**Bulletin hispanique**
Université Michel de Montaigne Bordeaux

**113-2 | 2011**
**Varia**

# Todos los fuegos del crepúsculo

## tiempo y memoria en Antonio Machado

**Christian Manso**

**Edición electrónica**
URL: http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1452
DOI: 10.4000/bulletinhispanique.1452
ISSN: 1775-3821

**Editor**
Presses universitaires de Bordeaux

**Edición impresa**
Fecha de publicación: 1 diciembre 2011
Paginación: 741-750
ISBN: 978-2-86781-793-9
ISSN: 0007-4640

**Referencia electrónica**
Christian Manso, « Todos los fuegos del crepúsculo », *Bulletin hispanique* [En línea], 113-2 | 2011, Publicado el 01 diciembre 2014, consultado el 30 abril 2019. URL : http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1452 ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1452

Tous droits réservés

# Todos los fuegos del crepúsculo: tiempo y memoria en Antonio Machado

Christian Manso
*Université de Pau*

*En 1903, dans son recueil de poèmes,* Soledades*, Antonio Machado publie* Crepúsculo*, texte qui sera définitivement écarté des rééditions successives de ce recueil. Nous tentons d'en discerner les raisons: une auto-analyse par trop révélatrice mobilisant des mécanismes stylistiques par trop pesants.*

*En 1903, en su poemario,* Soledades*, Antonio Machado publica* Crepúsculo*, texto que no volverá a aparecer en ninguna de las reediciones posteriores del poemario. Intentamos poner al descubierto los motivos de tal acto : un autoanálisis demasiado revelador que moviliza unos mecanismos estilísticos demasiado pesados.*

*In his collection of poems,* Soledades *(1903), Antonio Machado published* Crepúsculo*, a text which was definitely abandoned in later editions. We have here tried to discern the reasons why : his self-analysis might be considered too self-centred, sometimes expressed in too cumbersome a style.*

*Mots-clés :* Antonio Machado - *Soledades* - « Crespúsculo » - Temps - Inconscient - Réminiscence - Travail poétique.

En su poemario de 1903 publicó Antonio Machado un texto titulado *Crepúsculo*, no recogido después en libro, lo que despertó primero nuestra curiosidad y nos llevó, luego, a intentar sacar en claro las debidas razones que pudieron influir en el poeta para que una de sus composiciones,

*Bulletin Hispanique*, Tome 113, n° 2 - décembre 2011 - p. 741 à 750.

inscrita en una temática, una problemática de predilección de la época, fuera desechada, lo que equivalía a reducirla al silencio definitivo, a no reconocerla como legítima. El resultado que obtuvimos, mediante un análisis literal, riguroso y metódico de este texto, no dejó de revelar unas cuantas facetas del *yo* poético, que son susceptibles, en nuestra opinión, de completar aspectos ya estudiados de la obra del poeta, y también de mostrarlo plenamente implicado en lo que había de ser el giro mayúsculo del siglo XX.

> Caminé hacia la tarde de verano
> para quemar, tras el azul del monte
> la mirra amarga de un amor lejano
> en el ancho flamígero horizonte.

Estos primeros versos que articulan una larga frase expositiva y programática cuyo objeto va supeditado a varios factores circunstanciales, forman lo esencial de la anécdota que origina el poema, anécdota en que aflora el *yo* que le confiere una dimensión personal, subjetiva. El itinerario, que corresponde, por parte de este *yo*, a un acto volitivo, deliberado, en estrecha relación con circunstancias excepcionales, idóneas para su plena realización, como veremos más adelante, está orientado hacia un gesto, una solución, radicales, definitivos: destruir, inmolar por el fuego un objeto de amor –un amor antiguo–, amor que fue –y sigue siendo, sin lugar a dudas– una entidad de veneración extrema, de adoración, hasta de culto, cristalizado por la presencia de la mirra, sustancia de color rojo, con la cual se identifica y cuya simbología es obvia, pero del que podemos colegir que fue desgraciado, no correspondido. Así que este gesto resolutivo, perentorio, consistiría en quemar en las hogueras del crepúsculo un antiguo amor adorado que suponemos que sigue atormentando al *yo;* sería el único remedio que se impondría en tal caso. Tal acto lo posibilitan dos factores, uno temporal, otro espacial, o sea una conjunción particular, singular, señalada por la presencia de determinantes (*la* tarde; *el* azul); se verificará, además, tras una etapa ascensional obligada en el itinerario que viene plasmada en el signo del color azul, según una operación mental traslaticia entre el objeto enunciado –«el monte»– y la acción que supone. Una vez franqueado este paso, accederá el *yo* a la zona flamígera. Reunidos estos indicios, nos creemos autorizados a proponer la hipótesis de lectura consistente en traslucir un momento álgido del tiempo humano configurado, en la circunstancia, por una etapa de la cinta zodiacal. El *yo* se refiere al signo de la Virgen-Madre, signo de color azul por antonomasia, signo de culminación por excelencia: corresponde al momento de la recolección de los frutos de la tierra, de las mieses, antes de

la involución del otoño; es también el momento de la fiesta de la Asunción de la Virgen María, que se conmemora el 15 de agosto de cada año, y que se celebra bajo un cielo desembarazado de todo velo, que abre paso al oro solar triunfador: así que el fuego solar prepotente está subordinado al azul marial culminante, lo que observa rigurosamente la cronología poemática, como el itinerario que, en la circunstancia, es su fiel trasunto. Con lo cual se puede alcanzar mejor el sentido del sacrificio, sus exigencias y sus implicaciones, en la opinión del que evoca la anécdota.

> Roja nostalgia el corazón sentía,
> sueños bermejos, que en el alma brotan
> de lo inmenso inconsciente,
> cual de región caótica y sombría
> donde ígneos astros como nubes flotan,
> informes, en un cielo lactescente.

Tras los cuatro versos introductorios de la anécdota, se interrumpe lo narrado propiamente dicho para dejar sitio a una larga frase que integran seis versos en los que el *yo* va a poner al descubierto los resortes de su amor desafortunado. Desnuda su estado anímico, comentando, describiendo los efectos, los estragos, perpetrados por ese amor a la par que intenta esbozar la aprehensión de su propia psique que, aquí, aparece bajo el vocablo de «lo inmenso inconsciente». En esta tentativa de buceo en su psique, el *yo* pone, primero, de realce la vehemencia de la secuela sentimental y afectiva, expresada a la vez por el vocablo «nostalgia», cuya etimología significa «regreso doloroso», y el adjetivo «roja» que responde a modo de eco al vocablo «mirra» explicado anteriormente, con una nota que agudiza, quizás, más el aspecto de la vivencia que experimenta el *yo*, insinuada por la anteposición del adjetivo. Luego, mediante una aposición explicativa, formada por «sueños bermejos», siente la necesidad el *yo* de calar un poco más hondo en el campo de sus afectos y de sus representaciones, pasando al propio ámbito de «lo inconsciente». La intensidad de sus pulsiones justifica el uso del adjetivo «bermejo» que repercute lógicamente en lo antes mencionado acerca de la expresividad crómatica de este color rojo; por lo que es de sus pulsiones, las transcribe y las evoca mediante el proceso onírico, con lo que confiesa el *yo,* por consecuencia, su estado de frustración profunda, su amor defraudado. Al operar este acercamiento a su campo psíquico, al examinar su contenido, este *yo* procede a una verdadera introspección, a un autoanálisis, y a este respecto no podemos menos de mencionar el impacto de Freud en aquel entonces, y también de sus predecesores, acerca de ese

nuevo mundo que poco a poco se abría a la ciencia, relativo también al proceso, al sistema y al mecanismo de los sueños. Igual que lo hizo con «los sueños bermejos» con respecto a «roja nostalgia», el *yo*, ya no con una aposición sino con un comparativo, «cual», que pertenece al mismo registro explicativo de antes, pretende dilucidar esa noción bastante reciente de «inconsciente». Tras la referencia a su complejidad inexhausta, que recalca con el uso del adjetivo «inmenso», aparecen los adjetivos «caótica y sombría», notaciones directamente sacadas de los trabajos de Freud, que consideran las representaciones oníricas como producciones procedentes de factores psicopatológicos (imágenes, recuerdos, pensamientos) directamente ligadas con pulsiones rechazadas en el inconsciente, bajo la acción de la represión, y cuya expresión inmediata, caso de aflorar en la superficie de la conciencia, por haber sufrido el filtro de la censura, necesita un desciframiento analítico. Por lo que es de su configuración espacial prevalece la versión celeste, aunque verbos como «brotan», «flotan», también remiten a la hídrica: ambigüedad, por supuesto, que sólo vale por lo insondable, lo inescrutable del inconsciente que quieren evidenciar dichos verbos. Perfectamente adecuado, por ende, es el vocablo «astros», que ilustra la dimensión galáctica de la psique. En cuanto al adjetivo «ígneos», se inscribe natural y lógicamente en la red semántica de los *rojos* que se ha revelado paulatinamente. Ni que decir tiene que, a partir de estos «astros», es posible ascender hasta los «sueños bermejos», que sacan sus orígenes directamente de ellos; de los «sueños bermejos» es posible ascender a la «roja nostalgia» y de la «roja nostalgia» pasar, por fin, a la «mirra amarga»: el *yo* reconstruye, simplificándolo, el funcionamiento –algo mecanicista– del aparato psíquico, que recuerda los esquemas didácticos freudianos. Persisten en él, manifestivamente, unas pulsiones que están desparramadas, en estado latente de represión, que, por cierto, no dejarán de exteriorizarse en su momento, por estar profundamente ancladas y por ser movidas por una libido patente. Por fin resalta la relación íntima entre «ígneos astros» y «cielo lactescente», susceptible de aclarar –o al menos de dejar entrever– de dónde procede la «nostalgia» y que podría justificar el acto decisivo del *yo*: no se puede descartar, en efecto, la hipótesis, en este grado del análisis, de determinada represión que tendría su origen en un estadio libidinal precoz o sea el de la tierna infancia, estadio de la represión primitiva que ha seguido acosando al *yo* narrador y poeta.

> Caminé hacia el crepúsculo glorioso,
> congoja del estío, evocadora
> del infinito ritmo misterioso
> de olvidada locura triunfadora.

Con el primer verso de este conjunto que forma otra larga frase, el *yo* reanuda su narración para precisar la progresión que se ha realizado en su itinerario, lo que le ha permitido acercarse al final de su recorrido, o sea al momento anhelado, el «crepúsculo», que, por el título que lleva, le da al poema su razón de ser y que, por ende, implica toda la solemnidad del acto sacrificatorio. Con lo anteriormente expuesto, el adjetivo «glorioso» está perfectamente apropiado para calificar tal lapso de tiempo, ya que entraña tanto la culminación zodiacal, la elevación marial, como una nota pictórica, cromática, en el registro de los rojos, que fulgura lo lumínico del crepúsculo. Pero rápidamente abandona la narración el *yo* para usar, otra vez, el procedimiento de la aposición explicativa que sitúa el texto en el plano del comentario. Con el uso del vocablo «congoja» el *yo* introduce un término que pertenece al campo de las afecciones humanas, tanto somáticas como psíquicas, que causan abatimiento o alteración de ánimo, vinculadas con la idea de gran desgracia y, al fin y al cabo, de muerte. Al humanizar el «crepúsculo glorioso» o, mejor, al proyectar su estado anímico sobre ese momento preciso del día, el *yo* significa lo que experimenta ante esta culminación zodiacal: un sentimiento de angustia ya que inmediatamente después de la culminación vendrá la declinación que poco a poco tenderá hacia la aniquilación. A la aposición que, de por sí, es ampliamente sugerente, añade el *yo*, mediante el adjetivo «evocadora», –recurso estilístico que repite su voluntad de puntualizar, esclarecer–, una larga frase que desvela su propia angustia existencial. Esta última es el resultado de una experiencia personal vivida en un momento determinado del año en que quizás se puede exacerbar esta aprehensión culminación/declinación que conlleva esta desesperante, torturante comprobación del paso del tiempo y las infaustas consecuencias que induce. Antes de ser concepto metafísico es, en el *yo*, una observación individual posiblemente provocada por la imagen del zodíaco en cuyo círculo central figura, a veces, la imagen del Cronos mitríaco, dios del tiempo infinito. Con el vocablo «ritmo», –esencia misma del tiempo que se caracteriza por sus cadencias que lo hacen más sensible para el hombre–, ceñido de dos adjetivos, «infinito» por una parte y «misterioso» por otra, el *yo* especifica sus propios límites, su dimensión humana y su condición de ser humano en la que se inscribe la finitud, de ser al que escapan los designios y la concepción del universo que supone el fluir inescrutable del tiempo. Fluir a propósito del cual el *yo* expone su postura personal poniendo de realce otra de las facetas de la condición humana que, además, se ve viciada por un elemento solapado y perverso, íntimamente ligado con el «ritmo» temporal: es otro factor apabullador para el género humano que, según el

*yo*, está afectado por una locura subrepticia que lo agobia. ¿De qué tipo de locura se trata?

> De locura adormida, la primera
> que al alma llega y que del alma huye,
> y la sola que torna en su carrera
> si la agria ola del ayer refluye.

El *yo* prosigue su comentario, se hace más explícito con los cuatro versos siguientes que componen otra larga frase, lo suficientemente sugestionadora por la cantidad de informaciones que entrega el *yo,* como para darle un nombre preciso a lo que designa bajo el vocablo de «locura». «Adormida», como antes «olvidada», remite a un fenómeno latente inherente a la psique humana y, por consiguiente, a lo «inconsciente», fenómeno que tiene la propiedad de volver a tomar una forma mental inicial, de volver a la superficie de la conciencia: el mero hecho de escribir «olvidada» implica ya una toma de conciencia, una mentalización, gracias a las cuales se puede rescatar la memoria sepultada; «adormida» todavía más significativo lleva implícito que el despertar –otra vuelta a la conciencia– es posible, es efectivo. Lo que interesa en esta fase explicativa es el movimiento, la operación mental de la vuelta a la conciencia, vuelta del pasado hundido, es decir un acto caracterizado de la reminiscencia. Dicha reminiscencia, que es operación de la memoria, es inherente a la condición humana; le es congénita al hombre. Y no cabe duda de que el *yo* acaba de hacer el infausto balance de la presencia de esa facultad memorística para su caso propio. Además, repite, bajo otra forma, su carácter solapado, huidizo, casi artero, por seguir encubierta, tapada, en «lo inconsciente», lo que considera, por supuesto, como una lacra caída en suerte a la humanidad. Y si esta facultad puede ser calificada, según el *yo*, de «locura», es por la posibilidad que tiene de volver, lo que la diferencia radicalmente del tiempo cuyo curso es irreversible. Para el narrador es el escándalo existencial de que está afligido el ser humano, lo que comprueba el *yo* al analizar su propia situación contrastándola, dolorosamente, con la del tiempo y su funcionamiento.

> La soledad, la musa que el misterio
> revela al alma en sílabas preciosas
> cual notas de recóndito salterio,
> los primeros fantasmas de la mente
> caída sobre la ávida pradera
> o sobre el seco matorral salvaje,
> un ascua del crepúsculo fulgente,
> tornar en humo el árido paisaje.

Otro elemento –imprescindible para la comprensión de lo que está revelando el *yo*, para circunscribir su propio sistema de introspección o autoanálisis– es su soledad, en un momento privilegiado de perfecta concomitancia y concordancia con el crepúsculo. ¿La valorizarán la exacerbación, la incandescencia, que predominan en tal coyuntura ? Mediante una amplia aposición explicativa que cubre dos versos y medio ininterrumpidos gracias al doble encabalgamiento, el *yo* se explaya acerca de su numen poético, en su doble función análitica y su misión hermenéutica. Todo lo que precede en el poema se puede explicar mejor con la presencia de este ser personificado que se expresa primero con «sílabas preciosas», poniendo así en evidencia el *yo* el valor de la labor poética, de la composición del poeta, que para él es la única vía cognoscitiva. Por ser, de por sí también, la sílaba un valer, es preciso aprehenderla bajo la forma de una nota musical de cierta duración expresada en compases o partes de compases, con lo que le incumbe al *yo* redoblar –o duplicar– la expresión del mensaje que se revela, finalmente, en su doble vertiente de significante y de significado. Y en esta perspectiva, el «salterio», más allá de su papel fónico que satisface las exigencias de la rima perfecta y de su dimensión sagrada –y sacralizada– perfectamente a tono con la ambientación general del poema, representa uno de los varios instrumentos posibles para significar el lirismo, o sea la expresión de los sentimientos íntimos, del mismo subjetivismo. Ahora bien, si queremos conformarnos con el espíritu analítico que impregna esta composición poética, podríamos inducir en la presencia de esta «soledad» la otra faceta del *yo*, un *yo* desdoblado, como ya lo sugiere tanto la estructura como el redoblamiento del mensaje, un *yo* que se asoma a la otredad que le proporciona la soledad, estado psíquico propicio a la introspección, al autoanálisis, cuanto más que esta «soledad» depende de unas cuantas circunstancias privilegiadas, excepcionales, como vimos antes. ¿Cómo no relacionar esta temática de la soledad propicia a la revelación con otro poema famoso, *Nocturno*, de Rubén Darío, escrito unos años después, en 1905, que se inscribe en la misma aproximación heurística? Tras esta larga elucidación, mejor se entiende el significado de «amor antiguo» que corresponde a «los primeros fantasmas», los cuales interfieren con «ígneos astros» y «cielo lactescente»; conviene, pues, darle a la palabra «fantasmas» el equivalente freudiano epocal de «Phantasie», directamente ligado a la libido y aquí, en particular, a la represión. Este numen, el *yo* lo entronca –lógicamente– con la intimidad luminosa de ese momento diurno hasta tal punto que, mediante otra aposición explicativa, lo hace plenamente acorde con la fase solar crepuscular, la cual tiene como en toda producción fantasmática u onírica su aspecto ambiguo o equívoco de revelación indisociable de la destrucción.

En esta fase, como lo comenta el *yo,* debido a una carencia de elemento contrario (lo aguanoso de la pradera) o a una abundancia de elemento afín (la sequedad propicia al incendio), era posible que se cometiera lo irreparable, que no se produjo, con lo cual quiere insistir palmariamente el *yo* que forma parte de los seres de excepción –por ser poeta, por cultivar la poesía que lo encauza hacia la revelación, por ser, a la postre, visionario–.

> Y la inmensa teoría
> de gesto victorioso
> de la tarde rompía
> los cárdenos nublados congojosos.

Con la conjunción, de valor adversativo, que encabeza la nueva estrofa, se anuncia un cambio, como si en los tres versos cortos –heptasilábicos– se precipitara el ritmo diurno para aniquilar lo residual de lo flamígero: es de recalcar el uso del vocablo «teoría» que se ha de entender bajo su acepción de «procesión» fuertemente ritualizada, con lo que mejor están puestos de realce, con mucha minuciosidad, cuantos detalles se suceden unos tras otros con marcado ritmo que va disolviendo en la nada los elementos que le permitieron al *yo* escrutar los recovecos de su psique a la par que trasparentar su relación personal con el tiempo y su fluir; y a este respecto el cuarto verso, –no sin razón, un hendecasílabo heroico–, que prolonga con su metro el efecto anterior, ya posee en sí las marcas cromáticas y sentimentales de la evolución hacia la nada.

> Y la musa caminaba,
> en polvo y sol envuelta, sobre el llano,
> y en confuso tropel, mientras quemaba
> sus inciensos de púrpura el verano.

Otra vez la conjunción apertural enuncia la ruptura, denotada, esta vez, por el movimiento de destacada plasticidad, por el trayecto, la trayectoria algo confusa y apresurada de la musa, que connota lo efímero del acontecimiento cuyo fin está subrayado por el homenaje sagrado que rinde el verano a su momento culminante anteriormente mencionado.

*Crepúsculo* nos parece original por la simbiosis dinámica y fecunda del tiempo y de la memoria, favorecida, por supuesto, por circunstancias excepcionales y también por el trabajo analítico profundizado, análogo al proceso de abreacción freudiano, que no deja de sacar a la luz e identificar unas pulsiones persistentes y perturbadoras en la psique del propio yo. Si el resultado obtenido es elocuente, fructífero, se debe esencialmente a

dos factores que han sido cruciales: la labor poética, sólo capacitada para permitirle al poeta acceder al conocimiento, pero que sería infecunda sin la soledad que es la condición imprescindible de la misma. Así que todo parece centrado en la soledad –del poeta– tan necesaria para que se manifiesten las verdades ontológicas, metafísicas y psíquicas, con lo que podemos inferir el designio del poeta con esta palabra *Soledades*, elegida para ser el título de su poemario, además en su forma plural que supone reverberación psíquica múltiple destinada a otros calados también productivos. Si, con todo, este texto no juzgó oportuno reeditarlo el poeta es que, por la labor arqueológica que lleva a cabo en él, le hubo de parecer demasiado ostensible con su acumulación de procedimientos estilísticos explicativos que le quitan, ni que decir tiene, a la composición poética mucha enjundia, mucho estro. Además la expansión efusiva no había de ser, en lo sucesivo, materia en la que se extendería el poeta, que confesó unos años después que: «en la moderna estética/corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;/mas no amo los afeites de la actual cosmética,/ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.»

## Bibliografía selecta


Darío Rubén, *Azul...Cantos de vida y esperanza*, Edición de Javier María Martínez. Letras Hispánicas, 403. Madrid, Cátedra, 1995, 466 p.

Dwelshauvers Georges, *Les mécanismes subconscients,* Paris, Librairie Félix Alcan, 1925, 145 p.

Dicenta José Fernando, *La santa bohemia*, Madrid, Ec Ediciones del Centro, 1976, 209 p.

Freud Sigmund, *Métapsychologie*. Folio essais, 30, Paris, Gallimard, 1986, 185 p.

Freud Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Petite bibliothèque Payot, 11, Paris, Payot, 1990, 317 p.

Litvak Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, 358 p.

Machado Antonio, *Soledades (Poesías),* Temas de España. Edición, estudio y notas de Rafael Ferreres. 2da edición, Madrid, Taurus, 1969, 144 p.

Montero Padilla José, *Antonio Machado en su geografía*, Segovia, Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1995, 153 p.

Montero Padilla José y Montero Padilla Lola (coord.), *Antonio Machado. Vida y obra.* Actas del Congreso Internacional, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce y Junta de Castilla y León, 2002, 322 p.

Peillaube E., *Les Images. Essai sur la mémoire et l'imagination*, Paris, Marcel Rivière, éditeur, 1910, 513 p.

Phillips Allen, *Alejandro Sawa. Mito y realidad. Madrid*, ed. Turner, 1976. 323 p.

Rico Francisco/José Carlos Mainer, *Historia crítica de la literatura española*. 6/1. *Modernismo y 98.* Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 1994, 464 p.

Urrutia Jorge, *Poesía española del siglo XIX. Letras Hispánicas*, 390, Madrid, Cátedra, 1995, 558 p.