

DE LA AUSENCIA A LA POÉTICA (FRAGMENTOS DEL DISCURSO AMOROSO MACHADIANO)

Tatiana Herrera Ávila: Licenciada, profesora en la Sección de Comunicación y Lenguaje de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica (tatiana.herrera@ucr.ac.cr).

Resumen

En el presente artículo se analiza el poema de Antonio Machado titulado “Otras canciones a Guiomar” y se plantea que dicho texto construye una poética que se va conformando a partir de la ausencia de la amada, tomando como puntos de análisis la noción de amor del poeta y varias de las figuras que Roland Barthes plantea en *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Palabras clave: Poesía española, Antonio Machado, poética, Generación del 98.

Abstract

This paper analyzes the poem by Antonio Machado entitled “Other songs to Guiomar” and proposes that the text constructs a poetic that is shaped from the absence of the beloved, using as points of analysis the poet’s notion of love and several of the figures proposed in Roland Barthes’ *A Lover’s Discourse: Fragments*.

Keywords: Spanish poetry, Antonio Machado, poetic, Generación del 98.

Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que sólo el arte basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino.

Platón. *Fedro o del amor*

Porque el amor cuando no muere, mata
Porque amores que matan nunca mueren.

Joaquín Sabina

PRE/TEXTO

Antonio Machado (1875-1939) es uno de esos poetas españoles que no pasan desapercibidos en la historia universal. No solo dio con versos magistrales en cuanto a la construcción poética y a la imagen se refiere, sino que además, su poesía destila aquello que hace grande a la literatura: la problemática de la condición humana.

Es innegable que Machado es uno de esos poetas que trató las más grandes cuestiones humanas de las que se han ocupado filósofos, artistas e intelectuales desde siempre. Por ello, la producción machadiana es de alcances realmente titánicos. El poeta español poetizó la existencia, la vida, la muerte, el tiempo, Dios y el amor, haciendo a menudo con sus versos profunda filosofía.

Entre todos los asuntos que visitara el poeta, me interesará el del amor o Eros pues, en Machado, éste detona buena parte de su poesía. Me centraré particularmente en “Otras canciones a Guiomar”, poema dividido en ocho partes, perteneciente al Cancionero apócrifo.

MÚSICA DE FONDO PARA EL DISCURSO AMOROSO MACHADIANO

Este poema está escrito, según el subtítulo, a la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena, ambos heterónimos de Machado. Esto le da al poema en cuestión un carácter interesantísimo, pues Mairena y Martín son “dobles” o máscaras que el propio Machado se inventó. El que los poemas estén escritos a la manera de los heterónimos hace que deban ser analizados a partir de esta advertencia.

Pero, ¿por qué hacer este desdoblamiento y ocultarse tras sus heterónimos para hablar del amor y de Guiomar? Esto me interesa responderlo debido a que, como se sabe, en la literatura nunca nada es gratuito. Puede parecerle al desocupado lector que estoy preguntando por la intención de Machado, pero ésta permanecerá oculta para todos nosotros y nunca podremos conocerla. Más bien, lo que trataremos de dilucidar es si esta cuestión responde a alguna condición propiamente literaria.

Lanzaré desde ahora una hipótesis al respecto: el poema posee un carácter aún más literario (si tal cosa es posible) al estar escrito a la manera de los heterónimos machadianos, pues el texto imitará el estilo de poetas y filósofos inexistentes. Esto posibilita que la figura de Guiomar se ficcionalice, y se rompa así cualquier intento de referencialidad con las circunstancias supuestamente reales que citaré, pero que no interesarán en el análisis.

En este sentido, Martín y Mairena son para Machado como Cide Hamete Benengeli para Cervantes, pero con funciones distintas. En “Otras canciones a Guiomar”, Machado imita a sus heterónimos. Es como si Cervantes hubiera dicho que iba a escribir como lo había hecho Benengeli. Ahora bien, en el texto cervantino, el narrador o los narradores inventados le sirven a Cervantes para alejarse de lo narrado, de manera que se manifieste el perspectivismo, el

dialogismo, y la multiplicidad de puntos de vista tan característicos del Quijote (E. M. Guerli. Citado por José Montero Reguera, 1996: 159).

Por su parte, en “Otras canciones a Guiomar”, la imitación de los heterónimos le permite al hablante lírico el alejamiento necesario de su amada, el cual se traducirá en la ausencia que se evidencia en el texto, para así entonces ser coherente con su visión platónica y nostálgica del amor. Como se verá, no hay idealización posible sin ausencia, y para la noción machadiana, no hay amor sin idealización. La referencialidad queda así excluida totalmente del texto.

Sin embargo, diré —como curiosidad— que aparentemente Guiomar es el sobrenombre de una amante que el poeta conoció en 1928. Además, cabe agregar que dicho nombre fue tomado de la esposa de Jorge Manrique, poeta que Machado admirara profundamente. La supuesta Guiomar —en realidad la escritora Pilar de Valderrama— estaba casada, por lo cual los amores entre el escritor y ella eran de naturaleza clandestina. (Machado, 1989: 66). Esto lo señalo, sin perder de vista que las cuestiones biográficas deben entenderse estrictamente como marco de referencia, y nunca como motivante para el poema, pues mi aproximación no será positivista.

Otro aspecto que culmina el proceso de ficcionalización de Guiomar, es que el poema se inserta en el *Cancionero apócrifo*. Es decir, se recurre así a la posibilidad de que el poemario no sea en efecto Machado ni de los mencionados heterónimos. Esto simplemente colabora con la confusión de la tríada Juan de Mairena-Abel Martín-Antonio Machado, donde no se puede saber quién es quién. Y es que al final, estos heterónimos son ese otro que es Machado. Una trinidad como Dios, Hijo y Espíritu Santo, donde los tres son uno.

Como referente de estos poemas, también se hace necesario acudir a las *Cartas a Guiomar*, pues en ellas se expone claramente la teoría del amor machadiana que luego podrá entreverse en los poemas que me ocupan. En ellas, el poeta indica que el amor para él debe verse desde la perspectiva platónica, como señala Zubiria:

Machado escribía en una de sus cartas a Guiomar: “Cuando nos vimos no hicimos sino recordarnos. A mí me consuela pensar esto, que es lo platónico”. (Zubiria, 1966: 119)

Para el gran filósofo griego, el amor pasional se concibe como una enfermedad:

Racionalmente no se pueden conceder tan preciosos favores a un hombre atacado de un mal tan crónico, del cual ninguna persona sensata intentará curarle, porque los mismos amantes confiesan que su espíritu está enfermo y que carecen de buen sentido. Saben bien, dicen ellos, que están fuera de sí mismos y que no pueden dominarse. (Platón, 2001: 251)

Esta visión se continúa en el amor cortés, tópico recurrente en la literatura española medieval, tal y como sucede, por ejemplo, en *El libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, en el que el amor bueno (amor a Dios) se opone al loco amor (amor pasional) y, especialmente en la poesía trovadoresca anterior al siglo XV. En rigor, habría que decir que esta poesía trovadoresca,

al igual que la de Machado, goza de una perspectiva neoplatónica, o sea que ambas son herederas de la tradición medieval de la lectura de Platón. Aunque cabe indicar que el amor cortés se diferencia en ciertos aspectos de la concepción neoplatónica:

En el amor neoplatónico, la belleza humana es el reflejo de la belleza espiritual a la que el alma debe aspirar para conocerla y amarla. Así, la belleza física es el medio para alcanzar el fin último, la única belleza real, Dios. Por su parte, en el amor cortés la belleza de la amada despierta en el amante el deseo de ser correspondido, única y exclusivamente, por la dama; es decir, el fin último es la amada. (González, 2004: 46)

De esta manera, cuando hoy hablamos de amor platónico, en términos coloquiales, en el fondo se trata de la interpretación cortesana del amor platónico. Desde esta última óptica, el amor se da como ejercicio de idealización de la dama y de depuración del alma.

Otro ejemplo de este amor neoplatónico —y tal vez uno de los más elocuentes— corresponde a la Dulcinea del *Quijote*. A don Quijote lo tiene sin cuidado Aldonza Lorenzo; de hecho, ni la conoce. Simplemente es el referente a partir del cual se construye en su mente el ideal de Dulcinea. Esta intertextualidad no es gratuita. Recordemos que Machado como buen representante de la Generación del 98, establece un constante y fuerte vínculo con el texto cervantino y su loco personaje. El amor no podía ser la excepción. Si, en muchos aspectos, la posición machadiana retoma a Cervantes, no es extraño que el acercamiento lírico a su amada responda a los planteamientos cervantinos sobre el tema.

Se requiere aclarar que la idea platónica original en torno al Eros estribaba más en que maestro y discípulo (generalmente era amor homosexual, lo que disgustó a Aristóteles) avanzaban conjuntamente hacia la verdad y el amor, por medio del diálogo y el conocimiento. Pero, en la Edad Media, esto se transformó en un proceso mucho menos interesado en lo epistemológico, para subrayar una purificación y depuración idealizadas de la dama, quien necesariamente permanece distante. Se descalifica, así, la participación del cuerpo y se consagra el amor como solo contemplación del alma. Como veremos, en el poema de Machado, en efecto se produce una idealización de la amada, al punto de privilegiar la contemplación más que el contacto físico.

Es apropiado indicar aquí que esta noción del amor se opone a la noción de amor escolástico, el cual parte más bien de la noción aristotélica, según la cual —en particular desde Santo Tomás de Aquino— el amor divino se separaba diametralmente del amor humano.

Pero el Amor de Dios es diferente del humano, porque en tanto este último no crea la bondad de las cosas sino que la encuentra en el objeto que lo suscita, el Amor de Dios infunde y crea la bondad en las cosas mismas. (Abbagnano, 1966: 51)

Entonces, como se observará más adelante, el poema de Machado postula al amor como una enfermedad, en términos platónicos, pero además la idealización de la amada se cumple a

cabalidad. Así, de nuevo, llegamos a la ficcionalización de la que es sujeto Guiomar: ella es idealizada en estas canciones y, para que el proceso se facilite, el enamorado debe encontrarse alejado de su amada. En este marco, la imitación que hace Machado de sus heterónimos y el hecho de que el *Cancionero* al que pertenece el poema se califique como ‘apócrifo’, se justifican y se motivan. También, por ello, es fácil comprender que la ausencia (como podrá observarse) sea uno de los ejes en torno a los cuales se fundamentará nuestro análisis.

Lo anterior se liga con el otro punto necesario de resaltar en este momento. A Machado le interesaba el amor, pero basado en el recuerdo de un olvido voluntario. La ausencia es un dolor que se espiritualiza con el recuerdo de las presencias. La mezcla de encanto y dolor que tienen las evocaciones les confiere un rasgo melancólico. Este último será entendido, no desde el psicoanálisis, sino como un estado mixto que no es ni triste ni alegre. Veamos, en palabras de Machado, lo que Zubiria señalara como la presencia de la evocación melancólica:

La ausencia tiene también su encanto, porque, al fin, es un dolor que se espiritualiza con el recuerdo de las presencias. (Zubiria, 1966: 126)

“Otras canciones a Guiomar” se construye así como una evocación o sueño melancólico de la amada ausente. Por ello, también, la memoria — aparte de la ausencia— será tema central en esta exposición. Para abordarlas, recurriré no solo a los poemas machadianos, sino a Roland Barthes, para quien, ambas categorías —memoria y ausencia— son capitales para el discurso amoroso, pero aún más para la escritura misma.

DESCIFRAMIENTO: SONIDOS Y LONGITUDES

“Otras canciones a Guiomar” se compone de ocho fragmentos que conforman un solo poema. Aquí analizaré cada parte como un poema en sí mismo pues, al tratarse de fragmentos, resulta más adecuado para otorgarle un carácter verdaderamente independiente a cada uno.

Seguidamente, cabe señalar que el poema I tiene, en cada una de sus cinco estrofas, rima consonante alternada en los versos pares y en los versos impares, y su métrica oscila en versos de seis y ocho sílabas. Nos dedicaremos al análisis detallado de estas características porque sostenemos que la rima y la métrica, no son meros artificios estilísticos del poema, sino que lo motivan y ayudan a su desciframiento.

La primera estrofa es un terceto, donde el primer y el tercer verso son hexasílabos y el segundo octosílabo. Esto hace que el segundo verso se destaque entre los otros, y es que parece ser precisamente el verso más importante de esta estrofa, ya que en él se describe a la amada como una centella blanca:

¡Sólo tu figura,
como una centella blanca,
en mi noche oscura! (Machado, 1989: 385)

La centella blanca es el punto central en esta figura de la amada que proporciona el hablante lírico, pues permite que desde el inicio se establezca un contraste entre ambos. Ella clara, y él oscuro. Podemos entonces, entrever un paradigma que se mantendrá a lo largo del poema I y que más adelante retomaremos.

La rima también colabora con destacar este segundo verso, pues el primero y el tercero comparten la misma rima consonante en -ura y el segundo entonces queda, al igual que la centella en la noche, brillando solo. La segunda estrofa es un cuarteto que resulta un poco más complejo que la anterior. Primero, se establece una relación de equivalencia más fuerte entre los versos pares y los impares, pues coinciden alternadamente en su rima, y ninguno queda aislado. De manera que, el primer verso de la estrofa, o más bien el cuarto del poema, entra en correlación con el sexto, pues ambos tienen rima consonante en -rena. El quinto y el séptimo riman en -mar. Sin embargo, la métrica rompe esta correlación y establece otra, pues ahora el cuarto coincide con el quinto —en tanto son hexasílabos—, y el sexto con el séptimo, pues son octosílabos. Así, desde la métrica tenemos un orden secuencial y desde la rima uno alternado:

¡Y en la tersa arena,
cerca de la mar,
tu carne rosa y morena,
súbitamente, Guiomar! (Machado, 1989: 385)

Si nos guiamos por la correlación establecida por la rima, la “carne rosa y morena” de la amada está “en la tersa arena”. Esto nos da una imagen muy homogénea, pues la amada calza en el paisaje al punto de confundirse o ser intercambiables, en tanto los adjetivos calificativos pueden pertenecer tanto a la piel como a la arena. La piel o carne se parece a la arena porque es morena, y la arena se parece a la piel porque es tersa. Siguiendo este esquema, en los otros versos tendríamos que Guiomar, súbitamente está cerca de la mar. Incluso, Guiomar estaría en directa analogía con el mar. Y así toda la estrofa nos presenta una imagen muy armónica, donde la piel de Guiomar se parece a la arena en la que Guiomar está cerca de la mar o, incluso, es la mar. No en vano, la mar forma parte del nombre de la amada, implicando que Guiomar está hecha de mar.

Pero si hacemos la lectura a partir de la métrica, se nos presenta que la arena es la que está cerca de la mar, y de Guiomar, sabemos que súbitamente su carne es rosa y morena. De cualquier forma, lo que queda es una imagen de fuertes analogías, entre Guiomar, su piel, el mar y la arena.

Un punto que merece ser resaltado es que las primeras dos estrofas del poema I son exclamaciones. Esto produce un tono correspondiente con la evocación, donde estas dos primeras estrofas celebran a Guiomar para posteriormente, como veremos a continuación, presentar la dolorosa situación del hablante lírico.

La tercera estrofa se construye de la misma manera que la segunda. Pero ahora, más bien, se nos habla del *topos* del hablante lírico, que se opone al de Guiomar descrito anteriormente. Esto, pues Guiomar está en un ambiente natural que remite a la libertad: el mar; mientras que el hablante está en una cárcel. Y además el poema se presenta ahora abiertamente como una evocación:

En el gris del muro,
cárcel y aposento,
y en un paisaje futuro
con sólo tu voz y el viento; (Machado, 1989: 385)

Si hacemos la lectura a partir de la rima, o sea por un lado los versos pares (con rima consonante en -ento) y por otro los impares (con rima consonante en -uro), aparece con mayor facilidad la imagen del hablante lírico encerrado en el muro y en el futuro evocando la voz de la amada traída por el viento.

La semejanza entre la segunda y la tercera estrofa, desde la perspectiva de la rima y la métrica, nos permite indicar que ambas funcionan como descriptivas de la condición, por un lado, de la amada y, por otro, del hablante lírico, por lo cual tiene sentido que se asemejen en su estructura, aunque opondrán las condiciones en las que se encuentra cada uno.

La cuarta estrofa nos presenta también una cuarteta, pero su estructura silábica es diferente. Y es que aquí se nos habla de una situación muy particular que coloca al hablante lírico junto con su amada, pero el encuentro no es muy feliz.

El primer verso es un hexasílabo y los restantes tres son heptasílabos. Así las cosas, si seguimos la propuesta de leer, por un lado según la rima, y por otro según la métrica, tendremos lecturas muy singulares que nos ayudarán a decodificar mejor el texto:

en el nácar frío
de tu zarcillo en mi boca,
Guiomar, y en el calofrío
de una amanecida loca; (Machado, 1989: 386)

Desde la perspectiva de la métrica, el primer verso quedaría aislado por ser —como dijimos— hexasílabo, de manera que se diferenciaría de los otros. Este primer verso “en el nácar frío”, nos remite a la arena y el mar (haciendo una reminiscencia a la estrofa segunda, Guiomar queda relacionada siempre con objetos marinos), por cuanto el nácar proviene de las conchas. Pero este material se califica en el poema de frío, lo cual convierte la situación descrita en una no muy agradable.

Por otro lado, si continuamos con la lectura a partir de la rima, el frío del primer verso rimaría con calofrío del tercero, de manera que, por reiteración, se la daría más fuerza al frío que

al calor, y éste se encontraría en relación con Guiomar. En realidad, el nácar frío entra en relación con Guiomar y ya no con el zarcillo. Esto fortalece el tono más bien triste o disfórico de la estrofa, a pesar de tratarse del encuentro con la amada. Por su parte, ‘boca’ rimaría con ‘loca’, donde la boca funcionará como sinécdoque del hablante lírico, lo cual nos indicaría que éste está loco.

El complemento circunstancial de lugar, que es el primer verso, permite visualizar el encuentro amoroso entre el hablante lírico y Guiomar, pues el zarcillo de ella está en la boca de él, y ella está en el nácar frío del zarcillo. Gracias al encabalgamiento de los versos primero y segundo de la estrofa, sabemos esto, e incluso que el nácar frío describe el material del zarcillo (pendiente, arete) de Guiomar que está en la boca del hablante lírico.

Luego, hay otro encabalgamiento entre el cuarto y quinto verso, donde el clima contradictorio de calofrío correspondería a la ‘amanecida loca’.

En fin, desde cualquier arista que se le mire, la estrofa nos presenta un encuentro amoroso, pero que en lugar de ser feliz, se encuentra signado por la contradicción. Ella fría, él loco, ella indiferente, él apasionado.

Por último, la quinta y concluyente estrofa del poema I es la más larga, y está compuesta —a su vez— de dos cuartetos, donde todos sus versos son octosílabos:

asomada al malecón
que bate la mar de un sueño,
y bajo el arco del ceño
de mi vigilia, a traición,
¡siempre tú!
Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar. (Machado, 1989: 386)

Como la métrica es regular en toda la octava estrofa, ésta adquiere mayor fuerza con respecto al resto de las estrofas del poema. Y no cabe hacer la lectura desde la métrica porque no hay variación. Más bien se produce una marcada regularidad que hasta el momento no se había presentado el poema: la octava estrofa es de ocho versos octosílabos. Esto ayuda a la conclusión contundente del poema I.

La primera cuarteta establece la rima en –on entre el primer y cuarto verso, y la rima –eño entre el segundo y el tercer verso.

El primer y cuarto verso tienen mayor peso por su fuerte terminación, y por eso hablan de la traición y de la vigilia. En ellos, se evidencia el drama o la tragedia: ella no está, es un sueño.

Los versos internos presentan una rima más suave y por ello hablan del sueño, que es por definición sutil y de la mar que, como ya vimos, se refiere siempre a Guiomar.

El primer verso de la otra cuarteta se compone de una exclamación ‘¡Siempre tú!’ y del vocativo reiterado ‘Guiomar, Guiomar’. Quiere decir que el sueño de la amada es, para el hablante lírico, recurrente. Y es importante que esté partido para destacarlo y así dejar muy en claro la constancia del sueño.

Esta última estrofa sigue la misma estructura de rima plateada por la cuarteta anterior. Guiomar queda ahora relacionada por arte de la rima, con olvidar. Ella es olvido, aunque el hablante diga en el último verso que no la puede olvidar. Ella es olvido, porque no está con él. Y los versos internos permiten establecer una relación entre ‘creado’ y ‘castigado’. El castigo le viene al hablante lírico, por ser culpable de haber creado a la amada. El poema I queda así, desde esta perspectiva, descifrado como un texto del desamor y del olvido, donde el hablante lírico sufre la ausencia de la amada a la que evoca en el mar.

El pequeño poema II está compuesto por sólo una estrofa de siete versos octosílabos. Su rima nos permite establecer una guía de lectura, pues los primeros tres versos riman en -ía, el cuarto y el séptimo riman en -más y el quinto y el sexto riman en -ada:

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás. (Machado, 1989: 386)

Vamos por partes. Los primeros tres versos describen cómo el amor es fantasía, pues lo inventa todo, particularmente el tiempo y los sonidos.

Luego, los versos cuatro y cinco introducen al amado y a la amada, de quienes se continúa hablando en los versos seis y siete. Por ello, es apropiado indicar que los primeros versos están encabalgados entre sí y, asimismo, los últimos cuatro versos. Esto posibilita analizar, por un lado, los primeros tres versos y, por otro, los últimos cuatro, aunque estos sí presenten una variación en la rima.

No obstante, también debemos apuntar que existe, a pesar de las divisiones ya señaladas, una primera secuencia según el sujeto gramatical, el cual sería ‘todo amor’, desde el primer hasta el quinto verso. Y la segunda se conformaría, a partir del quinto verso y hasta el final. Desde esta perspectiva, la primera secuencia sólo nos dice que el amor es ficción, los siguientes versos explicarían dicha condición. Y por último se diría que, a pesar de ello, el amor no pierde valor.

El poema III consta de tres versos, lo que lo hace más pequeño aún que el anterior. Esta tríada presenta métrica regular de octosílabos y rima asonante en i-o en los versos impares:

Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido. (Machado, 1989: 386)

La rima imperfecta o asonante, en este caso, hace correlativos al primer y tercer verso, de manera que el olvido estaría vinculado con Guiomar, pues es en el abanico de ella donde el hablante lírico escribirá los versos segundo y tercero. El poema entero constituye la expresión de la voluntad del hablante lírico, quien va a escribir. Tal es su acción: la escritura. El hablante lírico se descubre así como poeta.

El poema IV también se compone de tres versos, pero no posee una métrica regular, sino que el primer verso es hexasílabo, el segundo es octosílabo y el tercero es dodecasílabo. Su rima es asonante en los versos impares.

Te abanicarás
con un madrigal que diga:
en amor el olvido pone la sal. (Machado, 1989: 386)

Tanto dicha rima como la métrica irregular, hacen que —en su estructura— este diminuto poema, sea más errático. Este hecho nos parece coherente con todo lo anterior, porque lo que se describe ahora es la acción de la amada —Guiomar—. Ella es displicente con el hablante lírico, sus acciones indican siempre indiferencia, y aparece siempre en directa vinculación con el olvido.

Además, es posible apuntar que se produce una rima interna entre madrigal en el primer verso y sal en el segundo verso. Esto viene a colación, sobre todo si se toma en cuenta que el hablante lírico ya en la estrofa anterior se ha identificado como poeta, pues el madrigal es una composición poética. Y si seguimos la lógica de la rima interna, sal y madrigal entran en directa correlación, dejándonos un poema salado que, en este caso, habla de olvido, lo cual le proporciona al fragmento un carácter disfórico.

El poema V ya no es tan corto como el anterior, pero igual lo sigue siendo, pues cuenta sólo con seis versos. Riman en forma consecutiva el primero con el segundo, el tercero con el cuarto, y el quinto con el sexto, de manera que —aunque no clásica— es una sextina:

Te pintaré solitaria
en la urna imaginaria
de un daguerrotipo viejo,
o en el fondo de un espejo,
viva y quieta,

olvidando a tu poeta. (Machado, 1989: 387)

Esto permite establecer varias relaciones. La primera sería entre los adjetivos ‘solitaria’ e ‘imaginaria’ por su rima consonante en –aria, pues ambos califican a Guiomar. La otra correspondería a la que se puede señalar entre ‘viejo’ y ‘espejo’ de los siguientes versos con rima consonante en -ejo, en tanto estos podrían calificar al hablante lírico; él la pinta en su imaginación, la cual sería el ‘daguerrotipo viejo’ y el ‘espejo’, el cual lo refleja a él o puede ser sinécdoque de él.

Su métrica corresponde a versos octosílabos con excepción del quinto de cuatro sílabas, estableciendo así un verso de pie quebrado típico. Este tetrasílabo estaría haciendo una pausa, donde se retoma la imagen de la amada; es decir, después de hablar de sí mismo, el hablante lírico vuelve a Guiomar, quien estaría olvidando a su poeta.

El poema VI es una cuarteta de octosílabos donde el primer verso mantiene una rima consonante en -on con el último verso, y los versos internos riman también, en forma consonante, en -erde:

Y te enviaré mi canción:
“Se canta lo que se pierde”,
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón. (Machado, 1989: 387)

Pero aquí esto no parece tener mayor implicación en lo que a la interpretación del poema se refiere, pues solo entrarían en juego la canción con el balcón, lo cual coincide en efecto con la idea del poema de una serenata.

El poema VII regresa a una estructura más compleja de quince versos, donde casi todos son endecasílabos, excepto el sexto verso que es heptasílabo:

Que apenas si de amor el ascua humea
sabe el poeta que la voz engola
y, barato cantor, se pavonea
con su pesar o enluta su viola;
y que si amor da su destello, sola
la pura estrofa suena,
fuente de monte, anónima y serena.
Bajo el azul olvido, nada canta,
ni tu nombre ni el mío, el agua santa.
Sombra no tiene de su turbia escoria
limpio metal; el verso del poeta
lleva el ansia de amor que lo engendrara
como lleva el diamante sin memoria

—frío diamante— el fuego del planeta
trocado en luz, en una joya clara... (Machado, 1989: 387)

El hecho de que el verso sexto cambie de métrica no debe extrañarnos, pues este verso refiere literalmente a la estrofa en sí misma. Y es que en este sexto poema, se habla de la escritura y de la poesía y, así, es una suerte de *ars poetica*. Lo importante aquí es señalar cómo la poesía se debe al amor, lo cual queda reforzado en este verso, porque entre los demás destaca solo, como la pura estrofa a la que se hace referencia.

La rima presente en este poema es muy variada. La primera es consonante en -ea, según la cual los versos uno y tres riman. La segunda es perfecta en -ola, según la cual los versos dos, cuatro y cinco riman. La tercera, también consonante, se hace en -ena, según la cual los versos seis y siete riman. Luego, el verso ocho y el nueve cuentan con la rima consonante en -anta. El verso diez y el trece comparten la rima perfecta en -oria. El verso once rima con el catorce de forma consonante en -eta. Y los versos doce y quince presentan la rima consonante en -ara.

Si seguimos esta complicada secuencia de rimas podemos establecer ciertos paradigmas interesantes. El que el verso dos, cuatro y cinco rimen, permite relacionar la ‘viola’ con ‘engola’ y con ‘sola’, con lo cual podríamos decir que la viola engola sola. Siendo la viola del poeta, nos indicaría la soledad del poeta que canta. Luego, si seguimos la rima de los versos seis y siete, podemos establecer que ‘suena’ ‘serena’, y claro estaría refiriéndose a la viola del poeta. También, si leemos el verso diez y el trece, vemos cómo la ‘sin memoria’ o desmemoria del ‘diamante’ queda relacionada con ‘turbia escoria’. El diamante, podría interpretarse, ha olvidado su pasado de carbón, su origen humilde, oscuro y pobre. Si continuamos con la rima de los versos once y catorce, el canto del poeta es el diamante frío y el fuego del planeta, donde se genera una contradicción entre fuego y frío. Es posible leer aquí que el fuego o calor ayudó a transformar al diamante, el cual luego se enfría, y se compararía dicho diamante con el poema o con el canto del poeta. Por último, si leemos el verso doce con el quince podemos ver que el ansia de amor que engendrara el canto del poeta, lo trueca en una joya clara, en un objeto brillante, en luz. Esto permite que se construya así una oposición entre los dos momentos del canto del poeta: al principio oscuro o turbio y, luego, como una joya clara o agua santa que ha olvidado el dolor del poeta: ha olvidado el amor que lo motivó y que lo hizo nacer. Por eso, los versos ocho y nueve riman: porque, en el ‘agua santa’, ‘nada canta’ de los amantes. No queda ya rastro de ese amor que dio vida al poema. El poema, al igual que el diamante, olvida su origen. Vemos, entonces, cómo todo este poema habla precisamente de la poesía, convirtiéndose en una poética, tema que desarrollaremos más adelante.

El poema VIII, por su parte, tiene catorce versos cuya métrica, de forma aleatoria, varía entre heptasílabos y endecasílabos:

Abre el rosal de la carroña horrible
su olvido en flor, y extraña mariposa,

jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
salir se ve del fondo de una fosa.
Con el terror de víbora encelada,
junto al lagarto frío,
con el absorto sapo en la azulada libélula que vuela sobre el río,
con los montes de plomo y de ceniza,
sobre los rubios agros
que el sol de mayo hechiza,
se ha abierto un abanico de milagros
—el ángel del poema lo ha querido—
en la mano creadora del olvido... (Machado, 1989: 387)

La rima varía a lo largo del poema, pero se mantiene de forma alternada. Veamos. El verso uno rima con el tercero de forma consonante en -ible. El verso dos rima también de forma perfecta con el verso cuatro en -osa. Seguidamente, el quinto verso y el séptimo tienen rima consonante en -lada. El sexto verso rima con el octavo, también de forma consonante, en -ío. El verso nueve rima con el once en -iza, de forma consonante. El décimo rima con el decimosegundo, también de forma consonante en -agros. Por último, el verso trece y el catorce tienen una rima consonante en -ido.

Este poema, de nuevo, trata el tema de la poesía, en particular, su génesis. Por eso habla del rosal, el cual se ha considerado a lo largo de la historia de la literatura, como metáfora —entre otras cosas— de la poesía. El poema —o la poesía toda— nacen, pues, del olvido.

Puede observarse, siguiendo las rimas mencionadas, que este poema se organiza a partir de un paradigma de oposiciones. Por eso, la alternancia de los versos rimados adquiere sentido, pues es una forma de transmitir esa relación oximorónica que se convierte en germen del amor y la poesía.

Así, según el último verso, el olvido (a pesar de ser un aspecto tradicionalmente negativo, especialmente en el discurso amoroso) es creador de milagros, y dichos milagros serían el amor o el poema, según la analogía ya establecida entre Eros y poema. Es así como, de varias imágenes negativas tales como la carroña horrible, la fosa, varios reptiles y anfibios (víbora, lagarto y sapo), el plomo y la ceniza que se asocian, en este caso, a elementos desagradables, y que pueden ponerse en conjunción con el olvido, nacen el rosal, la mariposa, la libélula y los rubios agros, sol de mayo, y al fin, el poema y el amor.

Ahora bien, resulta más que significativo que los poemas de “Otras canciones a Guiomar” terminen con este canto a la poesía. El amor, que al inicio parecía ser central queda relegado, y el poema permanece. Del amor solo nos queda el discurso.

LAS FIGURAS DEL AMOR

Convoco ahora a Roland Barthes y a sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, para establecer una singular relación intertextual con este poema de Machado, pues Barthes insiste en que lo típico del discurso del enamorado es la fragmentación y, como ya vimos, la fragmentación es una fuerte característica en el texto que nos ocupa. Además, es desde Barthes que el discurso amoroso se construye a partir de figuras¹. Y como veremos, este poema de ocho fragmentos presenta diversas figuras.

Cada estrofa en el poema I se separa de la otra por una enorme pausa producida por el asterisco utilizado como separación, de manera que el poema no es fluido, sino que se encuentra fragmentado. Esto da como resultado que la fragmentación, ya existente en todo el poema “Otras canciones a Guiomar” (dada la numeración), aumente y se convierta en un rasgo fundamental, imposible de ignorar.

Cabe señalar que la idea de fragmentación en estas estrofas del poema I se fortalece aún más, gracias a que cada una (excepto la última) carece de verbo, lo que indica que se trata de imágenes o figuras congeladas en el tiempo, puesto que el verbo se constituye como el elemento que le otorga el tiempo a la frase:

La flexión verbal expresa en español NÚMERO y PERSONA, MODO, y también TIEMPO y aspecto. El TIEMPO verbal es la categoría gramatical que permite localizar los sucesos en relación con el momento en que se habla. (Real Academia Española, 2010: 427)

Por otra parte, en adelante, llamaremos al hablante lírico de este poema el ‘enamorado’ o el ‘amante’, para hacer más patente la intertextualidad con el *Fragmentos de un discurso amoroso*.

El poema I, entonces, nos presenta diversas figuras que —de forma metonímica— se refieren a Guiomar. Cada estrofa es una parte de Guiomar o evoca a la imagen toda de Guiomar. Veamos la primera estrofa:

¡Sólo tu figura,
como una centella blanca,
en mi noche oscura! (Machado, 1989: 385)

El primer segmento nos introduce a la figura de la amada, que es como una centella blanca en la noche oscura del hablante lírico. La fotografía que debemos visualizar es la centella capturada de pronto en la noche. La centella blanca contrasta, se opone, destaca e ilumina la noche del hablante lírico. Así, la amada (que es Guiomar —lo sabemos por el título—) lo hace con respecto al hablante. Ella se identifica con una imagen luminosa y fugaz, que a pesar de ser más pequeña que la noche, la ilumina toda. El hablante, por su parte, se corresponde con la oscuridad, con la inmensidad. Estamos aquí ante una pintura donde participan dos elementos

opuestos. Ya desde el inicio el poema se construye a partir de una descripción de la amada y del enamorado (hablante lírico). Asimismo, esta imagen es celestial, estelar, o incluso astral.

Al respecto, encontramos en Barthes la figura de la **Noche**:

Todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o se sosiega. (Barthes, 1996: 185)

El sujeto enamorado se identifica entonces con la oscuridad, tal y como lo hace el enamorado en el poema I, donde él es la noche y ella, la centella que lo ilumina.

Adicionalmente, encontramos la figura **Rapto** en el discurso amoroso de Barthes:

Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado (flechazo, prendamiento). (Barthes, 1996: 205)

Este rapto claramente acontece en la primera estrofa del poema I, donde “el flechazo es una hipnosis: soy fascinado por una imagen: primero sacudido, electrizado, mudado, trastornado...” (Barthes, 1996: 205). Incluso, ese instante o rapto inicial se asocia con la idea de la electricidad, la cual puede relacionarse fácilmente con la centella que es Guiomar. Nuestro enamorado, entonces, ha sido flechado por esta imagen luminosa de su amada que lo electriza, de ahí que sea una centella que raja la oscuridad del enamorado y abre así la herida del amor. Porque el amor es una herida:

Tal es la herida del amor: una abertura radical (en las “raíces del ser”), que no llega a cerrarse, y por la que el sujeto fluye, constituyéndose como sujeto en este fluir mismo. (Barthes, 1996: 206)

Luego, pasamos a la imagen terrestre y acuática de la amada donde, además, se revela la destinataria del poema —Guiomar— y se refuerza la idea de su aparición casi mágica. La presencia del enamorado no se encuentra, él —junto con nosotros, lectores— se coloca como espectador de esta figura. Ahora, la figura es la carne de Guiomar en la arena, cerca de la mar:

¡Y en la tersa arena,
cerca de la mar,
tu carne rosa y morena,
súbitamente, Guiomar! (Machado, 1989: 385)

Y es que, en el discurso barthesiano, el amor o el flechazo llega, de forma brusca o súbita, por una imagen estática de la amada:

Del otro, lo que llega bruscamente a tocarme (a raptarme) es la voz, la caída de los hombros, la esbeltez de la silueta, la tibieza de la mano, el sesgo de una sonrisa, etc. Desde

ese momento, ¿qué me importa la estética de la imagen? [...] amamos primeramente *un cuadro*. Puesto que es necesario para el flechazo el signo mismo de su instantaneidad (que me vuelve irresponsable, sometido a la fatalidad, arrebatado, raptado): y de todas las combinaciones de objetos, es el cuadro el que parece verse mejor por la primera vez: un velo se desgarrar... (Barthes, 1996: 208-9)

En la segunda estrofa se encuentra Guiomar o, más bien, la carne rosada y morena en la arena cerca de la mar, y ella está o aparece súbitamente. Tal es el cuadro que rapta al enamorado de “Otras canciones a Guiomar”. En la instantánea, lo que toca bruscamente al enamorado es la carne de ella en la arena. Y si unimos este cuadro con la figura de la primera estrofa tenemos que la imagen que desgarrar el velo de la noche del enamorado, como una centella, es la carne morena y rosada que es sinécdoque de Guiomar.

Debemos hacer aquí un paréntesis. El mar en Machado —como en Jorge Manrique, fuerte influencia en el poeta y el esposo de la original Guiomar— siempre refiere a la muerte. Y es que simbólicamente, el mar remite tanto a la vida como a la muerte, pues todo sale de él, y todo regresa a él (Chevalier, 1999: 689). Así, Guiomar entraría en directa relación con la muerte, en tanto está relacionada con el mar².

Ahora bien, la descripción de la amada hecha en dos estrofas a partir de figuras astrales, terrestres y acuáticas, y además con imágenes de libertad contra la prisión en la que se coloca el enamorado (“en el gris del muro, cárcel y aposento” (Machado, 1989: 385)), en la tercera estrofa permite no sólo construir la imagen de Guiomar a partir de los fragmentos sino que, además, establece un paradigma semántico de oposiciones.

Guiomar	El enamorado
Imagen luminosa	Imagen oscura
Espacio libre: piel en la mar y en la arena.	Espacio encerrado: situación del enamorado donde evoca a Guiomar desde el futuro, cuando ella ya no esté.

La tercera estrofa sitúa al enamorado en una cárcel (lo cual coincide con la concepción típica del amor cortés ya antes mencionado, como ocurre, por ejemplo, en la novela sentimental *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro). Pero además, esta estrofa introduce un aspecto muy importante en el discurso amoroso: el tiempo del amor:

En el gris del muro,
cárcel y aposento,

y en un paisaje futuro
con sólo tu voz y el viento; (Machado, 1989: 385)

El amor sucede antes del discurso amoroso, por lo que éste se construye como un recuerdo, en el futuro donde se ubica dicho discurso. Al respecto encontramos en Barthes que:

Para mí, por el contrario, esta historia *ya ha tenido lugar*; porque lo que es acontecimiento es el arrebató del que he sido objeto y del ensayo (y yerro) el después. [...] El raptó amoroso (puro momento hipnótico) se produce *antes* del discurso y *tras* el proscenio de la conciencia. (Barthes, 1996: 105-6).

Así, cuando el enamorado machadiano habla del paisaje futuro, se coloca en una situación de recuerdo, con respecto al arrebató o raptó amoroso que hemos presenciado en estas primeras estrofas. Se traslada a una situación futura, donde Guiomar no está y él la recuerda, desde su aposento / cárcel donde sólo ve el gris del muro.

Surge, entonces, una de las figuras más importantes en el discurso amoroso de Machado, el **Recuerdo**, de la cual Barthes apunta:

Rememoración feliz y / o (Sic.) desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso. (Barthes, 1996: 212)

El discurso amoroso, dramático por definición, es posterior a los hechos, porque —como dice Barthes, tomando este concepto de Nietzsche— el amor no puede narrarse, se cuenta lo que le sucede al sujeto al ser objeto del enamoramiento, una vez que le ha sucedido (Barthes, 1996: 106). La acción se excluye y se habla del efecto posterior del hecho amoroso. Por ello, se justifica la ausencia de verbos en todos estos fragmentos del I poema.

Por otro lado, al referirse a la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso, Barthes habla de la falta, pues la carencia no permite que el sujeto sea completo, total, perfecto. La carencia irremediabilmente implica una imperfección. El enamorado es un sujeto imperfecto porque le falta la amada, o lo que es lo mismo, la madre (esto, desde el psicoanálisis freudiano). Y el recuerdo es, en sí mismo, un discurso imperfecto, un discurso carente. El que se hable del futuro no es casual: gramaticalmente el futuro simple es un tiempo imperfecto. Y, por si fuera poco, esto se relaciona, como veremos más adelante, con los poemas III, IV, V, y VI cuyos verbos están en futuro simple.

Asimismo, debemos recurrir a la figura que Barthes denomina **Fading**:

El fading del otro está contenido en su voz. La voz sostiene, da a leer, y por así decir consume el desvanecimiento del ser amado, porque pertenece a la voz de morir. Lo que hace la voz, es lo que, en ella, me desgarrá a fuerza de deber morir, como si ella fuera de pronto y no pudiera ser jamás sino un recuerdo [...] La voz del ser amado no la conozco

sino muerta, rememorada, recortada en el interior de mi cabeza, mucho más allá del oído; voz tenue y sin embargo monumental, puesto que es de esos objetos que no tienen existencia más que una vez desaparecidos. (Barthes, 1996: 133)

Así, el enamorado encerrado en su cárcel y aposento evoca la voz de Guiomar. Esto sólo puede implicar el *fading* de la amada, la desaparición, el alejamiento, la ausencia. Guiomar no está, en su ausencia, el enamorado escucha más allá del oído, su voz traída por el viento.

En consecuencia, ya en la cuarta estrofa, se nos muestra una situación, con calidad de recuerdo, donde el enamorado está con la amada, pues describe la situación como un arrebato y un beso. Aunque es preciso señalar que, mientras el fragmento —que como sinécdoque refiere al enamorado— es su boca, el de Guiomar es su zarcillo de frío nácar. Esto nos permite continuar con las oposiciones y, ahora, relacionar al enamorado con la imagen cálida y a Guiomar con la imagen fría:

en el nácar frío
de tu zarcillo en mi boca,
Guiomar, y en el calofrío
de una amanecida loca; (Machado, 1989: 385)

El frío y la situación disfórica se producen porque Guiomar está lejos, a pesar de la situación de abrazo que corresponde con la figura presentada en la cuarta estrofa. Sabemos esto porque, en la estrofa anterior, se nos indicó que él estaba en el futuro, solo, recordando a Guiomar.

Al respecto en Barthes encontramos la figura del **Abrazo**:

El gesto del abrazo parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado. (Barthes, 1996: 24)

Sin embargo, la imagen del abrazo en el poema I es una imagen triste, porque aparece el frío que desde Barthes forma una imagen dolorosa:

Existe un frío especial del enamorado: como el del pequeño (hombre, animal) friolento que tiene necesidad del calor materno. (Barthes, 1996: 155)

Y es que, en el poema, Guiomar es la fuente del frío. A pesar del abrazo o de la cercanía entre los amantes, él percibe frío en ella. Esto es lógico, Guiomar ya no está, el enamorado recuerda el abrazo y le produce frío porque es sólo una quimera, una evocación.

En esta estrofa, también es importante el adjetivo ‘loca’ y que califica por un lado a la ‘amanecida’ pero que, según el paradigma establecido por la rima —como vimos en el apartado anterior—, la boca del enamorado, que funciona como su sinécdoque, es la calificada como ‘loca’. Y entonces sobreviene otra figura, **Loco**:

El sujeto amoroso es atravesado por la idea de que está o se vuelve loco. (Barthes, 1996: 168)

Esto entra en directa correlación con la perspectiva platónica del amor que ya explicamos.

El amor es una enfermedad, según la cual el sujeto amoroso no es dueño de sí mismo y se pierde, como un loco. Por eso, se produce la relación con don Quijote y su Dulcinea que ya explicamos, también. El enamorado como un loco se inventa a la amada.

Ahora bien, en la quinta estrofa —compuesta por dos cuartetos— el asunto cambia, pues el enamorado nos da más información. De hecho, se introducen verbos, lo cual plantea acciones más que la sustantivación de la amada que se ha venido produciendo en las estrofas precedentes. Además, aquí nos enteramos de la condición en la que se encuentra él: está en vigilia, y el sueño de Guiomar, que está en la playa, lo persigue:

asomada al malecón
que bate la mar de un sueño,
y bajo el arco del ceño
de mi vigilia, a traición,
¡siempre tú!
Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar. (Machado, 1989: 385)

En el quinteto de esta estrofa, aparece entonces el tema de la vigilia del enamorado, la cual permite el diálogo con el discurso amoroso de Barthes:

El desvelo amoroso implica un desgaste que afecta al cuerpo tan duramente como un trabajo físico. (Barthes, 1996: 168)

Y luego, el eterno retorno de la amada, “¡siempre tú!”, “a traición”, en ese estado de vigilia, donde llega el sueño como forma de cumplir el deseo, la unión o la presencia de la amada.

Guiomar está ausente, sólo presente en el sueño del enamorado. Como veremos esto es cardinal en la teoría del amor machadiana pues, para el poeta —según sus palabras en las *Cartas a Guiomar*— había que separarse de la amada para evocarla y recordarla. Para Machado, al igual que para Barthes, el amor sucede en el recuerdo. El enamorado termina por confirmar que está en una situación de recuerdo, por eso no puede olvidar y se evidencia así, por un lado, la ausencia de la amada y, por otro, el estado melancólico del enamorado:

Ese regusto de dolor espiritualizado, esa mezcla de pena y encanto que tienen las evocaciones, es precisamente lo que las baña de melancolía, la cual es un estado mixto que,

sin ser alegre ni triste, participa, al tiempo, de la tristeza por lo perdido y la alegría de lo re-
encontrado. Eso es lo típicamente machadesco: evocación melancólica o sueño
melancólico de la amada ausente. (Zubiria, 1966: 126)

Pero volvamos al poema. La figura que viene a dialogar ahora con el poema es la
Ausencia:

El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del
Deseo y están los brazos extendidos de la Necesidad. Oscilo, vacilo entre la imagen fálica
de los brazos levantados y la imagen infantil de los brazos extendidos. (Barthes, 1996: 49)

Para Roland Barthes, es en el discurso de la ausencia donde se descubre el deseo y, al
mismo tiempo, la necesidad. La mujer o amada ausente se vuelve detonante del sentimiento
amoroso evocador y melancólico. En este sentido, Guiomar se constituirá en una imagen fálica
de poder que lo llena y lo cubre todo, pero además en algo totalmente inocente o, más bien, tan
puro como un niño. Esa imagen fálica puede constatarse en la imagen de la centella en el poema
I.

Ahora, lo interesante es que la ausencia, que como ya dijimos es fundamental para
Machado, hace que el enamorado escriba o abra la escena del lenguaje para hacer presente a la
amada ausente:

Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán
jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que
es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura (Barthes, 1996: 122)

El poeta y el enamorado se convierten en lo mismo. El enamorado se hace poeta para traer
hacia sí a la amada ausente y así soportar esa ausencia:

La ausencia dura. Me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la
distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje
nace de la ausencia). (Barthes, 1996: 48)

Una vez más Barthes señala que, para soportar la ausencia del amado, se abre la escena del
lenguaje. Se habla para soportar la falta, se habla cuando el otro no está, cuando se presenta la
ausencia de la amada. El sujeto emite un discurso, así simboliza esa ausencia, la nombra y de esa
manera la puede sobrellevar, pues la comprende. Al hablar, al abrir la escena del lenguaje (y en
el caso particular del enamorado en Machado, al escribir), el sujeto es capaz de manipular esa
ausencia, y logra retrasar la muerte del otro: porque lo dice, le da existencia y lo hace presente:

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro
está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una
suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia

y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). (Barthes, 1996: 47)

Esto se relaciona con el hecho de que la amada sea creada —como dice Machado en el cuarteto del último fragmento del poema I— por el enamorado. Es su Dulcinea; el sujeto amado siempre será inventado y poco tendrá que ver con la persona real en la que se deposita todo lo imaginado. Guiomar, ya desprovista de realidad y totalmente ficcionalizada, sufre un proceso de conversión según el cual se torna en la poesía. El enamorado es el poeta y Guiomar, como la poesía, es escrita por él.

Entonces las canciones a Guiomar se vuelven una poética machadiana, hecho que ya habíamos señalado antes, cuando analizamos el poema VIII desde la perspectiva de la rima y la métrica. Esto es, tal vez, lo más sugerente en “Otras canciones a Guiomar”, pues éstas explicarían ya no sólo la teoría de Machado sobre el amor, sino la teoría de Machado sobre la poesía.

Lo anterior se ve reforzado cuando traemos a colación el poema II, donde se reflexiona en torno al amor de manera más distanciada o más objetiva (no se habla de Guiomar ni del poeta enamorado), pero insiste en esta idea: el enamorado, mediante el amor que también lo ha creado a él, se inventa a su ser amado:

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás. (Machado, 1989: 385)

La idea de que estamos ante una poética se refuerza y se confirma también por el poema III y IV, pues el hablante lírico habla abiertamente de escritura y es que, como ya vimos, el enamorado abre la escena del lenguaje para soportar la ausencia del ser amado.

Este poema II habla objetivamente de lo que hace el amor y en ningún momento se involucra a Guiomar o al hablante lírico.

Por su parte, los últimos versos del poema III constituyen una especie de tautología o, más bien, un pensamiento que se muerde la cola como una serpiente. Ambos versos expresan condiciones contradictorias: para lograr olvidar a la amada, la quiere, pero para poder quererla debe olvidarla.

Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,

para quererte te olvido. (Machado, 1989: 386)

Esto llama la atención, pues Barthes habla de la tautología en este sentido:

De palabra en palabra, me canso de decir de otro modo lo que es propio de mi Imagen, impropriamente lo propio de mi deseo: viaje al término del cual mi última filosofía no puede ser sino la de reconocer —y la de practicar la tautología— [...] Lo que clausura así el lenguaje amoroso es aquello mismo que lo ha instituido; la fascinación. (Barthes, 1996: 28-29)

Pero, además, en este poema III se mantiene la idea de la poética porque el enamorado dice que escribirá. Por su parte, el poema IV también se refiere a la escritura pues nos dice que Guiomar se abanicará con un madrigal que es una pequeña composición poética:

Te abanicarás
con un madrigal que diga:
en amor el olvido pone la sal. (Machado, 1989: 386)

Pero aquí se presenta otro elemento: el olvido, el cual es necesario, como lo señala el poema, para que el enamorado no muera. Al respecto, en los *Fragmentos* de Barthes se dice:

Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida *a veces* muere por exceso, fatiga y tensión de memorias. (Barthes, 1996: 46)

El olvido funciona, así, no sólo como salvavidas y forma de escape para el enamorado, sino que además el olvido es resultado de la ausencia y entra en relación inversa con el recuerdo. Esta rememoración, como se vio, es crucial para el enamorado pues éste, en realidad, no hace más que recordar el momento del rapto, hace presente a la amada y es entonces cuando escribe. Por eso el olvido es la sal, o sea el ingrediente que le da sabor al amor (y la sal en la herida que aumenta el dolor), el que justifica todo, pues el enamorado trata de evitar ser objeto de olvido, aunque deba olvidar por su parte a su amada, para poder soportar la falta:

Te pintaré solitaria
en la urna imaginaria
de un daguerrotipo viejo,
o en el fondo de un espejo,
viva y quieta,
olvidando a tu poeta. (Machado, 1989: 387)

Aquí se reitera la idea de que estamos ante una poética, pues se nos habla de cómo el artista pinta a la amada y la crea. Lo interesante es que se plantea con ello una extraña relación narcisista pues, si el enamorado crea a su amada en el poema, al final está escribiendo una proyección de sí mismo, lo que entra en relación con la figura de la **Imagen** de Barthes:

El enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen). (Barthes, 1996: 46)

En este orden de ideas, podemos entonces comprender por qué el último verso de este poema dice que Guiomar está olvidando a su poeta. El hecho de pintarla y fijarla como una imagen en el pasado (nos remitimos de nuevo a la idea de que el amor sucede en el recuerdo), hace que la imagen implique el fin del artista y del enamorado, pues es olvidado por su amada. El poema que el enamorado ha creado —o sea, su amada— es al fin un reflejo de sí mismo en el espejo: por eso es un mundo al revés. Y es que al final, el enamorado ama el amor por lo que lo hace sentir, de alguna forma se ama a sí mismo y no al otro. En otras palabras, si el enamorado es un poeta que ama / escribe a su amada / poesía, el poema es una proyección narcisista de la que se enamora el poeta.

Por su parte, el poema VI reafirma la idea de que, ante la ausencia, se abre la escena del lenguaje:

Y te enviaré mi canción:
“Se canta lo que se pierde”,
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón. (Machado, 1989: 387)

A continuación, el resto de las canciones insiste en la idea del amor como juego entre el olvido y el recuerdo, se manifiesta el dolor que el amor provoca, y ya se termina por confirmar nuestra teoría de que estamos ante una poética, pues en el poema VII se nos habla del poeta, y de cómo el amor engendró al verso:

Que apenas si de amor el ascua humea
sabe el poeta que la voz engola
y, barato cantor, se pavonea
con su pesar o enluta su viola;
y que si amor da su destello, sola
la pura estrofa suena,
fuente de monte, anónima y serena.
Bajo el azul olvido, nada canta,
ni tu nombre ni el mío, el agua santa.
Sombra no tiene de su turbia escoria
limpio metal; el verso del poeta
lleva el ansia de amor que lo engendrara
como lleva el diamante sin memoria
—frío diamante— el fuego del planeta
trocado en luz, en una joya clara... (Machado, 1989: 387)

Como ya vimos en el apartado donde analizamos la rima y la métrica, este poema se centra y habla de la poesía como nacida del amor.

Por último, asistimos, en el poema VIII, al olvido como creador del poema. Y es que entonces el enamorado ha escrito estos ocho “milagros” u ocho pequeños poemas al olvidar —o incluso para poder olvidar— a su amada Guiomar:

Abre el rosal de la carroña horrible
su olvido en flor, y extraña mariposa,
jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
salir se ve del fondo de una fosa.
Con el terror de víbora encelada,
junto al lagarto frío,
con el absorto sapo en la azulada
libélula que vuela sobre el río,
con los montes de plomo y de ceniza,
sobre los rubios agros
que el sol de mayo hechiza,
se ha abierto un abanico de milagros
—el ángel del poema lo ha querido—
en la mano creadora del olvido... (Machado, 1989: 387)

Pero además, llama poderosamente la atención el hecho de que se hable del poema como tal en el último de los poemas que componen “Otras canciones a Guiomar”. Esto reitera la idea de que estamos ante una poética. Probablemente en Machado, el amor y la poesía se corresponden y no podemos, ni debemos separarlas.

POS/TEXTO

Desde Platón, se compara el arrebato creador del poeta con el arrebato del enamorado: ambos son delirios provocados por los dioses. Por ello, relacionarlos o hacerlos equivalentes e intercambiables no resulta para nada descabellado. Tal es lo que se establece en “Otras canciones a Guiomar” de Machado, lo cual logramos descubrir no sólo al analizar directamente los poemas, sino a la hora de establecer una relación intertextual con los *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes.

Ahora, como decíamos, en estos poemas de Machado se va construyendo a lo largo de los ocho fragmentos, una poética, aparte —por supuesto— del discurso amoroso. Las figuras (en términos de Roland Barthes) que conforman el discurso amoroso son la Noche, el Rapto, el Recuerdo, el Fading, el Abrazo, el Loco, la Ausencia y la Imagen, atravesadas todas por la melancolía.

De modo que el discurso amoroso presente en estos poemas de Machado podría articularse de la siguiente manera: el enamorado sufre el Rapto de su amada (Guiomar) en la Noche, que luego representará con el Recuerdo de un Abrazo frío que le duele y que lo vuelve Loco, porque le manifiestan el Fading de la Imagen que ha pintado de la amada, por lo que, el enamorado se vuelve poeta y escribe los melancólicos versos que leemos, para soportar la Ausencia y el olvido, el cual no puede separarse del recuerdo, porque para recordar hay que olvidar.

Se sublima así la imagen de Guiomar, se rompe totalmente con la referencialidad, se reviste de lenguaje y se la idealiza para cumplir con la noción platónica del amor.

El amor es enfermedad, locura, delirio, arrebato, éxtasis, muerte. En él, los enamorados se desangran, en él se sacrifican; lo convocan como si fuera la fuente de la alegría, pero siempre resulta ser la fuente del llanto, la herida más grande. Y es que esa herida nunca sana, a menos que se produzca el doloroso olvido, por el cual también se sufre.

Los enamorados, entonces, sufrimos siempre. Por ser enamorados, sufrimos porque sabemos que el ser amado no existe, pero aun así lo deseamos. El ser amado nos duele entonces, porque siempre está ausente y, por ello, sufrimos su ausencia. El amor, o la unión perfecta que todos quisiéramos es imposible. Así lo decidieron los dioses cuando nos separaron. Así, lo designó el deseo que nos hace incompletos, carentes, sujetos. Pero también sufrimos por no ser enamorados y haber logrado olvidar al ser amado pues, a pesar del olvido, insistentemente nombramos, llamamos, y soñamos al ser amado que retorna insistente y eternamente. El amor envenena y mata, de lo contrario no es amor. Todo enamorado lo sabe, pero igual se entrega ciegamente y bebe la pócima que nunca saldrá de su sistema. El enamorado, eterno autoflagelante, masoquista y obsesivo, es un suicida que se entrega a una muerte lenta y constante: el amor.

El amor —o el olvido de éste— provocan el nacimiento de la poesía. Los enamorados siempre escriben, hablan, llaman, enuncian al amado. La poesía se convierte en el amado, porque así como el enamorado inventa al amado, así también inventa el discurso para quejarse de su dolor y su pena.

He ahí la poética de Machado que es en realidad un discurso del Eros. Tenemos entonces una eró(poé)tica y una teor(poes)ía. Teoría, poesía, poética, erótica: Eroteoría de una poética. El enamorado es el poeta, la amada es la poesía, el enamorado hace a su amada, como el poeta a la poesía.

De esta forma, entonces, según la diferencia citada antes entre al amor cortés y el amor neoplatónico, esto es el fin último de todo amor (en el caso del primero es la amada; en el caso del segundo es Dios), en Machado habría una nueva concepción del amor: el amor por la poesía. Su gran amada Guiomar es la poesía, su fin último es la poesía. Y es que, ¿cómo no establecer

estas relaciones, si el lenguaje es el verdadero dios que todo lo crea: el amor, el recuerdo, el olvido?

En el principio fue el Verbo. Todas las figuras son posibles por el lenguaje que nace de la Ausencia. Al final, todo es lenguaje: del rapto queda el recuerdo que se apalabra, del amor queda el discurso, de la poesía queda el poema, de la rosa solo nos queda el nombre. En el final, será el Verbo.

NOTAS

1. Las figuras para Barthes deben entenderse como “arrebatos del lenguaje”. Y es que, según el teórico, el discurso amoroso se sucede así en pedacitos o en saltos. Los bailarines llevan a cabo diversos movimientos para llegar a una postura: esa postura es la figura. (Barthes, 1996: 113-4).
2. Como anécdota es interesante contar aquí que la vida de Machado estuvo siempre sujeta de alguna forma al mar y a las aguas. Por eso, el agua en todas sus manifestaciones, la fuente, el río y el mar son motivos constantes en su poesía. Al respecto Manuel Alvar dice en la Introducción a las *Obras Completas* de Machado: “En la literatura simbólica, el mar es lugar de nacimiento, de transformación y de renacer, es el vientre materno del que se surge hacia la luz. Pero en las aguas, la presencia de delfines habla de regeneración, sabiduría y prudencia. No en vano, delfines había —y el símbolo no cesa— cerca del trípode de Apolo en Delfos. Pero también el mar podía dar testimonio de luchas y pasiones, de muerte si no se sabía surcar: por eso los cretenses cabalgaban sobre delfines para alcanzar la morada de la eterna quietud. El origen remoto de Machado estuvo signado por aguas y delfines; su fin, a la orilla del mar, cerca de unas barcas de pescadores.” Machado, 1989: 68)

REFERENCIAS

- Abbagnano, Nicola. 1966. *Diccionario de Filosofía*. Tomo 1. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1996. *Fragmentos de un discurso amoroso*. 12ª edición. México: Siglo XXI Editores.
- Chevalier, Jean de et. al. 1999. *Diccionario de los símbolos*. 6ª edición. Barcelona: Herder.
- González, Irene. 2004. “El amor cortés en Porfiar hasta morir de Lope de Vega”. En: *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), pág. 37-46.
- Machado, Antonio. 1989. *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. 14ª edición. Madrid: Espasa Calpe.

Montero Reguera, José. 1996. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.

Platón. 2001. *Diálogos*. 27ª edición. México: Editorial Porrúa.

Real Academia Española. 2010. *Nueva Gramática de la Lengua Española*. México: Editorial Planeta.

Valverde, José María. 1975. *Antonio Machado*. México: Siglo XXI Editores.

Zubiria, Ramón de. 1966. *La poesía de Antonio Machado*. 3ª edición. Madrid: Editorial Gredos.

