

Antonio Machado y Andalucía

Antonio Chicharro Chamorro (Ed.)



un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

Antonio Machado y Andalucía. Antonio Chicharro Chamorro (Ed.).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013. ISBN 978-84-7993-244-2. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/6238>



La influencia de Antonio Machado en Federico García Lorca y en sus ideas poéticas

Rocío Castillo Martínez
Universidad de Granada

EL ENCUENTRO

Bien lo ha investigado y recogido Eutimio Martín en el magnífico ensayo que sobre la génesis y ediciones del poema que nos ocupará¹ durante todo nuestro trabajo y que se titula “Sobre un libro de versos: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca”, el poeta granadino conocía ya incluso personalmente a Antonio Machado antes de la aparición, en julio de 1917, de sus *Poesías completas*.

El encuentro de ambos se produjo en la ciudad de Baeza con motivo de una visita al maestro en el Instituto General y Técnico de la ciudad que formaba parte de la asignatura de *Teoría de la Literatura y de las Artes* que en la Universidad de Granada impartía el profesor Martín Domínguez Berrueta. Así, en junio del 1916 nuestro Federico, en calidad de joven estudiante, oyó recitar a Machado tanto poesías suyas como de Rubén Darío. De igual modo, en el mismo año de 1917 Federico García Lorca, al ser inscrito en el registro de la poesía española, se declararía *hijo* de Antonio Machado y *nieto* de Rubén Darío.

Si tenemos en consideración este encuentro de ambos poetas y la latente y respetuosa amistad que les uniera, como ya señalara Antonio Chicharro en “Antonio Machado y Federico García Lorca: Palabras para un hermanamiento”², no nos resulta extraño encontrar testimonios literarios que corroboren al menos la admiración y respeto bidireccional entre ambos. Así, de la presencia de Machado en la obra de nuestro poeta debemos señalar y nombrar ya el poema que servirá de columna vertebral a nuestro estudio comparativo de poéticas, y que no es otro que “Sobre un libro de versos”, ese primer manifiesto poético lorquiano que, como explica Eutimio Martín, sería dado a conocer en 1944 por Antonio Gallego Morell en el número dieciséis de *La Estafeta Literaria*.

Dicho poema-dedicatoria sería escrito por nuestro joven Lorca en un ejemplar de las *Poesías Completas* de Antonio Machado en edición de la Residencia de Estudiantes, dibujando las letras con un lápiz violeta. Más tarde sería incluido por Arturo del Hoyo en su edición de Aguilar a

¹ MARTIN, Eutimio (19859. "Sobre un libro de versos: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca", en *Anales de Literatura Española*, 245-256.

² Palabras pronunciadas en el acto de hermanamiento de los poetas Federico García Lorca y Antonio Machado, celebrado en la Casa-Museo de Fuentevaqueros (Granada) el día 5 de junio de 1996.

partir del año 1973, bajo el título: “A las poesías completas de Antonio Machado”.

Si buscamos testimonios literarios en el otro sentido de la relación Machado-Lorca, debemos mencionar el precioso poema “El crimen fue en Granada” que el primero publicaría el año 1936 en el semanario *Ahora* y en *Ayuda* con motivo del asesinato de Lorca. Además, el 11 de diciembre de este mismo año y en la plaza Castelar de Valencia fue leído dicho poema bajo el título de “Homenaje al gran poeta García Lorca”.

Nosotros nos proponemos a través del análisis del poema-dedicatoria de Lorca a las poesías completas machadianas, hacer un estudio comparativo de los símbolos y principales ideas poéticas que se asemejan en la obra de ambos y que nos permiten advertir, no a modo de calco sino de ecos, ciertas y certeras (a nuestro entender) influencias machadianas en la obra lorquiana.

Del poema que nos ocupa, tomaremos la versión original de éste, la escrita por el joven Lorca con su lápiz violeta en aquella edición de La residencia de estudiantes, titulado “A las Poesías completas de Antonio machado”:

Dejaría en este libro
toda mi alma.
Este libro que ha visto
conmigo los paisajes
y vivido horas santas.
¡Qué pena de los libros
que nos llenan las manos
de rosas y de estrellas
y lentamente pasan!
¡Qué tristeza tan honda
es mirar los retablos
de dolores y penas
que un corazón levanta!
Ver pasar los espectros
de vidas que se borran,
ver al hombre desnudo
en Pegaso sin alas,
ver la vida y la muerte,
la síntesis del mundo,
que en espacios profundos

se miran y se abrazan.
Un libro de poesías
es el otoño muerto:
los versos son las hojas
negras en tierras blancas,
y la voz que los lee
es el soplo del viento
que les hunde en los pechos
-entrañables distancias-.

El poeta es un árbol
con frutos de tristeza
y con hojas marchitas
de llorar lo que ama.
El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.
El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.
Sabe que los senderos
son todos imposibles,
y por eso de noche
va por ellos en calma.
En los libros de versos,
entre rosas de sangre,
van pasando las tristes
y eternas caravanas
que hicieron al poeta
cuando llora en las tardes,
rodeado y ceñido
por sus propios fantasmas.
Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.
Poesía es lo imposible
hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.
Poesía es la vida
que cruzamos con ansia

esperando al que lleva
sin rumbo nuestra barca.
Libros dulces de versos
son los astros que pasan
por el silencio mudo
al reino de la Nada,
escribiendo en el cielo
sus estrofas de plata.
¡Oh, qué penas tan hondas
y nunca remediadas,
las voces dolorosas
que los poetas cantan!
Dejaría en el libro
este toda mi alma...
7 de agosto de 1918.³

Así pues deseamos recorrer los símbolos y concepciones poéticas de nuestro autor granadino en su primer manifiesto poético, y compararlas con las del poeta sevillano aprovechando para resaltar algunos aspectos importantes que encontramos similares o al menos parcialmente coincidentes, en ambas teorías poéticas tales como la concepción del tiempo como palpito vital y como elemento desligable de la existencia humana, la idea de la nada y el vacío existencial, la concepción de la muerte inexorable y presente siempre en nuestra conciencia, o algunos símbolos tales como el *agua* que mana de la *fuelle*, las *estelas* y *huellas* que se borran de nuestros *senderos* y *camino*s, los *espectros*, *histriones* y *fantasmas* que nos acompañan en el viaje del autoconocimiento a través del viaje en la *noche* y en *el estado de somnolencia* que son formas de autopercepción y de descubrimiento del *yo íntimo*...

Así, tomaremos el extracto del poema que más ilustre la concepción, los símbolos o ideas poéticas que ambos autores comparten y a partir de él, desarrollaremos una sucinta reflexión de cada uno de ellos en diferentes epígrafes.

³ Esta versión es recogida por Antonio Chicharro en la página web del centenario del encuentro de Antonio Machado con la ciudad de Baeza: <http://machadoenbaeza.es/encuentro-de-antonio-machado-y-federico-garcia-lorca-en-baeza/>. Y decimos "original" porque como explica Eutimio Martín en el artículo citado y siguiendo los estudios de Gallego Morell, en los archivos de la familia García Lorca figura un manuscrito de esta composición, fechado el 19 de agosto de 1918 y que supone una corrección de este anterior que nosotros manejamos del 7 de agosto del mismo año. En esta segunda edición el poeta además añadió un título a su composición: "Sobre un libro de versos".

EL TIEMPO

¡Qué pena de los libros
que nos llenan las manos
de rosas y de estrellas
y lentamente *pasan!*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Dialéctica, dialéctica sería el adjetivo que definiría bien tanto a la concepción machadiana del tiempo como a la lorquiana y explicaremos sin más por qué.

Para Machado, el hombre es siempre y sustancialmente un ser temporal, una realidad que no se desliga nunca de su palpar vital. Este palpar vital es ese *tiempo vital* que también encontramos en Lorca, es ese

tiempo que a todos los humanos nos ha sido dado: el tiempo del corazón palpitante que habita en nuestra sangre con sus repentinas erupciones y con esa misteriosa polaridad vida-muerte en que todos nos hallamos insertos. (Eich, 1958: 10)

Tanto para Lorca como para Machado, el tiempo no va a ser el fluir de la historia sino una condición de la existencia del ser humano, una constante vital que lleva una pulsión más o menos constante(a excepción de las taquicardias oportunas y de los momentos de distensión en los que el palpar quizá afloja) pero en el que entran compases diferentes con toda su amalgama de ritmos, silencios y *tempos*, que representan la conjugación de momentos largos y monótonos representantes del vacío y de la nada y momentos eruptivos, que representarían esos instantes de intensidad vital de los que hablaremos más adelante.

El tiempo es el desarrollo de la vida de los humanos y en él encontramos siempre presente el momento final de esta, áquel en el que cese ese tiempo vital, esto es, la muerte, el silencio final e infinito.

En Machado, esta concepción de la existencia *en* y solo *en el tiempo* del hombre solo es comprendida desde la conciencia humana, como explica María Rodríguez García en su artículo “La lógica poética como expresión de la universalidad estética en Antonio Machado”, y así la existencia sería “un continuo esperar que siempre es, haciendo u

ocupándose de algo, donde el futuro nos va adelantando y nuestro pasado va quedándose atrás.”

La existencia es lo que ocurre mientras palpita ese tiempo, y en ella podemos ver en el momento presente tanto lo que sucedió en las anteriores palpitaciones como lo que sucederá en las sucesivas (en este último caso solo intuyéndolo), por ello, en el presente siempre puede Machado revivir su pasado infantil paradisíaco pero también intuir el avecinar de la muerte.

Lo mismo ocurriría con la concepción del tiempo profesada por Lorca, que se debate entre el fluir lento y monótono del tiempo y la esencia del instante. Así, asistimos a esa esencia dialéctica del concepto de tiempo que anunciábamos al principio.

Es archisabido que lo fundamental del instante es su fugacidad. Pero definamos mejor al instante vital de la mano de Christoph Eich, quien nos dice además que todo instante se distingue de los demás y es, por lo tanto, único e irrepetible...Añade además que siempre el instante es una consecuencia de un impulso del tiempo, siempre, por otra parte, un impulso irracional e incontrolable ya que “la ley del tiempo es el azar”. (Eich, 1958: 40)

Pero en la vivencia humana elemental del tiempo no solo encontramos la plenitud del instante sino, y como contrapartida, el continuo presente vacío, la *Nada*. He aquí la dialéctica temporal de la que hablábamos. Y de ese fondo intemporal de la nada o de esa “*vida no vivida*” por falta de impulsos que rompan la monotonía y la rutina, es de donde nace el sentimiento de frustración y de angustia existencial que encontramos en ambos poetas y que se puede traducir en añoranza de lo pasado o en esperanza en lo futuro y que es vivido por ellos como un estado de irrealidad que los acosa y los angustia.

Esta conciencia del vacío será un *leitmotiv* en ambos poetas que analizaremos más tarde en la concepción de la Nada que comparten en buena medida con algunos filósofos existencialistas.

Pero si la concepción del tiempo machadiana es dialéctica, también es en cierto sentido paradójica en cuanto a la relación del poeta con el tiempo. Lo revelamos ya: el poeta pretende eternizar la palabra en el diálogo que mantiene con su tiempo, esto es, *atemporalizar* o *eternizar* ese instante vital que plasma en su creación poética, es decir, se

dedica a la *eternización de instantes vividos* (Rodríguez García, 2011). Y he aquí la paradoja: el poema es en principio, como explica Jorge A. Camacho, portador de una *intuición temporal*, pero que nos ofrece sin embargo una verdad o una vivencia como algo atemporal *eternizado*. Y es que, para Machado “la poesía es la palabra en el tiempo”, y por ello quiere que en el poema se desarrolle “el tiempo vital del poeta con su propia vibración”, esto es, la fijación atemporal que da todo poema a los instantes vividos (Camacho, 2011).

Pero más paradójico nos resulta aún el hecho de que Machado se defina a sí mismo como “el poeta del tiempo” en *Los complementarios* y en el “Arte poética” de Juan de Mairena y, en muchos de sus poemas, sin embargo, asistamos al paso híperlento del tiempo, a un fluir tan vago que se nos presenta a veces como imperceptible. Es un tiempo lento, que apenas corre. Es casi una anulación del tiempo, una monotonía casi constante que queda bien simbolizada en el símbolo de *las fuentes* y del *agua* que de ellas brota, representantes del “fluir inexorable del tiempo” (Zubiría, 1966: 33 a 42).

Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.
(*Hastío*)

Por su parte, Lorca, al principio de su producción no siente el vacío como una opresión o como algo *aniquilante* sino que “desata en él entera la receptividad de sus sentidos” (Eich, 1958: 50). De tal manera que “todo impulso, todo estímulo del exterior consigue despertar un eco en su alma” (Eich, 1958: 50), un alma y un intelecto abiertos a que todo pueda ocurrir, de tal forma que no es extraño que en él broten impresiones frescas, espontáneas, derivadas de esa permisividad en su mente de todo tipo de correspondencias, ensambladuras, relaciones entre las cosas:

La luna va por el agua.
¡Cómo está el cielo tranquilo! [...]

Y es así como se opera el “milagro”, como cosas que parecen estar lejanas entre sí, desprovistas de toda relación, se encuentran y se unen. Ahí es donde radica a mi entender la mayor originalidad y virtuosismo del poeta granadino.

Podemos ilustrar esa creación de un mundo móvil con laxas ensambladuras, (como explica Eich en la obra ya citada, que permite crear combinaciones inéditas e inesperadas que de repente se tornan en otras, de tal forma que una imagen se fija y casi al instante se transforma en otra), con unos versos del poema lorquiano que nos ocupa:

El poeta *comprende*
todo lo *incomprensible*,
y a cosas que se odian,
él, *amigas* las llama.

Y es que a través de la creación de momentos que se resuelven rápidamente en otros, los instantes se precipitan vertiginosamente en el poema, que se crea justamente a través de uniones relacionales inauditas que salen de una suerte de constelación poética a la que tiene acceso solo el poeta, único comprendedor de estas “disparatadas” uniones, por las que cosas que se odian, pueden quedar unidas por lazos de amistad.

EL SUEÑO

Sabe [el poeta] que los *senderos*
son todos *imposibles*,
y por eso *de noche*
va por ellos en calma.

FEDERICO GARCÍA LORCA

La estética del sueño romántica veía en la actividad onírica la mayor fuente de la creación poética. Y es que ambos estados, el de creación artística y el estado onírico, contemplan la presencia de la imaginación, la cual de otra parte favorece la inspiración y, por consiguiente, la creación poética, por la cual se hace posible “la expresión de la inefabilidad y la disolución de las antinomias” (Camacho, 2011), de tal forma que admitimos que alguien defienda que sus experiencias son inexpresables e indescriptibles mediante la palabra, al mismo tiempo que vemos con los ojos de la verosimilitud e incluso de la veracidad relaciones entre las cosas que no concebiríamos en la vida cotidiana. De otra parte, el poeta romántico reconoce en la vida nocturna y en *el dormir*, el mejor ámbito de autoconocimiento. Creemos de forma firme que de estas creencias románticas participan nuestros dos poetas andaluces.

Ya en nuestros versos lorquianos elegidos comprendemos que el poeta es consciente de que para caminar solo es posible hacerlo de noche, ya que los senderos del día, los senderos “reales”, están en cierto modo desprovistos de significado para él, pues en ellos le es difícil autoconocerse, le es difícil reconocerse, llevar a cabo una recepción de una imagen de sí mismo que solo encontrará yendo en calma por los senderos laberínticos en la noche.

El recorrido de esos caminos nocturnos sería una suerte de viaje-aventura hacia los abismos de la personalidad del poeta, una especie de inmersión en nuestro yo que no es posible en la realidad “despierta”, o al menos, en la totalmente “despierta”, ya que, y como explicaremos más adelante, en los sueños de la vigilia, en esa suerte de estado semisomnoliento/semirreal, también es posible conocer rasgos de uno mismo, verdades personales.

Jorge A. Camacho mantiene y nosotros corroboramos, que dicha teoría romántica del sueño como región de autoconocimiento es también recogida por Antonio Machado, quien se dedicará a dialogar con la noche y a preguntarle a ella la razón de sus angustias, y quien creará espectros, fantasmas e histriones⁴ que vagan tras el ocaso del día y que no son más que formas de autorrepresentación.

La concepción del sueño como modo de autoconocimiento que creemos comparten ambos poetas andaluces, también es perfectamente recogida por María Zambrano, quien, en su libro *Los sueños y el tiempo*, nos explica, hablando de la vía de acceso al conocimiento desde el estado del sueño, lo siguiente:

La vía de acceso a este fenómeno ha de ser lo menos imperativa posible; ha de dejar ver, dejar aparecer. Mas sería inútil y nada leal pasar por alto el carácter de este fenómeno, en el que la psique se manifiesta libremente, por así decir, cuya licencia de andar por el tiempo no requiere descifrarse. Justamente es eso lo necesario: descifrar y no analizar. [...] el medio del sujeto humano es la temporalidad, [...] en sueños yace sin tiempo. (Zambrano, 2006: 16).

⁴ Federico García Lorca también puebla sus poemas de sombras y fantasmas, como podemos ver en el extracto del poema que analizamos en el presente:

(...) que hicieron al poeta
cuando llora en las *tardes*,
rodeado y ceñido
por sus propios *fantasmas*.

Y aquí está la clave: al poeta le interesa despojarse de ese tiempo vital de tal forma que pueda conocerse desprovisto de los parámetros de la realidad, quiere y sueña un espacio en el que su mente corra libremente sin el *tic-tac* que aprisiona su pensamiento cotidiano en la vida despierta. Desea, igual que desea en su producción poética, la creación de un lugar atemporal donde no haya que analizar con la razón del día a día (a saber, una razón milimetrada, disciplinada por el metrónomo del palpar vital) sino descifrar a modo del que resuelve un acertijo, del que juega a un juego de ingenio, sus angustias profundas, sus obsesiones, sus espacios ocultos, sus deseos, su ser más genuino y personal, a través del instrumento de la razón intuitiva. En el sueño queremos conocernos pero con una razón que intuye más que una que precise, detalle o milimetre, tratándose a mi parecer de llegar a lo más atemporal e incluso irracional que hay en nosotros, y precisamente por ello el poeta quiere soñar, para “librarse del tiempo”.

Y con “atemporal” me vengo a referir a aquello que es *esencia*, que está fuera del tiempo, que es normalmente invariable en nosotros, que representa lo más auténtico, porque es lo que verdaderamente nos define.

Con “irracional” me vengo a referir a aquello que está fuera de la razón, y que según la gnoseología se puede acceder a él solo de forma intuitiva, procurando un conocimiento directo e inmediato, no mediado por la deducción o el razonamiento. Y he aquí donde encontramos la mayor comunión entre la región de la poesía y la del sueño: el conocimiento poético se expresa en una obra como emanación de significados, algunas veces no-conceptuales, y como ensanchamiento de horizontes de comprensión.

Tanto en la región del sueño como en el de la creación poética, cabe el asombro y reinan tanto la construcción de significados como las dislocaciones de sentidos, en pos de la libertad de la palabra, y libertad en la relación entre las realidades.

Así, la forma de interpretar lo que soñamos será desde el conocimiento poético porque sino caeríamos en la trampa de concederles una realidad que no es la suya, “pues nos enfrentamos con él desde la vigilia, en la cual aparecen destituidos para la conciencia que los rechaza o simplemente los descalifica” (Zambrano, 2006: 17).

Pero Machado va a distinguir diferentes tipos de sueños, como aclaramos anteriormente, todos igualmente importantes, pues si podemos conocernos en los sueños del estado onírico, también son importantes los sueños de la vigilia, momentos en los que

Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son;[...] más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos” (Machado,1989).

Y ese sueño vigilante provoca una dimensión espiritual especial sobre los objetos que sueña el poeta, al mismo tiempo que salva a todas estas cosas soñadas del tiempo fáctico de la realidad, de tal forma que los libra del carácter inexorable del “tic-tac” de los relojes (Camacho, 2011). Se trataría pues de lograr esa atemporalidad normal del reino de los sueños en el estado de ensoñación vigilante, en la que el tiempo del reloj aún existe pero en la que esos machacantes “tic- tac” podemos convertirlos en ecos lejanos que se desvanezcan.

Y es que precisamente, y entroncando con el epígrafe anterior, ese estado de sueño no sería más que el tiempo desvanecido en la realidad del presente. Como explica Marta Rodríguez: “[...] el mundo poético de Machado está traspasado de tiempo que al desvanecerse en la realidad del presente, en ocasiones se hace “equivalente del Sueño”” (Rodríguez, 1998).

Esto es, asistimos a una concepción del sueño como la realidad desvanecida, intangible, liberada de los parámetros del tiempo fáctico; o como un estado de trance, de sopor, de irrealidad e incluso de delirios debido a que el estado de irrealización típico del sueño es tan fuerte que a veces es para el poeta difícil divisar las fronteras entre ambas regiones (a saber, la del sueño y la de la realidad). He aquí un ejemplo de nuestro querido Machado:

¡Oh, dime, *noche amiga*, amada vieja,
que me traes el retablo de mis *sueños*
siempre desierto y desolado, y solo
con mi *fantasma* dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,

dime, si sabes, vieja amada, dime
si son *mías* las lágrimas que vierto.[...]

Al *yo poético* le asusta la incertidumbre de no saber si las lágrimas que vierte y las angustias que adivina en su fantasma, pertenecen también a él. En este diálogo con la noche, lo que preocupa a la voz poética realmente es, debido a ese estado de alucinación en el que se encuentra envuelto, la dificultad de distinguir la relación entre su propia persona, y su sueño:

Quiere saber si el fantasma que por sus sueños vaga –creación suya–, corresponde exactamente a su yo más íntimo, para, con ello, desentrañar, de paso, la raíz y la autenticidad de su angustia, saber si sus lágrimas son suyas. (Zubiría, 1973: 28).

Machado además ve en el recordatorio de nuestros sueños la clave para reconocerse, para volver a encontrar las claves de nuestro ser cuando podamos estar más o menos dudosos. Así escribía a Guiomar:

Se sueña frecuentemente lo que ni siquiera se atreve uno a pensar. Por esto son los sueños los complementos de nuestra vigilia, y el que no recuerda sus sueños, ni siquiera se conoce a sí mismo. (Machado en Zubiría, 1973: 68).

La naturaleza, por otra parte, es un *leitmotiv* en ambos poetas, en Machado es aquella con la que comparte su estado emocional, en la que dibuja su paisaje interior, y cómo no, en ella también recaen las actividades del propio espíritu del poeta, de tal forma que por la “*pahethic fallacy*”, lo que hace el poeta, lo hace el mundo. Así, si el poeta sueña, ella también (en términos de Ruskin, en *Modern Painters*).

LA AUSENCIA EXISTENCIAL

[...]ver la *vida* y la *muerte*,
la *síntesis del mundo*,
que en espacios profundos
se *miran* y se *abrazan*.

FEDERICO GARCÍA LORCA

La vida, como dijimos, desde el punto de vista del existencialismo que encontramos en ambos poetas, trae consigo también la muerte como algo incuestionable y, recordando la dialéctica del tiempo que

ya describimos, asistimos a “agujeros de vacío” frente a momentos de plenitud y gloria. Y a esos agujeros, que traen consigo instantes de desesperación y de agobio asfixiante por toparse con el vacío, con la nada, Lorca les da entrada en él y les proporciona una expresión (Eich, 1958: 78), expresión que consideramos ejemplar en los poemas del Cante Jondo lorquianos.

Consideramos que de entre los filósofos que podemos considerar existencialistas, es Heidegger el que mayor afinidad filosófica presenta con Machado y Lorca, en cuanto a que considera que, en propias palabras de Heidegger recogidas por Marta Rodríguez, “El hombre es un ser para la muerte”.

Y es que, como podemos apreciar en los versos escogidos del poema lorquiano transcritos más arriba, para Lorca, la vida y la muerte son la síntesis del mundo, esto es, los dos momentos decisivos de la realidad vital humana, y ya Heidegger consideraba que la existencia es al nacer una “travesía entre nada”: la nada de la que surgimos y la nada a la que estamos abocados, aquella a la que llegamos al morir (Heidegger, 1927).

Para Lorca, la vida y la muerte están abrazadas, se miran cara a cara, son el haz y el envés de la misma moneda pero que pueden ser vistos al mismo tiempo. Ya el ser humano nada más nacer, posee la posibilidad de morir, por lo que vida y muerte estarían desde siempre y para siempre, hermanadas, o lo que es lo mismo: que la muerte pertenece a la estructura constitutiva de la existencia, como explica bien Heidegger.

Y es que, como sabemos, el existencialismo heideggeriano se preguntaba “¿qué es el ser?”, a lo que contestaba que es algo que no está dado nunca de manera definitiva sino algo que está siempre por hacerse, por modelarse, por terminarse. A este pregunta, Heidegger dará la respuesta siguiente: “la esencia del hombre es la existencia”, concepción que recoge con el término *Dasein* (que podría ser traducido por “ser aquí o ser ahí”).

La primera característica del ser humano es “su estar en el mundo” y añadimos, este ser en el mundo “es un ser con otros”. Pero Heidegger no se viene a referir con esos “otros” a la mera coexistencia con los demás sino al hecho de que siempre estamos en posición de poder conocer a otros *Dasein*; esto es, a otros “yoes” en unos “aquís” o “ahís” diferentes; en definitiva: conocer nuevas realidades de nuestro yo.

LA NADA

[...]Libros dulces de versos
son los astros que pasan
por el silencio mudo
al *reino de la Nada*,
escribiendo en el cielo
sus estrofas de plata.

FEDERICO GARCÍA LORCA

De los versos seleccionados de nuestro poeta granadino, podemos extraer la conclusión de que todo pasa, nada queda, ni siquiera las obras de los poetas, pues al final van a caer al reino de la *Nada*, dejando tan solo sus estrofas a modo de estelas, de huellas.

Sin más ésto nos lleva a pensar en los versos machadianos archiconocidos pero tremendamente duros cada vez que se leen:

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es *pasar*,
pasar haciendo *caminos*,
caminos sobre la *mar*. [...]

Nosotros, ante las dos posibilidades que hay, solo podemos *pasar*, esa es nuestra condición de existencia, y por ello solo hacemos caminos propios, nuevos a cada paso, como aquel ser heideggeriano que va decidiendo y sosteniendo su vida, pero caminos no sobre una materia en la que quede grabado, sino sobre agua del mar, agua que a cada instante cambia sin remordimientos su morfología; en una materia finita pero muy vasta y sin límites constantes y a la que todo río va a parar, a la que toda historia de todo hombre va a desembocar; un agua en el que las historias trazadas por unos y por otros se confunden, se mezclan. Es la desintegración de la trayectoria de cada hombre en su mayor potencial.

Pero, ¿qué hay en ese reino de la nada? Es sencillo: el tiempo, el tiempo desvanecido, el tiempo palpitante que ya no se sostiene: “todo es tiempo, nuestra vida es tiempo, y tiempo es nuestro destino, que busca satisfacción. Faltando ésta, el corazón late en el vacío, y el vacío se hace opresión y dolor (Eich, 1958: 59).

Si falta la satisfacción, si faltan esos momentos de plenitud vital de los que venimos hablando, el palpitar vital continúa con su pulso, pero con una rítmica monótona, rutinaria... que lo lleva a la nada, al vacío, a la aniquilación.

Antes de llegar al reino de la nada, encontramos en Lorca en sus poemas una cierta gradación que podría asimilarse a la que acabamos de hacer arriba: de la intemporalidad en algunos poemas que giran sin meta nos lleva a la rigidez e inmovilidad en la repetición de versos en otros y, finalmente, todo ello lleva a la *Nada*. Y esa *Nada* es la que lleva a ese sentimiento de vacío y del no-ser, no siendo ya el sentimiento barroco de la caducidad y fugacidad de la vida sino el del desengaño del mundo.

Y sobre esos elementos rígidos que encontramos en los poemas lorquianos como la tierra, el mármol...aquello que tiene movilidad, lo palpitante, solo posee en Lorca una débil fuerza, la fuerza del viento, del soplo... ya que *lo vivo* no salta, ni corre, ni brota ni anda sino que solo se mueve flotando, temblando...esto es, no con paso firme y decidido sino azuzado por una fuerza exterior, de otra parte muy vaga (Eich, 1958: 63-68).

Ilustrémoslo con un extracto del poema lorquiano titulado “Lluvia”:

La lluvia tiene un *vago* secreto de ternura,
algo de somnolencia resignada y amable,
una *música humilde* se despierta con ella
que hace vibrar el alma dormida del paisaje.

Es un besar azul que *recibe* la Tierra,
el mito primitivo que vuelve a realizarse.
El contacto ya frío de cielo y tierra viejos
con una mansedumbre de atardecer constante.[...]

Como observamos, a la lluvia se le ha adjudicado “un secreto vago” y, en este mismo sintagma encontramos ya una contradicción a nuestro entender muy evidente: ¿Cómo puede ser un secreto *vago*? Un secreto es algo misterioso, sigiloso, confidente, con forma de clave, enigmático... Es algo que no tiene la quietud ni la tranquilidad de algo claro o evidente, de algo que no ha de ser escondido. El mismo concepto de *secreto* ya guarda en sí la idea de “tensión” porque pretende ocultar algo que no ha de ser desvelado. Entonces, ¿cómo

va a ser un secreto *vago*, *perezoso* o *haragán*? Será más bien algo preciso, nítido, diligente... Pues en sí mismo y más bien en la persona que lo guarda recae la responsabilidad de estar en alerta para no ser descubierto.

En los tres versos siguientes de nuevo encontramos otro sintagma que, por la necesidad lorquiana de impregnar al poema de esa atmósfera de “vagancia”, de “flotación”, de “afijación”, presenta un cierto contrasentido: “música *humilde*”.

La música, esa combinación coherente de sonidos y silencios que estimula afectando al campo perceptivo del hombre, no ha de ser humilde. Podrá ser relajante, activadora, estimulante...pero ¿humilde? La música es siempre a mi modo de ver pretenciosa, pues desea llegar a la sensibilidad o al menos al sentido del ritmo de los que la escuchen o la produzcan, y así, por ello no la considero modesta sino atrevida, que pisa firme y no que vaga o se deja tocar o escuchar. Ella no es pasiva sino siempre activa, firme fehaciente.

Y ya en la segunda estrofa encontramos el verbo “*recibir*”, que es un verbo de recibimiento, de padecimiento, y no de procuración o de producción. Así la *Tierra*, vocablo que además aparece escrito con mayúscula en su comienzo, lo creemos como un sujeto fuerte, recio, robusto, compacto... y, sin embargo, aquí aparece como la paciente.

LA MUERTE

(...) Poesía es la *vida*
que cruzamos *con ansia*
esperando al que lleva
sin rumbo nuestra barca.

FEDERICO GARCÍA LORCA

“Cuando yo me muera”, es el verso que a mi entender recoge mejor la filosofía de la muerte lorquiana, y en general el poema en su totalidad, titulado *Memento*, que trascribimos:

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.
Cuando yo me muera,
entre los naranjos

y la hierbabuena.
Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una *veleta*.
¡Cuando yo me muera!

El verso que repite vendría a equivaler a: “una vez que se produzca ese hecho que desde hoy percibo como certero”; la *veleta* representaría quizá ese giro imprevisto que sería el simple salto de la vida a la muerte. Y es que es solo un instante el que separa la vida de la muerte pues: “Tan cerca habitan una y otra que el menor movimiento puede llevar de este a aquel ámbito. Próxima como la muerte, está también la vida” (Eich, 1958: 82-83).

Y es que, como ya dijimos cuando hablábamos de la síntesis del mundo, de la comunión entre vida y muerte, ésta está presente en toda su poesía, e incluso cuando la vida está en un momento de plenitud, siempre encontramos sombras oscuras que nos revelan el acecho del punto final de la vida, porque, recordemos: la vida es tiempo y, como tal, nunca podemos “detener su huída” (Eich, 1958: 116).

En el caso de Machado, la angustia del sentir la nada y el vacío le lleva a desembocar en la *meditatio mortis*, como explica Marta Rodríguez, “la resignada amargura que subterráneamente corre junto a la melodía de cada poema responde a esta impregnación de *substantia mortis*, a esa concepción de la vida del hombre como *ser para la muerte*” (Rodríguez, 1998).

El poeta, como “ser para la muerte”, averigua en ella el ingrediente necesario para que se pueda producir su existencia. Machado, como Heidegger la considerará como el estado final de la vida pero teniendo siempre el convencimiento de que la muerte le viene desde dentro de la existencia y no es un sino o un destino que le “cae encima”, sino un *germen* que lleva dentro de sí desde el momento en que nace, una posibilidad que puede realizarse en cada instante de su vida. Y quizá de esa concepción que la presenta como algo “natural” en el ser humano, se derive su actitud de espera, y en cierto modo, de aceptación:

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

para *aguardar*... Mas ella no faltará a la cita. (Rodríguez, 1998: 75)

Y esa aceptación creemos, viene de una decisión de resignación ante algo que se le presenta como tan certero que intentar negarlo, posponerlo o burlarlo es, simplemente, absurdo. Pero precisamente la condición de irrenunciable de la muerte, es lo que convierte a la vida en un sin-sentido, sobre todo por el posterior borrado que se produce de todo el paso del hombre por el mundo:

¿Y ha de morir contigo el *mundo tuyo*,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el *polvo* y para el viento (Rodríguez, 1998: 77).

Denotamos esa angustia, ese constante lamento por haber trabajado, por aún hoy trabajar, construyendo un camino que, de otra parte, no estaba marcado, de sostenerse en ese espacio vital día tras días, de conocerse y ordenarse en cada *aquí*. La vida es un cierto “correr inútil” en palabras de Marta Rodríguez, “a golpe de reloj” (Gullón en Poenga, 1983: 108), a contracorriente, siguiendo al metrónomo personal sin más, sin tener opción de detener el tiempo o de evadirlo. Y es que ese *tic-tac* del reloj con pulso mecánico e infalible, hace que pensemos que “la vida del hombre no es más que esa: tiempo monótono y sin posible solución” (De Zurbiría, 1973: 44).

CONCEPCIÓN DE LO POÉTICO

Poesía es lo *imposible*
hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.

La imaginación racional no es suficiente para la total creación poética, ya que con ella solo, al poeta “se le escapan casi siempre las mejores aves y las más refulgentes luces”, al operar “sobre hechos de la realidad más neta y precisa” (Soufas, 2005: 227). Es por ello por lo que se va a topar con la insuficiencia de la imaginación, lo que le hará caer en el frustrante “quiero y no puedo”. Solo con la inspiración poética, con la fuerza incontrolable del *duende*, semejante al poder demoníaco de Cernuda, se podrá acceder a los lugares escondidos e inexplorados del alma humana a través de la *evasión*, modo de trascender lo racional (Soufas, 2005: 229).

En la poesía, lo que parecía imposible, mirado desde los patrones racionales, se puede hacer posible, siguiendo las palabras anteriores lorquianas, porque el duende llega a las estancias ocultas de la sangre y es allí donde podemos despertarlo, donde podemos luchar con él y obtener su poder.

La creación artística para Lorca es un *desgarrarse*, un *quemarse en el fuego* del duende, un “dejarse el alma”, un “no poner resistencia”, y está por encima de toda técnica y de todo artificio, produciendo un cambio radical que trae consigo nuevas sensaciones frescas, descubriendo lo imposible, lo desconocido.

Queremos traer a colación su texto “El defensor de Granada”⁵, y transcribir el momento en el que nos descubre cuál es la misión del poeta para él: “animar, en su exacto sentido: dar alma...”.

El poeta debe dar vida, insuflar un soplo a la realidad, impregnarla de algo que la ilumine, que, como dijo Lorca, arroje “luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números”, como queda recogido perfectamente en los siguientes versos del poema que motiva nuestro trabajo:

Un libro de poesías
es el otoño *muerto*:
los versos son las hojas
negras en tierras blancas,
y la voz que los lee
es el *soplo* del viento
que les hunde en los pechos
-entrañables distancias-.

El libro de poemas en sí está muerto y solo con el aliento que sale de la lectura del poeta o en este caso del lector, se activa un pequeño remolino que insufla emoción a esos versos y que hace que se conviertan en algo que se hunde en el pecho, en algo que se siente, en un “quejío”. La voz salva las distancias entre la naturaleza y las almas humanas. Solo proyectándole ese influjo vital, solo animando con su soplo a esas hojas marchitas, éstas pueden “decir algo”, emocionar, hacer vibrar a los pechos de los receptores. De ahí que con anterioridad recalquémos que el poeta es como un *médium* que explica con palabras, con su voz, la grandeza de la naturaleza, que es

⁵ Granada, octubre de 1928.

magna pero que si no es animada por la voz del poeta a través de sus palabras, estaría muerta en el ocaso, en el otoño.

Imaginación, inspiración, evasión, presentimiento, descubrimiento, intuición..., serán ingredientes claves en la receta de la poesía en Lorca.

A través de la imaginación poética que transforma las cosas, el creador les da su sentido más puro y nos puede revelar relaciones entre ellas que no sospechábamos. Sin embargo, el poeta no puede llegar a expresar la verdad poética en su esplendor, ya que solo puede valerse de lo propiamente humano, por lo que asistiríamos a una insuficiencia de sentimientos, de sensaciones, de imágenes para expresar lo inaudito que el poeta descubre. Éste, al fin y al cabo, aunque quiera (“Quiere. Todos queremos”, en palabras del propio Lorca), no puede,

Porque, al intentar expresar la verdad poética de cualquiera de estos motivos, tendrá necesariamente que valerse de sentimientos humanos, se valdrá de sensaciones que ha visto u oído, recurrirá a analogías plásticas que no tendrán nunca un valor expresivo adecuado. Porque la imaginación sola no llega jamás a esas profundidades. (García Lorca, en de Torre, 1946).

Es entonces cuando se hace necesaria la presencia del duende, del *insuflar un soplo* del que hablamos con anterioridad. De esa imposibilidad o insuficiencia de expresión con la que se topa el poeta, nace el necesario juego con el duende.

Por su parte Machado también revela otra insuficiencia con la que se topa el poeta: el lenguaje:

Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser nuestro, porque mío exclusivamente no lo será nunca, era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de los otros yos.

Y advertimos una certera coincidencia con el ya conocidísimo sentimiento derrotista que asaltaba a Bécquer cada vez que deseaba controlar a ese “himno gigante y extraño”, cuando deseaba domar al

“rebelde y mezquino idioma” para encerrar todo su sentir y toda la realidad que le circundaba, porque en vano era luchar, ya que no había “cifra capaz de encerrarle”, en palabras becquerianas.

Pero, aunque ambos poetas sevillanos compartan el sentimiento de frustración que les provoca la imposibilidad de encontrar un instrumento que le permita expresar todo lo que desea, el motivo de no encontrar útil (o, al menos, suficiente) al lenguaje humano, es diferente, ya que el problema que halla Machado es que ese lenguaje no es creación suya sino que es algo aprehendido y compartido por muchos, y por lo tanto, es menos *suyo* que su sentimiento al ser algo *adquirido de fuera* e imitado de los demás, no siendo creación propia. Es la sensación de encerrar algo íntimo, propio, recién descubierto en nuestro yo, en algo ya usado, desgastado, viciado, y nada personal.

Antonio Machado va a considerar a las *palabras* como productos o herramientas elaboradas por la comunidad de las que se sirve para comunicarse, lo que recuerda a la función representativa jacobsoniana. Pero introducirá también el término *palabra poética* para referirse a un signo enriquecido de significado.

De tal forma que podríamos decir que si la *palabra* es un elemento neutro, habría que convertido, para que nos sea al menos útil en la creación poética, en *palabra poética*, que ya soportaría también una carga afectiva o un nuevo contenido.

Pero el problema del lenguaje como algo “no propio” se traslada en Machado también al sentimiento y, en sus anotaciones en *Los complementarios*, reconoce que:

El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: *mi corazón, enfrente del paisaje, produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo*. Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento

no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro [...]
(Machado en Alvar, 2006).

La palabra es comunicación hacia los demás, comunicación para entender, a través de ella, la realidad que nos cerca, como explica Manuel Alvar .Y es que si para Machado, el poeta es un “elegido”, un ser que utiliza la palabra como el elemento mágico, “como llave encantada que permite franquear el umbral del círculo sagrado”, solo unido a una atmósfera cordial, a una comunión del sentimiento con los otros, será posible la creación poética. Y no es de extrañar que Machado considere el sentimiento como un bien común, ya que su misma concepción de la existencia se basa justamente en considerarla como algo común con los demás: si “la realidad del prójimo solo se puede afirmar como una creencia” (Siguán, 1987: 33-52) y, yo soy el prójimo de alguien, mi realidad es indudable, y por tanto mi existencia no puede ser puesta en tela de juicio.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1989), *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- ABRIGHACH, Mohamed. “La teoría poética de Antonio Machado y la tradición romántica”, Universidad Ibnou Zohr, Marruecos.
- ALVAR, Manuel (2005). “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, en Fernández Cifuentes, Luis (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Clásicos y críticos, Madrid.43-76.
- (2006). *La teoría poética de «Los Complementarios»*. Biblioteca Virtual Universal.
- CAMACHO R, Jorge A. (2011). “Quietud y éxtasis en la poesía de Antonio Machado”. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. VII, No.25.
- CHICHARRO, Antonio (1997). “Antonio Machado y Federico García Lorca: Palabras para un hermanamiento”, en *El Instituto de Baeza a Machado*, Baeza, Instituto “Santísima Trinidad”, 145-148.
- DENNIS, Nigel (2005) “Lorca en el espejo: estrategias de (auto) percepción”, en Fernández Cifuentes, Luis. *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Clásicos y críticos, Madrid.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1961). *Federico García Lorca*. Madrid, Espasa-Calpe.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008). “El pensamiento estético de F. García Lorca”. En *García Lorca y la tragedia española*, Madrid. Fundamentos.
- EICH, Christoph (1958), *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*. Madrid, Editorial Gredos.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. (2005). *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid. Istmo.
- GAOS, Vicente (2003). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid, Cátedra, Letras hispánicas.
- GARCÍA LORCA, Federico (1973). *Obras completas* (Recopilación, cronología, bibliografía y notas por Arturo del Hoyo), Madrid, Editorial Aguilar.
- (1997). “Juego y teoría del duende”, en *Obras completas III*, Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (1997). *Obras completas III*. Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Opera Mundi.

- GRANDE, Félix (1992). *García Lorca y el flamenco*. Madrid, Mondadori.
- HEIDEGGER, Martin (1927). *Ser y tiempo*. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- HOYO, Arturo del (1973), en GARCÍA LORCA, Federico.
- LAFFRANQUE, M. (1967). *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Paris, Centre de Recherches Hispaniques.
- MACHADO, Antonio (1980). *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, edición, introducción y notas de José M. ^a Valverde, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia.
- (1995). *Juan de Mairena*, edición de Antonio Fernández Ferrer, 2 vols., Madrid, Cátedra, (2.ª ed.), Letras hispánicas.
- (1997). *Campos de Castilla (1907-1917)*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, (7.ª ed.). Letras hispánicas.
- (1997). *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.
- (1997). *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, (14.ª ed., revisada). Letras hispánicas.
- (2006). *Juan de Mairena*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍN, Eutimio (1985). “Sobre un libro de versos: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca”, en *Anales de Literatura Española*, 245-256.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2007). *Poética del cante jondo (Una reflexión estética sobre el flamenco)*.
- POEANGA CHALARU, Eugenia (1983). *Antonio machado. Poesía y lenguaje. Un estudio sobre los espacios poéticos*. Tesis doctoral editorial de la universidad complutense de Madrid.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, María. “La lógica poética como expresión de la universalidad estética en Antonio Machado”
- RODRÍGUEZ, Marta (1998). *El intimismo en Antonio Machado. Estudio de la evolución de su obra poética*. Visor Libros.
- SIGÚAN, Miguel (1987). “El tema del otro en Antonio Machado” en *Anuario de Psicología*, n.º. Extra 1. 33-52
- SOUFAS, Christopher (2005). “Lorca y la ausencia existencial”, en *Estudios sobre la poesía de. Lorca*. Ed. Luis Fernández Cifuentes. Madrid, Istmo, 227-259.
- TORRE, Guillermo de (1946). *Federico García Lorca. Libro de poemas*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, séptima edición.

- YNDURÁIN, Domingo (1975). *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)* (prólogo de Aurora de Albornoz), Madrid , Ediciones Turner.
- ZAMBRANO, María (2006). *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela.
- ZUBIRÍA, Ramón de (1973). *La poesía de Antonio Machado*, Madrid. Editorial Gredos, Tercera edición .