Luisa, «II sogno: segno e significato in Antonio Machado», en *Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani, Milano 24-25-26 ottobre 1996]*, Vol. 1 (Sogno e scrittura nelle culture iberiche), 1998, pp. 173-186.
- Suzzarini B., Andrés, «Una introducción a la lógica poética de Antonio Machado», en *Filosofía: revista del postgrado de Filosofía de la Universidad de los Andes*, núm. 28, 2017, pp. 115-131.
- Swiderski, Liliana N., «Consideraciones sobre la poesía y el arte en la obra de Antonio Machado», en *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año IX, núm.12, 2000, pp. 67-87.
- Teruel Benavente, José, «El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética», en *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, Universidad Autónoma de Madrid, Vol. 15, núm. 1, 2020, pp. 61-78.
- «La enunciación poética en la obra de Carmen Martín Gaité», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad Autónoma de Madrid, núm, 30, 2021, pp. 693-711.
- «Los últimos cuentos de Carmen Martín Gaité», en *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010): Estudios y antología*, 2012, pp. 209-228.
- , Valcárcel, Carmen, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, 2014.
- Torre Fica, Iñaki, «“La mujer ventanera” en la poesía de Carmen Martín Gaité», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 19, 2001.
- Uberti-Bona, Marcella, *Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité*, Milano, Ledizioni, 2019.
- Ungaretti, Giuseppe, *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- Uxó, Carlos, «Revisión crítica de los estudios sobre su obra», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, pp. 1-19.
- Vallejo Marchite, José Luis, «Estudio del soneto Esta luz de Sevilla de Antonio Machado», en *Revista Educa – UMCH*, núm.8, (julio – diciembre 2016), pp. 137-159.
- Varela Iglesias, M. Fernando, «Imaginación e intuición en la poética de Antonio Machado», en *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Año 53, núm. 1 (junio 2000), pp. 59-74.
- Venzon, Ruben, «El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité», en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. VII, núm. 2 (verano 2019), pp. 463-485.

- Wood, Jennifer, «“Poesía a ráfagas”: Carmen Martín Gaité’s early poetic voice», en *Espéculo. Revista de estudios literarios.*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 52, (enero-junio 2014), pp. 123-136.
- Zatlín Boring, Phyllis, «Carmen Martín Gaité and the generation of 1898», en *Romance Notes*, Vol. 20, núm. 3, (primavera 1980), pp. 293-297.
- Zecchi, Barbara, «El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaité», en *Mester*, núm. 20, fasc. 2, 1991, pp. 77-88.