

ALGO MAS SOBRE EL POEMA XXXII DE A. MACHADO

Dr. Jorge Andrés Camacho R.

1. Preliminar

La lectura supone siempre la toma de conciencia de un lector sobre el texto. El texto alcanza su sentido cuando el lector lo asume cerrando un circuito que, sin embargo, no excluye, desde luego, las posibilidades de que la operación se repita indefinidamente, aún para sí mismo. En un mundo en que se ha adoptado la premisa del perspectivismo y el apriorismo ineluctable en el conocimiento humano, es difícil pensar en una objetividad total, en una absoluta impersonalidad del científico frente a su objeto. Y esta se da mucho menos cuando los materiales en cuestión son literarios, poéticos principalmente. El texto literario —poético, mejor— especificado como “plurívoco”, “ambiguo”, “polivalente”, “connotativo”, “opaco”, de especial “densidad semántica”, etc., dificulta con mayor razón, aquella pretendida impersonalidad. Por ello, la lectura inicial para la investigación del objeto suele condicionar su proceso como preconizaba Dámaso Alonso (1). El “Por dónde comenzar” de Barthes, a su manera propone también una intuición sobre algún aspecto del significado del texto (2). Y en la mencionada especificidad radica el valor (¡ese juicio que no obstante su elusión casi siempre está implícito en los análisis de la nueva crítica!) de estos objetos: el que a través del tiempo pueda iluminárseles en diversas zonas o niveles de su objetividad: la perspectiva es la de la época, la de una sociedad, la de la sensibilidad del que investiga o lee (ninguna lectura, suele decirse, da cuenta de la totalidad de un objeto poético (3); mas si está bien enfocada siempre ha de revelar una dimensión objetiva del texto). Por ello, sin menoscabo a la esencia del objeto literario (por el contrario, respondiendo fundamentalmente a ella) las diversas perspectivas de análisis o de conocimiento de un mismo texto, si verdaderamente asumen una por-

ción de su objetividad, aún cuando externamente parezcan contradecirse, internamente deberían complementarse, conformando algo semejante a lo que Riffaterre llama un archilector (4), pero sin sujeciones históricas como él propone.

En el caso de los objetos poéticos, además de aquellas perspectivas que obedecían a la sensibilidad, a la moda, a las ideologías, etc., se han venido iluminando cada vez más adecuadamente gracias a los progresos de la ciencia lingüística, a la cual los estudios poéticos parecen convenientemente vinculados.

Desde nuestras lecturas juveniles de Machado, que motivaron una vocación siempre en aumento hacia su obra, seguramente el poema XXXII contribuyó de preferencia a ello; en su sobria brevedad dejó una intuición poética que podría resumirse como de extática placidez, de pacífica ensoñación. Los estudios posteriores estimularon un asedio por revelar mediante el análisis los factores que contribuyen a dicha impresión. Luego, aquel creció por el conocimiento del análisis que Carlos Bousoño había hecho del poema. Su análisis, muy sugestivo por lo demás, arroja un significado en buena medida opuesto a lo que pensábamos (5). Bousoño considera que la expresión final “agua muerta” constituye un “símbolo bisémico” que condensa la significación de todo el poema, que él resume, excusando la inconveniencia de realizar estas traducciones, en los siguientes términos:

“Ante todo: nuestro sentimiento al terminar la lectura fue de pesadumbre”. Esa pesadumbre, que se inicia ya al comienzo de la pieza, y que va acentuándose progresivamente, se condensa, sobre todo en el verso postrero:

reposa el agua muerta.

Es para nosotros como el último redoble de un tambor funeral, un redoble más intenso que los anteriores, más doliente que ellos, opacamente, desilusionadoramente prolongado después en nuestra alma. Sentimos que, cansadamente, el poeta ha dicho "agua muerta" pensando en el agua quieta de un estanque, pero contemplando ese agua como paradigma o modelo de todo lo quieto, de todo lo "muerto": la ilusión, la humana esperanza, la felicidad". (6) El trabajo de Bousoño provocó un comentario de Rafael Ferreres (7) que considera desubicado el citado análisis ya que, según él, el poema responde a una sensibilidad y a una estética diferentes que encajan claramente dentro del modernismo (8). El trabajo de Ferreres adolece, en nuestro juicio, de enfocar el texto solo desde una perspectiva exterior, contrariamente a la posición inmanente en la que se sitúa Bousoño. Sin embargo, la opinión de Ferreres no invalida enteramente el análisis de Bousoño; tampoco el que nosotros ofrecemos en este trabajo; simplemente podría complementarlos.

Hoy, con más apropiados instrumentos, según dijimos, hemos vuelto al texto para confirmar la intuición inicial. Con la teoría poética de Jakobson hemos atendido la especial composición del poema en que las equivalencias de cualquier nivel (quien dice equivalencias dice oposiciones) no sólo se convierten en un factor simplemente constructivo sino también significativo del poema. Las equivalencias suelen motivarse (y esto alude a elementos que van mucho más allá de los significantes fónicos), es decir, se hacen significativos. El material lingüístico del poema no solo dice un significado, un sentido, sino que, a su manera, y sólo así, lo construye (lo crea: de ahí su valor etimológico). De modo que la búsqueda de equivalencias como principio de una teoría estructural, antes que contradecirse con el principio de motivación que constituía el fundamento de la estilística del poema, lo complementa (9).

Por otra parte, se desprende fácilmente que la motivación constituye una significación adicional ("significación añadida" (10)), es decir, un fenómeno de connotación. Los elementos "motivantes" son connotadores parciales que, en conjunto, hacen un gran connotador, el poema mismo. Connotar supone, como consideraba Hjemlev, que un signo se erige en significante de otro gran significado, llámese mejor, sentido (11). La última (la más importante) significación del poema está, entonces, un poco más allá (o tal vez más profundamente: "la trascendencia está ocul-

ta" (12)) de lo que el texto reza concretamente. Esto quiere decir que el texto acaba su significación en un contexto social, estético, filosófico, etc. que sin embargo está implícito en él mismo. La connotación, que viene a ser la meta de la semiótica poética, es otra dimensión que corrobora la conveniente complementariedad que hemos venido sustentando, tanto en las perspectivas metodológicas como, en consecuencia, en los contenidos interpretativos que estas arrojen. ¿Ecléctismo? quizás; ecléctismo comprensivo que podría hacer que se pierda la ortodoxa rigurosidad de un método dado (se podría decir dado por alguien) pero que hace ganar en la visión integral del objeto.

2. El poema

XXXII

Las acuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean . . .
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Sensación predominante de quieta placidez, dijimos; de arribar a una armónica, extática inconsciencia (al fin y al cabo, todo éxtasis en algún grado, la supone; y el éxtasis es el resultado de un sentimiento que podría decirse místico, el cual, a su vez, consiste en la atracción y necesidad de una fusión; ya con un ser supremo, del tipo de la mística cristiana, o de la fusión panteísta en la naturaleza, o en el anhelo del regreso al seno paradisiaco, al viaje de la semilla, con connotaciones edípicas como en Unamuno, o finalmente, en esa oscura necesidad de reintegrarse a lo inorgánico, inconsciente y atemporal, después de la crisis del proceso orgánico).

3. Análisis

De acuerdo con sus equivalencias (tanto por similitud como por disimilitud) el poema responde a una división binaria. De sus tres proposiciones principales una, la primera, tiene un núcleo verbal que denota movimiento y los otros dos, quietud; lo cual, por lo menos ese factor, los asimila, a la

vez que las opone a la primera. En principio podemos hablar en el texto de un proceso (cambio) del movimiento a la quietud (la cual tiene predominio sintáctico y semántico en el texto: dos proposiciones).

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean . . .

v

En la glorieta en sombra está la fuente

v

con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

v

No obstante hay además otros elementos gramaticales que acentúan la división binaria: el uso del plural y del indefinido exclusivamente en la primera parte, contra el singular y el definido en la segunda (lo definido supone una especie de permanencia en el conocimiento).

La rima asonante en e - a favorece también la división: señala en la primera parte un componente verbal ("humean"); en la segunda recae sobre morfemas nominales ("piedra" - "muerta"). Esta rima, única por lo demás, lo cual contribuye al efecto aquietador, se intensifica internamente en los dos versos impares de la segunda parte: glorieta y sueña. Por otra parte el poema tiene un notorio predominio de los fonemas e - a (25 a, 8 acentuadas; 23 e, 7 acentuadas; 13 o, 4 acentuadas; 12 u, 4 acentuadas; 3 i, ninguna acentuada) lo cual obviamente da una tonalidad fónica que refuerza la rima y su valor significante.

Hay otros efectos fónicos (equivalencias) que, por reiterativos, deben también señalarse para el mismo propósito; por ejemplo las nasales del verso tercero:

En la glorieta en sombra está la fuente

El eco entre "desnudo" y "mudo" de los versos cuarto y quinto.

En la última proposición, nuevas reiteraciones vocálicas:

marmórea - reposa

taza - agua

El ritmo que predomina en el poema es binario, de tipo yámbico, lo cual favorece, también, el sentido aquietador, principalmente en la segunda parte, que se puede esquematizar asimilando algunos grupos silábicos de la siguiente manera:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.

En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Y desde otro punto de vista la figura tónica final, por ser en versos graves, conforme un esquema fónico, también equilibrado, del tipo anfíbraco:

morado
humean
la fuente
de piedra
marmórea taza
agua muerta

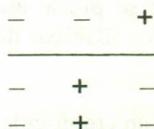
En la distribución sintáctica, se dan nuevos factores que justifican la división binaria, a la vez que motivan el sentido que hemos propuesto. La organización de las funciones de las tres oraciones puede esquematizarse así:

1	S	CC	V
		CC	V
2		CC	V
			S,

que reducidas a términos gramaticales más generales (manteniendo el verbo como núcleo proposicional) dan

1	N	N	V
		N	V
2		N	V
		N	V

Lo que, en fin, en figuras esquemáticas, totalmente abstractas, podría dibujarse así:



El esquema anterior permite interesantes observaciones; a saber:

- 1) Ofrece una figura desequilibrada de acuerdo con sus componentes, opuesto a dos equilibradas por esos mismos componentes.
- 2) No sólo arroja una justificación más para la división binaria por oposición, sino que, además, compacta por similitudes internas el carácter unitario de la segunda parte.
- 3) Si consideramos la quietud como un estado de equilibrio (armonía) entre las partes, y el movimiento como producto de un necesario desequilibrio este esquema sintáctico motiva el sentido fundamental de la segunda parte.
- 4) Además, en la primera parte, aunque sin la audacia del hipérbaton gongorino, que imprimía un enérgico movimiento a la sintaxis que motivaba el espíritu del barroco, la posición final del verbo (con las implicaciones que ya hemos apuntado), hace hipérbaton.

* * *

En el plano semántico encontramos otras interesantes equivalencias. En la segunda parte, además de las coincidencias morfológicas y sintácticas señaladas, se establecen relaciones metafóricas entre los verbos (“está”, “reposa”) y metonímicas (o por sinécdoque) entre los núcleos nominales; en los complementos circunstanciales, ya como parte del todo (sinécdoque), ya por simple relación de contigüidad (metonímica); en los sujetos, la sinécdoque de continente y contenido, que no excluye la metonimia por contigüidad:

glorieta	está	la fuente
taza	reposa	el agua

Con respecto a la relación semántica entre las dos partes cabe destacar que el único elemento

orgánico (vegetal en este caso: cipresal) aparece en la primera parte; en la segunda sólo hay elementos minerales: piedra, mármol y agua (significativamente “muerta”).

Hay, entonces, un nuevo elemento de oposición entre las partes, que señala el tránsito indicado. Retomemos, una vez más, el esquema de las oposiciones el cual resumimos así:

- de lo plural a lo singular
- de lo indefinido a lo definido
- del movimiento a la quietud
- de lo verbal a lo nominal
- del desequilibrio (sintáctico) al equilibrio
- de lo orgánico (vegetal) a lo inorgánico (mineral)

De este último binomio, por vías de lo connotativo, se desprenden otras importantes conclusiones.

El análisis de Bousoño, considera que “agua muerta” es un símbolo bisémico, con el valor significativo que apuntamos páginas atrás (13). Bousoño habla de una muerte funeral, dolorosa, que implica lo humano (“todo es mortal y yo he de morir” (14)). Ha llevado la interpretación simbólica a un extremo que se desvincula de los elementos mismos que posee el texto. La vinculación con lo humano, si bien es posible, está más distante que las posibilidades connotativas que este texto a la luz de su contexto cultural ofrece.

Ferreres habla de un texto modernista y tiene razón; como amplía luego en su libro *Verlaine y los modernistas españoles* (15) el tema de los jardines y las fuentes elegantes (como en nuestro poema: glorieta, mármol, cupido) parece provenir de Verlaine; también el de los atardeceres; y ambos suelen juntarse con frecuencia; pero en general el tratamiento de estos temas en el modernismo, si bien puede tener connotaciones melancólicas (no ciertamente funerales) es porque poseen matices místicos por las recónditas reminiscencias y correspondencias que el estado crepuscular parece producir en el poeta (por ejemplo el caso de Juan Ramón Jiménez; o en el cuadro de Millet). En el poco conocido poemario *Soledades* de (1903) Machado había tratado el tema bajo el título “La tarde en el jardín” que aparece refundido, como todo este primer libro juvenil de condesada influencia rubendianiana (quizás más verlaineana, como señala Ferreres), en el poema XXXII, de *Soledades, Galerías y otros poemas*, de

1907. De él, transcribimos algunas líneas que no sólo ofrecen un enorme parecido léxico al XXXII sino que contienen expresamente a la vez ese carácter plácido, aunque melancólico, que resulta típico:

“Era una tarde de un jardín umbrío
 donde blancas palomas arrullaban
 un sueño inerte . . .
 Las fuentes melancólicas cantaban.

Era un rincón de olvido y sombra . . .

 y más lejos se ve que el sol explende (sic)

 . . . el aire sueña, donde el campo tiende
 su muda, alegre soledad . . .

¡Noble jardín, pensé, verde salterio
 que eternizas el alma de la tarde,
 y llevas en tu sombra de misterio
 estrecho ritmo al corazón . . .

 . . . y en tus anchas alamedas
 claras, los serios mármoles meditan
 inmóviles secretos . . .

 y el agua duerme en las marmóreas tazas

 donde hoy se yergue el cipresal oscuro

 Cantar tu paz en sombra, parque, el sueño
 de tus fuentes de mármol, el murmullo
 de tus cantoras gárgolas risueño,
 de tus blancas palomas el arrullo
” (16)

Como en el poema anterior, parece derivar de Verlaine, según apunta G. Ribbans, “la notoria interpretación de la naturaleza como estado de alma . . . Este paisaje interior está desarrollado en diversos temas, . . . enlazados directamente con el poeta francés (el jardín con una fuente, el crepúsculo, el otoño)” (17).

La proyección anímica sobre lo inerte, gracias a ignotas correspondencias de tradición simbolista, no sólo anima la materia, sino que identifica el ánimo con lo inerte en fusión que podríamos llamar mística (lo místico dijimos, supone la fusión); así por ejemplo ese “amor de piedra que sueña mudo”, como señala el mismo Ribbans (18) puede tener veladas proyecciones simbólicas. La combinación, frecuente en el ecléctico moder-

nismo, entre la estatuaría descripción parmasiana y la correspondencia de paisaje y alma de corte simbolista, se dan en el poema. Esto explica, en parte, las diversas interpretaciones a que hemos aludido.

Hay algo que el análisis realizado permite agregar, sin embargo. Y es que tanto por influencia parmasiana como, principalmente, por la simbolista, lo mineral y lo inorgánico, en virtud de una justificada inversión de valores (hasta acabar por convertirse en factor connotativo), adquiere una categoría superior a lo orgánico y más aún, sobre lo orgánico consciente, es decir, sobre la realidad humana. Lo inorgánico adquiere un sentido admirable, de connotaciones positivas, en consecuencia; no precisamente doloroso, fúnebre, etc. A esto contribuyen, por un lado, los propósitos de despersonalización (que generará el arte “des-humanizado” del siglo XX; en Machado, se dice, da una pudorosa contención y sugerencia); por otro, la admiración, como en Baudelaire, por una realidad que siendo bella no tiene la esencia de la descomposición (de la putrefacción inclusive). “Con las imágenes de lo inorgánico —dice Hugo Friedrich de Baudelaire— sitúa el símbolo del espíritu absoluto tan por encima de los hombres”. Y agrega: “A los ojos de Baudelaire, lo inorgánico logra su suprema importancia cuando es material de esfuerzo artístico: la estatua es para él más preciosa que el cuerpo viviente . . .” (19). Y finalmente, este mineralismo se opone a la dolorosa transitoriedad humana (dolorosa por consciente: la conciencia es dolor, suele considerar la descendencia literaria y filosófica de Schopenhauer: “— ¡Ah, la inteligencia es el mal! . . . Comprender es entristecerse”, dice Yuste en *La Voluntad* de Martínez Ruiz (20)). Frente a la fugacidad humana, la envidiable permanencia y quietud inconscientes, que aparecen en un latente existencialismo como en el conocido “Lo Fatal” de Darío en que se establecen claramente los tres estados: el dolor de la conciencia humana, lo vegetal, ya con un principio de oposición (“dichoso el árbol . . .”) y por último la exaltación de lo mineral (“y más [dichosa] aún la piedra); en este poema la imagen de la descomposición orgánica se da además por paradigmas fónicos que equiparan “los frescos racimos” con que tienta la carne, y “los fúnebres ramos” con que aguarda la tumba. El texto de Machado no tiene ese tercer estado, es decir, el de lo orgánico consciente, lo cual debilita la tesis funeral de Bousoño (21). En la tradición española inmediata también pudo encontrar Machado este motivo de admiración por esta especie de muerte

mineral, estatuaria; concretamente manifiesta en Bécquer. Así por ejemplo, en la conocida rima LXXVI, en que el poeta contempla, en un templo bizantino la estatua yacente en granito de una mujer; la muerte ahí aparece sublimada por el material (el granito) y embellecida por el arte (se ha arrancado a la muerte su referencia orgánica):

“.....

Las manos sobre el pecho,
y en las manos un libro,
una mujer hermosa reposaba
sobre la urna, del cincel prodigio.

Del cuerpo abandonado
al dulce peso hundido
cual si de blanda pluma y raso fuera,
se plegaba su lecho de granito.

.....
y aquel resplandor tibio
aquel lecho de piedra que ofrecía,
próximo al muro, otro lugar vacío,

en el alma avivaron
la sed de lo infinito
el ansia de esa vida de la muerte
para la que un instante son los siglos.

.....
Cansado del combate
en que luchando vivo,
alguna vez recuerdo con envidia
aquel rincón oscuro y escondido.

De aquella muda y pálida
mujer me acuerdo y digo:
“¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!”

También la imagen del agua quieta, tan importante en el análisis de Bousoño, aparece en el mismo Bécquer con connotaciones positivas (“mi alma ya está tan serena como el agua inmóvil”, dice en la carta segunda de *Desde mi celda* (23)).

En el poema XXXII, de composición binaria, como mostramos, es en la primera parte cuantitativa (y cualitativamente) menor, donde se condensan los “signos de sugestión” (24), que tienen valor funeral: “crepúsculo”, “ascuas”, “negro” y desde luego los signos convencionales del ciprés y del morado. Pero además, debe considerarse que hay otro factor semántico en ese sentido, que, por reiterado, unifica la parte constituyéndola en “isotopía” (25). Es la conjunción sémica de temporalidad y caducidad. Los lexemas “ascuas”, “crepúsculo”, lo contienen; también “humean” (por el valor verbal de movimiento); y, aunque más débilmente, “cipresal” por su carácter orgánico, según hemos explicado. En la segunda parte no sólo se pierde ese carácter semántico si no que se le sustituye por el de permanencia y quietud (intensamente reforzados fónica, rítmica, sintácticamente, etc.) constituyendo así una tópica (isotonía) diferente.

En un poema prevalece el final, aquello a lo que se arriba. En este texto lo armónico, equilibrado, quieto, que corresponde semánticamente a lo inorgánico, cumple este papel cualitativo. Pero además, lo domina cuantitativamente, por factores denotativos y connotativos que hemos expuesto a lo largo de este trabajo.

NOTAS

- (1) Dámaso Alonso en su *Poesía española* (Gredos. Madrid, págs. 35-45) da primordial importancia a la intuición del lector.
- (2) “Este primer ‘esclarecimiento’ aparecerá como temático antes que formalista: en esto consiste precisamente la libertad metodológica que es necesario asumir; no se puede comenzar el análisis de un texto (puesto que ese es el problema que aquí se ha propuesto) sin una primera aproximación semántica (de contenido), sea temática, simbólica o ideológica”. R. Barthes: *El grado cero de la escritura*. S.XXI editores S.A. . Buenos Aires. 1973, pág. 220.
- (3) Jean-Claude Coquete: “Poética y lingüística en A.J. Greimas y a.a.v.v.: *Ensayos de semiótica poética*. Editorial Planeta. Barcelona. 1976, pág. 58.

- (4) Michaele Riffaterre: *Ensayos de estilística estructural*. Seix Barral. Barcelona. 1975, pág. 57 y siguientes.
- (5) En un breve trabajo nuestro, que publicó la Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica bajo el título "Quietud y éxtasis en la poesía de A. Machado", se incluyó el poema; en él tratábamos de justificar con elementos de estilística nuestra inicial intuición.
- (6) Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid. 1966, pág. 141.
- (7) Rafael Ferreres: "Sobre la interpretación de un poema de A. Machado" en *Los límites del modernismo*. Taurus. Madrid. 1964, pág. 122.
- (8) Geoffrey Ribbans alude también a esta "controversia" en su trabajo *Niebla y soledad*. Gredos. Madrid. 1971, pág. 169.
- (9) Véase también el ensayo de Gerard Genette "Lenguaje poético, poética del lenguaje" en Roland Barthes y otros: *Estructuralismo en la literatura*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1972, pág. 51-80; el de Tzvetan Todorov "Théories de la poésie" en *Poétique* No.28, 1976; el de A.J. Greimas "Hacia una teoría del discurso poético" en A.J. Greimas y a.a.v.v.: *Ensayos de semiótica poética*. Editorial Planeta. Barcelona. 1976, pág. 9-34.
- (10) Ver, por ejemplo, Cesare Segre: *Crítica bajo control*. Editorial Planeta. Barcelona. 1970, pág. 79 y sgts.
- (11) Ver J. Talens: "Práctica artística y producción significativa" en J. Talens y otros: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid. 1978, pág. 17-59.
- (12) François Rastier "Sistemática de las isotopías" en A.J. Greimas a.a.v.v.: *Ensayos de semiótica poética*. Editorial Planeta. Barcelona. 1976, pág. 129.
- (13) (Aún sin compartir su tesis creemos que debió haber considerado todo el texto con ese carácter; pues podemos decir que desde ese punto de vista, el texto es biisotópico (ver Greimas "La isotopía del discurso" en *Semántica estructural*. Gredos. 1976, pág. 105 y sgts.) y que tanto comporta clasemas que denotan un paisaje, (crepúsculo, cipresal, glorieta, fuente, etc.) como clasemas que comportan una isotopía metafórica con el sentido de muerte, en virtud de una coincidencia sémica, de tal manera que valores sémicos como oscuridad, quietud, frialdad, etc. se dan tanto en una como en otra isotopía).
- (14) C. Bousoño: Op. cit., pág. 149.
- (15) Rafael Ferreres: *Verlaine y los modernistas españoles*. Gredos. Madrid. 1975, pág. 152.
- (16) Antonio Machado: *Obras, poesía y prosa*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires. 1964, pág. 37, 38.
- (17) G. Ribbans: Op. Cit., pág. 250.
- (18) G. Ribbans: Op. cit., pág. 170.
- (19) Hugo Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*. Editorial Seix Barral S.A. Barcelona. 1959, pág. 80, 81. Sobre la influencia de Baudelaire en Machado hace referencia G. Ribbans. (Op. cit., pág. 274 y sgts.).
- (20) Martínez Ruiz: *La Voluntad*. Clásicos Castalia. Madrid. 1968, pág. 180.
- (21) Tampoco Goeffrey Ribbans encuentra suficiente fundamento para la simbología citada: "por otra parte -afirma este autor- la identificación con el poeta no acaba de realizarse; la poesía queda en estado latente de simbolización". (Op. cit., pág. 170).
- (22) Gustavo A. Bécquer: *Rimas y Leyendas*. Editorial Aguilar. Madrid. 1956, pág. 86 y 87. También en la carta tercera de *Desde mi celda*. (Editorial Espasa-Calpe S.A. Madrid. 1968, pág. 56-57). Bécquer vuelve sobre un motivo semejante.
- (23) *Ibid.*, pág. 39.
- (24) Carlos Bousoño: Op. cit., pág. 145.
- (25) Para un análisis formalizado de las isotopías véase, por ejemplo, el artículo "Sistemática de las isotopías" de François Rastier, ya citado.

