

# Juego a escondidas entre Dios y el ser humano en la poesía de Antonio Machado

*Jorge Ramírez Caro*<sup>1</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica  
Universidad de Costa Rica

---

## RESUMEN

Se ponen de relieve las elaboraciones y los tratamientos de la imagen de Dios presentes en la poesía de Machado. Mediante un análisis de textos significativos, subraya las discrepancias del poeta ante las concepciones tradicionales de un Dios abstracto y de un Jesús sufriente, a las que el hablante propone el apego a un Jesús histórico, dador de una palabra imperecedera. El análisis se desarrolla mediante un examen del discurso poemático, de sus recursos estilísticos, fónicos y semánticos.

## ABSTRACT

This article emphasizes the interpretations and treatments of the image of God in Machado's poetry. By analyzing significant texts, this study points out the poet's discrepancies with the traditional conceptions of an abstract God and a suffering Christ, for which the speaker proposes a preference for a historical Jesus whose word will never perish. The analysis examines the poetic discourse, addressing stylistic, phonetic and semantic features.

**Palabras clave:** Poesía española, Antonio Machado, Dios cristiano

**Keywords:** Spanish poetry, Antonio Machado, Christian God

---

<sup>1</sup> Correo electrónico: caronauta@hotmail.com.

O tú y yo jugando estamos  
al escondite, Señor,  
o la voz con que te llamo  
es tu voz<sup>2</sup>.

Antonio Machado, XXVIII S

La inconformidad de Antonio Machado con su soledad lo lleva a dirigirse hacia *lo otro*: hacia ese *otro* humano y hacia ese *Otro* divino. Su idea de Dios tiende a ser intimista y a la vez histórico, un Dios experimentado dentro de sí: “Converso con el hombre que siempre va conmigo / —quien habla solo espera hablar a Dios un día”, plantea en el poema xcvi. Pero su concepción de lo *Otro*, según Sánchez Barbudo, no se ajusta a la idea de un Dios con una batuta directora del Universo, aunque expresa una constante nostalgia de Dios. Esta nostalgia se acentúa más con el tema de la soledad, que lo lleva a buscar a ese *Otro* que está más allá y que en la tradición judeocristiana se llama Dios: Dios se convierte para Machado en esa incurable alteridad del alma, a quien se ansía y a quien no se encuentra. Su Dios es tan sólo un Dios del corazón, una especie de Dios inmanente. Esa *otredad* es sólo un deseo, razón por la que la crítica asocia a Machado con los fideístas que afirman, no la existencia objetiva de Dios, sino el ansia de Él sentida en el corazón<sup>3</sup>.

No creo, como tampoco lo creía Sánchez Barbudo, que la fe de Machado pueda considerarse desesperada, nacida de la desesperación. Lo que puede observarse en su poesía es una crítica y un distanciamiento hacia esa fe tradicional y natural, tal como se aprecia en los poemas CI: “El Dios ibero”, el CXXX: “La saeta” y el CXXXII, II: “Los olivos”. Considero que la crítica, al querer equiparar a

2 Antonio Machado. *Poesías completas. Soledades, Galerías, Campos de Castilla*. Ed. de Manuel Alvar (Madrid: Espasa-Calpe, 1999) 414. Todas las referencias se tomarán de esta edición y de ahora en adelante se indicarán las páginas entre paréntesis después de la cita.

3 Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado* (Madrid: Guadarrama, 1959) 234.

Machado con Unamuno, carga las tintas en los textos donde Machado expresa una fe desgarrada y angustiada. Pero, bien vistas las cosas, su fe es moderada y tiende a salvaguardar la idea de un Jesús histórico con la imagen de un Dios omnipresente.

Por ello no comparto lo que sostiene Sánchez Barbudo, para quien más que fe, lo que sentía Machado era un *deseo* de que existiera fuera de su corazón ese Dios ansiado; en ningún momento se pone en entredicho en sus textos el ser de Dios o su existencia, sino su correspondencia, su olvido, su abandono al yo lírico. Tampoco veo en ninguno de los poemas que Machado insistentemente afirme su incredulidad, su dolorosa negación de Dios, como plantea el mencionado crítico. Más bien, se presenta en sus textos la pervivencia de dos vertientes sobre lo divino: por un lado un Dios íntimo y soñado, y, por otro, un Dios distante, desconocido y ausente. En medio de estos dos dioses se encuentra el Jesús que caminó en el mar; de modo que más que una negación de Dios, lo que se lleva a cabo es un replanteamiento de la teología tradicional y de los recursos tradicionales de revelación divina como son los sueños<sup>4</sup>.

Está claro que Machado rechaza la razón como medio de conocimiento de lo divino, motivo por el cual acude innumerables veces al sueño para referirse a Dios. Este sueño no sólo sirve para evadir las barreras racionales de la mente, sino también para desmascarar el supuesto cumplimiento de las expectativas humanas al unirse, relacionarse y ser tomado en cuenta por un Dios que hasta antes del sueño había estado distante, ausente e indiferente. Su propuesta teológica se reduce a una cuestión temporalista-inmanentista, e incluye factores ultraterrenos y la esperanza en un mundo futuro. De modo que para Machado esa *otredad* no es definitiva y únicamente *inmanente*, sino que también demanda la existencia real de ese *Otro* fuera de nosotros. En tal caso, no se podría decir con Sánchez Barbudo que la

<sup>4</sup> Podrá constatarse en la Biblia que Dios se revela predominantemente en sueños a quienes ha escogido para alguna misión especial. Esto es así tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamentos.

filosofía del porvenir de Machado sea un inmanentismo, un deseo, una necesidad de Dios, ni que todo su pensamiento gire en torno a la nostalgia de una fe que no tenía.

Más acá de esa lectura están los textos de Machado que dejan entrever otras luces, como cuando el yo lírico señala:

¡No quiero cantar, ni quiero  
a ese Jesús del madero,  
sino al que anduvo en el mar  
(CXXX, p. 224).

Pone de relieve la necesidad de volver a un Jesús histórico, de seguir a un Dios viviente y no a un Dios muerto, dolorista, sacrificial. El Jesús de Machado es marino, pescador, humano. En otro poema reafirma esa fe persistente en un Jesús que ha predicado a los humanos y les ha dejado su palabra:

Yo amo a Jesús, que nos dijo:  
Cielo y tierra pasarán.  
Cuando cielo y tierra pasen  
mi palabra quedará  
(CXXXVI, XXXIV, p. 241).

Para una lectura detenida del juego de la presencia-ausencia de Dios y de la soledad-nostalgia por ese *Otro* he escogido los poemas LIX (de *Soledades*), CLXX y CLXXXVI (de *Cancionero apócrifo*) y XXVIII (de *Poesías de Soledades*). A partir de este grupo de textos analizaremos las relaciones intratextuales con otros poemas donde lo divino y la soledad humana sean elementos destacados. He organizado mi análisis en tres partes: la primera reúne poemas en los que el eje estructurante es el sueño, razón por la que se podría hablar de una teología onírica o en el mejor de los casos de una teología intimista o subjetiva (LIX, CLXXXVI); la segunda parte se centra en ese Dios

distante y objetivo que se presenta en la agonía o en esos ambientes de muerte, y la tercera gira en torno a ese Dios omnipresente que no se deja encontrar, pero que está ahí para quien lo busca.

## I. Hacia una teología onírica

### I.1. El Dios soñado de *Soledades*

Desde *Soledades* se nos presenta el sueño como tópico recurrente en la poesía de Machado. El sueño está asociado al mundo laberíntico y tortuoso; con él se puede escapar del mundo amargo: “Sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas” (XXII, p. 104). En *Nuevas canciones* lo encontramos formando una tríada inseparable: “Tras el vivir y el soñar / está lo que más importa: / despertar (CLXI, LIII, p. 298) y “Si vivir es bueno, / es mejor soñar, / y mejor que todo, / madre, despertar” (Ídem, LXXXI, p. 303). Para entrar a analizar el problema de una teología onírica he escogido de *Soledades* el poema LIX, que transcribo:

## LIX

Anoche cuando dormía  
soñé, ¡bendita ilusión!,  
que una fontana fluía  
dentro de mi corazón.

5 Di, ¿por qué acequia escondida,  
agua, vienes hasta mí,  
manantial de nueva vida  
de donde nunca bebí?

10 Anoche cuando dormía  
soñé, ¡bendita ilusión!,  
que una colmena tenía  
dentro de mi corazón;  
y las doradas abejas  
iban fabricando en él,

- 15 con las amarguras viejas,  
blanca cera y dulce miel.  
Anoche cuando dormía  
soñé, ¡bendita ilusión!,  
que un ardiente sol lucía
- 20 dentro de mi corazón.  
Era ardiente porque daba  
calores de rojo hogar,  
y era sol porque alumbraba  
y porque hacía llorar.
- 25 Anoche cuando dormía  
soñé, ¡bendita ilusión!,  
que era Dios lo que tenía  
dentro de mi corazón (p. 130).

Este poema está constituido por cuatro estrofas: las tres primeras de ocho versos y la última de cuatro, todos octosílabos. Cada una de esas estrofas empieza con la construcción anafórica “Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión!, / que...” ubicada en los tres primeros versos de cada estrofa: la anáfora centra su atención en el tiempo (la noche como propiciadora de experiencias trascendentales) y en el sueño (como vehículo que trasciende el espacio-tiempo cotidiano e involucra al yo en una experiencia religiosa). Cada una de sus partes posee un orden creciente-ascendente que, partiendo de un punto natural (la fontana y la colmena) orientan la lectura hacia un centro cosmológico (sol) y teológico (Dios) contenido en un centro antropológico (el corazón humano).

El corazón aparece como centro humano y como continente de lo natural, de lo cosmológico y de lo teológico que se asientan en él por medio del sueño; no sólo tiene el poder de trasponer las fronteras espacio-temporales, sino también la facultad de transmutar, desmaterializar y aprehender el mundo físico-natural y el sobrenatural. La oposición entre el dentro y el fuera del corazón, calificándose

el interior como positivo y el exterior como negativo, permite visualizar el lugar que ocupa Dios en el corazón humano y no fuera de él: no existe un Dios objetivo, exterior y trascendental, sino un Dios subjetivo, interior e inmanente. Si nos preguntáramos por el problema de la trascendencia divina, en este texto quedaría descartada: el afuera natural, cosmológico y sobrenatural no existe, sólo existe el inmanentismo.

El sueño tiene un poder constructivo y además transformador de los elementos naturales en elemento divino: el agua, la colmena y el sol eran Dios. Esto pone de relieve una concepción panteísta que equipara a Dios con la naturaleza. El texto no sólo supone un viaje desde el exterior al interior, sino también de lo natural a lo divino, gracias a la experiencia onírica: Dios es un constructo de la experiencia irracional del yo lírico, lo cual se traduce en una experiencia individual. La relación del yo con Dios sólo está mediada por el sueño. A diferencia de lo que plantea Unamuno en sus novelas en las que Dios duerme y nos sueña como criaturas<sup>5</sup>, Machado plantea que el soñado es Dios: la trascendencia es objeto del sueño humano. El yo sueña una serie de elementos que después, en la última estrofa, se traducen en Dios, de quien no se puede decir nada más, como sí ha sucedido con los elementos precedentes. Con Dios acaban las palabras y lo único negativo es que es un sueño humano y no una realidad objetiva y trascendente.

La primera estrofa está centrada en el sueño que el yo tiene de la fontana: el agua se ha filtrado en el corazón del yo y éste la interroga sin obtener respuesta. El yo está ante una experiencia de poseído sin percatarse de la irrupción de quien lo inunda: la fontana, como

---

5 En su "Prólogo" a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, dice Unamuno: "¿Y qué es la historia humana sino un sueño de Dios? ... somos un sueño de Dios y... nuestra historia es la que por nosotros Dios sueña... Lo peor sería que Dios se durmiese a dormir sin soñar, a involucrarse en la nada" (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), pp. 14-15. En *Niebla* ya había planteado este problema en relación con el escritor-creador de criaturas y de personajes: del mismo modo como morirá el personaje ficcional porque su creador así lo ha decidido, del mismo modo las criaturas humanas morirán porque Dios dejará de soñarles (*Niebla*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971) 154.

manantial de nueva vida posee una valoración positiva, lo único negativo es que el yo nunca la haya bebido. Los caminos que lo han llevado a esta experiencia son desconocidos. Estamos ante aquello que llega sin haber sido buscado y que espontáneamente irrumpe: el manantial de la nueva vida no es una cuestión exterior y objetiva, sino interior y subjetiva, pareciera ser la idea que sostiene esta primera parte. El corazón humano se vuelve fontana, manantial de vida nueva. Los verbos “dormía” y “fluía” (vv. 1 y 3) remiten al movimiento creativo que sucede en el sueño del yo, movimiento que genera en él reposo. “Ilusión” y “corazón” (vv. 2 y 4) sugieren también la parte emotiva e irracional del yo, que al igual que el sueño, sirve para concretar una experiencia divina.

La segunda estrofa apunta al sueño que el yo tiene de la colmena: el corazón se vuelve panal donde las “amarguras viejas” se transforman en “blanca cera y dulce miel”<sup>6</sup>. Esta imagen no sólo alude al trabajo interior que tiene la capacidad de suscitar cosas nuevas a partir de las viejas, sino también al poder transformativo que posee la experiencia onírica. El mundo interior es imaginado como un gran universo donde sus partes trabajan para armonizar los contrarios. Estamos ante una imagen que sugiere el carácter dinámico, solidario y constructor del mundo interior humano: lo viejo se transforma en nuevo y lo amargo en dulce. De nuevo encontramos la valoración negativa en “amarguras viejas”, seguida de una valoración positiva en “blanca cera y dulce miel”.

Con la tercera estrofa arribamos al centro cosmológico del mundo: el sol, único elemento sobre el que se externa una explicación sobre su naturaleza ardiente y su condición de sol. Nos sitúa ante un sol ambivalente: por un lado alumbraba (valoración positiva) y por otro hace llorar (valoración negativa). Esta ambivalencia

6 En *Galerías* abre con un poema que señala: “Poetas, con el alma / atenta al hondo cielo, / en la cruel batalla / o en el tranquilo huerto, / la nueva miel labramos / con los dolores viejos, / la veste blanca y pura / pacientemente hacemos, / y bajo el sol bruñimos / el fuerte arnés de hierro” (LXI, pp. 132-133).

convierte este centro energético en una especie de divinidad que atrae y repele al mismo tiempo, conjugando en sí lo racional (luz) y lo irracional (lágrimas). El sol sugiere una divinidad en cuanto se lleva a cabo en él y por él una fusión de contrarios, como ha sucedido en las estrofas anteriores. “Daba” y “alumbraba” termina de aproximarlo a la divinidad, lo ubica muy próximo de lo que se dirá en la siguiente estrofa.

La última estrofa es una condensación sémica: se aglutina la significación del sueño, siendo, por esta razón, una interpretación de las tres estrofas precedentes. Aquellos elementos no hacen más que ser signos o metáforas de Dios, apuntan hacia él y lo revelan: la fontana, la colmena y el sol se traducen en Dios en los dos últimos versos: “era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón”. De este modo arribamos al centro del sueño (a qué se refiere, de qué se trata) y al centro teológico (Dios) que se haya circunscrito en el centro antropológico (el corazón humano). Después de revelarse el objeto del sueño no se dice más, ahí acaban las palabras, evocando con ello en carácter inefable de la divinidad.

Este recorrido se ha llevado a cabo mediante un proceso creciente-ascendente que va desde lo mineral (agua), lo animal (colmena-abejas), lo cosmológico (el sol) hasta lo teológico (Dios), contenidos en lo antropológico (el corazón humano). Estas imágenes parecen apuntar a la fluidez de la vida, al trabajo organizado y a la iluminación como centro racional y explicativo de la existencia que se alcanza en Dios como centro de la vida y de los sentimientos del yo lírico, después del cual no existe explicación alguna: la palabra humana termina al encontrarse con Dios. Este Dios recluso en el corazón humano es una experiencia personal, íntima, intraducible e intransmisible. Nadie más puede beneficiarse de esa experiencia, excepto el lector de una manera mediata. Esto es, las experiencias de primer orden son exclusivas del yo lírico quien trasmite únicamente lo que ha sucedido en sí y no lo que se lleva a cabo en un rito.

## 1.2. El Dios soñado de *Proverbios y cantares*

Dada la importancia que se le otorga al sueño en los poemas que no tienen que ver con Dios, he escogido de *Proverbios y cantares* cuatro segmentos cuyo eje estructural es una experiencia onírica del yo ante Dios. Predomina en ellos la especularidad, la ciclicidad y la reversibilidad de los elementos involucrados: en algunos casos el yo será sujeto y en otros objeto de la experiencia de Dios por medio del sueño. El análisis de estos segmentos permite establecer relaciones y diferencias sobre la concepción de Dios entre estos textos y el poema LIX. Leamos y analicemos los segmentos del poema CXXXVI.

Ayer soñé que veía  
a Dios y que a Dios hablaba;  
y soñé que Dios me oía...  
Después soñé que soñaba  
(XXI, p. 238).

En los tres primeros versos, la experiencia onírica viene a colmar el vacío que experimenta el yo lírico en su imposible relación con Dios. Mientras que en la vida cotidiana Dios aparece ausente, invisible, inalcanzable y sordo, la experiencia onírica lo hace presente, visible, asequible y atento a la voz humana. El sueño salva el abismo que separa al hombre de Dios. Pero el sueño se nos presenta como un laberinto de sueños o como un sueño dentro de otro, como luego aparece en textos de Borges. El segmento cierra con “después soñé que soñaba”, lo cual no sólo evoca “la vida es sueño y los sueños, sueños son”, sino que nos coloca ante un mecanismo de lectura que sirve para develar la ilusión.

La expresión “soñé que soñaba” nos devuelve al tiempo anterior y nos inscribe en una circularidad o en una especularidad en la que un sueño sirve de marco a otro: el yo lírico, como sujeto del sueño inicial, termina siendo objeto en el sueño posterior. Desde la perspectiva del yo, existe otro yo que ejecuta el sueño que el yo sueña, no

como un acto de confirmación de lo soñado “ayer”, sino de develamiento o desenmascaramiento de lo soñado. El antes y el después son categorías temporales opuestas, pero además estrategias que sirven, la primera para compensar las añoranzas y las nostalgias del yo en su relación con la divinidad, y la segunda como medio develador de la ilusión pasada. En consecuencia, el texto no requiere de un recurso racional para explicar la imposible relación yo-Dios, sino que el mismo sueño posterior sirve para desmontar el sueño anterior.

El segmento que sigue nos ubica ante una experiencia univertalizante con la que todo hombre tendría que responsabilizarse individualmente y no de manera colectiva o masiva:

Todo hombre tiene dos  
batallas que pelear:  
en sueños lucha con Dios;  
y despierto, con el mar  
(XXVIII, p. 239).

Estamos ante la experiencia onírica y la experiencia diurna, y también señala los cometidos de cada una de estas experiencias: luchar con Dios de noche y con el mar de día. Llama la atención el hecho de que la batalla con Dios se lleve a cabo en sueños y no despierto: tal vez porque la experiencia onírica permita saltar las fronteras que la razón impone al conocimiento o a la meditación. La ubicación de la lucha con Dios en los sueños supone también que es una batalla a solas, en solitario, en soledad: es una lucha personal, sin mediación alguna de ritos ni de otras potencias temporales. Parece que la relación con Dios sólo es posible en un estado de inconciencia y nunca bajo las luces de la razón. Esta misma prerrogativa vertebraba la experiencia onírica del siguiente segmento:

Soñé a Dios como una fragua  
de fuego que ablanda el hierro,

como un forjador de espadas,  
como un bruñidor de aceros,  
que iba firmando en las hojas  
de luz: Libertad. — Imperio  
(XXXIII, pp. 240-241).

El sueño nos pone ante un Dios fragua, forjador y bruñidor y ante un hombre hierro, espada y acero. El poder divino aparece asociado al fuego que ablanda y derrite, y a un herrero que amolda, pule y sella su obra. Se presenta la experiencia divina como abrasadora, purificadora y acrisoladora del alma, capaz de imprimir en aquello que cae en sus manos dos valores antagónicos e interdependientes: libertad e imperio. Se pone de relieve cómo ante el poder absoluto de Dios no existe nada que no se pueda doblar, forjar, pulir, marcar. El hierro, la espada y el acero aparecen como metáforas de los seres que pueden ser doblegados por el ardiente poder de Dios que todo lo ablanda y somete<sup>7</sup>.

Dios es configurado no sólo como horno, como continente de los elementos que alberga y sobre los que ejerce su poder, sino también como sujeto que ejerce el oficio de herrero, experto en metales: Él es el fundidor y el aquilatador, pero también quien pone el sello, la marca, en sus criaturas. Nótese que la presencia de Dios es explícita, mientras que lo humano sólo aparece como sujeto soñador y metaforizado en hierro, espada y acero. Pero este proceso metaforizador, a la vez que vela-encubre el carácter moldeable, maleable y dúctil de lo humano frente al poder de Dios, pone de relieve la escasa resistencia que lo humano ejerce en manos de este Dios, ya no alfarero, sino herrero que marca sus criaturas con dos palabras enigmáticas: libertad e imperio.

<sup>7</sup> Recuérdese aquí que en su agonía, Abel Martín experimenta esa blandura frente al poder distante de Dios: “¡Oh, sálvame, Señor! / Su vida entera, / su historia irremediable aparecía / escrita en blanda cera. / ¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?” (CLXXV, V, p. 390). La proximidad de Dios es equiparada a la cercanía del sol en el mito de Ícaro queriendo volar bien alto con sus alas de cera.

Para cerrar este apartado, analicemos un último segmento:

Anoche soñé que oía  
a Dios, gritándome: ¡Alerta!  
Luego era Dios quien dormía,  
y yo gritaba: ¡Despierta!  
(XLVI, p. 244).

En primer lugar, el texto nos ubica ante el binomio dormido / despierto, como en los restantes segmentos que hemos analizado, a la vez que nos remite al juego especular lo humano dormido / lo divino despierto en los dos primeros versos, que desemboca en lo divino dormido / lo humano despierto en los dos últimos, dándonos la sensación de haber transitado por una banda de Moebius en la que el adentro y el afuera se fusionan: los límites del dormido y del despierto, del soñado y del soñador se pierden a la vez que se alternan. Con esta circularidad también se pone de manifiesto el juego del vigilante y del vigilado y la del vigilado y la del vigilante. En los dos primeros versos es Dios quien vela-vigila y el yo lírico el que duerme, mientras que en los dos restantes es Dios quien duerme y el yo quien vigila-vela. En esta suerte de espejo se muestra que Dios no siempre es el gran ojo que vigila y se mantiene alerta ni que el ser humano sea el que siempre duerme y Dios vela por él, sino que los papeles se intercambian: se da una recíproca vigilancia que se alterna con descansos de una y otra parte<sup>8</sup>.

Estos fragmentos del poema CXXXVI guardan estrecha relación con el poema LIX, dado que todos están atravesados por la experiencia onírica y el objeto soñado es Dios. Pese a la similitud, exis-

8 Estos fragmentos guardan estrecha relación con algunos que encontramos en *Cancionero apócrifo*, particularmente con el poema CLXXV, fragmento IV: “Viví, dormí, soñé y hasta he creado / —pensó Martín, ya turbia la pupila— / un hombre que vigila / el sueño, algo mejor que lo soñado. / Mas si un igual destino / aguarda al soñador y al vigilante, / a quien trazó caminos, / y a quien siguió caminos, jadeante, / al fin, sólo es creación tu pura nada, / tu sombra de gigante, / el divino cegar de tu mirada” (p. 390).

te una diferencia en el tratamiento del problema humano y divino. Mientras que la experiencia de lo divino en el poema LIX es armónica, secuencial y creciente, en los segmentos del poema CXXXVI posee un carácter crítico, polémico y circular, en tanto Dios no es el fin de la palabra humana, sino el motivo por el cual se pronuncia. En otras palabras, en el poema LIX el yo lírico queda mudo y guarda silencio una vez que revela que lo soñado es Dios; en cambio, en los segmentos del poema CXXXVI aquella gradación creciente hasta llegar a Dios se ha eliminado, dada la brevedad de los segmentos, y se entra de lleno al problema de un modo polémico y crítico: unas veces Dios seguirá siendo el distante, el silencioso y el indiferente ante la voz humana y en otras ocasiones aparecerá como el que deja de velar por la humanidad mientras que ésta se convertirá en guardiana y centinela de Dios. De esta manera el sueño nos modela una imagen diferente de Dios y del yo lírico.

## 2. Hacia una teología desde la agonía

Para abordar el problema de la teología de la agonía he escogido el poema CLXX, denominado “Siesta” y dedicado a la memoria de Abel Martín. En análisis de este poema nos servirá de enlace para una lectura del Dios escondido.

### CLXX

#### Siesta

#### EN MEMORIA DE ABEL MARTÍN

Mientras traza su curva el pez de fuego,  
 junto al ciprés, bajo el supremo añil,  
 y vuela en blanca piedra el niño ciego,  
 y en el olmo la copla de marfil  
 5 de la verde cigarra late y suena,  
 honremos al Señor

- la negra estampa de su mano buena—  
 que ha dictado el silencio en el clamor.  
 Al Dios de la distancia y de la ausencia,  
 10 del áncora en el mar, la plena mar...  
 Él nos libra del mundo —omnipresencia—,  
 nos abre la senda para caminar.  
 Con la copa de sombra bien colmada,  
 con este nunca lleno corazón,  
 15 honremos al Señor que hizo la Nada  
 y ha esculpido en la fe nuestra razón (p. 372).

“Siesta” está organizado en tres estrofas. La primera consta de ocho versos y las dos de cuatro. La rima es asonante: entre los versos impares y entre los pares. El texto explota una situación cotidiana para reflexionar sobre un problema esencial en la producción de Machado: Dios. El esquema conceptual sobre el que se construye la propuesta es: mientras sucede tal cosa, hagamos tal otra por esta razón. En tal sentido, la simultaneidad es la técnica predominante, cuestión marcada por el adverbio temporal “mientras” (v. 1) y la exhortación “honremos al Señor” (vv. 6 y 15).

El título (“Siesta”) y la dedicatoria (“A la memoria de Abel Martín”) reafirman la simultaneidad al poner en un mismo plano el sueño y la muerte, tópico entre los intelectuales de la Generación del 98<sup>9</sup>. Título y dedicatoria asocian el descanso y la muerte. Esta aproximación se sostiene en el poema por medio de una serie de palabras e imágenes simbólicas muy propias de la poética de Machado: “ciprés”, “blanca piedra”, “niño ciego”, “cigarra”, “sombra” y “vacío”. También se alude a la muerte por medio de la posición supina de quien hace la siesta y contempla el cielo y las copas de los árboles y se vuelve todo oído para la música del universo.

9 Por ejemplo, Unamuno, en *Niebla* y en *San Manuel Bueno Mártir*, trata el tópico, extraído de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Desde la primera estrofa nos encontramos con una oposición básica de la que se deriva una serie de binomios que refuerzan la idea de la vida y de la muerte: arriba / abajo, el mundo celeste / el mundo terreno, lo divino / lo humano, la vida / la muerte. Para enfatizar sobre la transitoriedad del tiempo se utilizan dos imágenes, una visual y otra auditiva: “Mientras traza su curva el pez de fuego” (v. 1) “y en el olmo la copla de marfil / de la verde cigarra late y suena” (vv. 4-5). El adverbio “mientras” no sólo está para referirse a las acciones simultáneas que se realizan, sino también para remitir a la existencia de dos tiempos, uno de orden cosmológico y natural y otro de orden existencial y humano: el breve tiempo que nos queda debe ser aprovechado para contemplar el universo y para honrar a Dios.

En este cuadro espacio-temporal se enmarca la exhortación “honremos al Señor”. Al tiempo de las cosas naturales (sol y cigarra) se le añade el tiempo humano de la siesta convertido en contemplación y en exhortación. A primera vista pareciera que muchos son exhortados a honrar a Dios. Pero sabemos que en los poemas reflexivos de Machado el *otro* no es sólo un asunto exterior al yo lírico<sup>10</sup>, sino también interior a éste, como se presenta en el poema CLXI, en el que el yo lírico advierte: “Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo” (IV, p. 289) y “Con el tú de mi canción / no te aludo, compañero: / ese tú soy yo” (L, p. 297). Si nos atenemos a estos versos, podríamos interpretar la exhortación “honremos al Señor”, al menos de tres maneras: *a.* como si se dirigiera a ese *otro* que habita al yo; *b.* como si se tratara de una apelación a quien se le dedica el poema, Abel Martín (lo cual nos permitiría volver a la lectura que equipara siesta con muerte), y *c.* como si se invitara al lector a unirse a honrar a Dios mientras se descansa.

10 Tal como se aprecia en el poema CLXI: “Busca tu complementario. / que marcha siempre contigo / y suele ser tu contrario” (XV, p. 291): “Busca en tu prójimo espejo; / pero no para afeitarte, / ni para teñirte el pelo” (XXXIX) 295); “Enseña el Cristo: a tu prójimo / amarás como a ti mismo, / mas nunca olvides que es otro” (XLII, p. 296). Ya *Campos de Castilla* se abre con una clara propuesta de otredad: “Converso con el hombre que siempre va conmigo / —quien solo espera hablar a Dios un día—; / mi soliloquio es plática con este buen amigo / que me enseñó el secreto de la filantropía” (XCVII, p. 151).

Si el llamado se le hace al muerto, el hablante lírico se vendría a equiparar a Abel Martín: el yacer debajo o encima de la tierra permitiría contemplar el universo y pensar en Dios. Ahora bien, ¿qué mecanismo retórico emerge de equipararse con un muerto e invitarlo a honrar a Dios? Estamos ante una ironía, dado que se solicita honrar a un Dios que nos ha entregado la Nada. Después de la primera exhortación (v. 6) encontramos una serie de atributos divinos que lo perfilan negativamente: Dios es un ser distante y ausente, dictador del silencio, hacedor de la Nada y esculpidor de la fe. Las únicas acciones positivas que se le atribuyen son: “Él nos libra del mundo —omnipresencia—, / nos abre senda para caminar” (vv. 11-12). No se nos habla de un Dios presente, cercano, compañero y amoroso. Tampoco estamos ante la imagen del Dios íntimo y del corazón del poema LIX, sino ante un Dios exterior y objetivo. Esta idea de un Dios silencioso y distante y de un ser humano solitario en el camino es bien recurrente en la poética de Machado, máxime si el yo lírico se encuentra ante una experiencia de agonía o de muerte<sup>11</sup>.

Hay algunos factores verbales y rítmicos del poema CLXX que llevan a una minuciosa lectura. En la primera estrofa se da una alternancia tiempo-espacio entre los versos impares y los pares: los primeros poseen verbos que dan la idea de actividad, movimiento, acción (traza, vuela, late y suena) y los segundos se refieren a expresiones espaciales que remiten a la quietud y a la contemplación (junto al ciprés, bajo el inmenso añil, en el olmo). El verso 6 rompe esta secuencia e introduce el tema de lo divino mediante la exhortación “honremos al Señor”. La segunda estrofa continúa con la predicación objetiva de Dios relacionada con la distancia y la ausencia. Ahora la

11 “Sólo el silencio y Dios cantan sin fin” (CLXXII, V, p. 379); “¡Oh distancia, distancia!, que la estrella / que nadie toca, guía.../ Antes que llegue, si me llega, el Día, / la luz que ve, increada, / ahógame este mala gritería, / Señor, con las esencias de tu Nada” (CLXXV, I); “Aquella noche fría / supo Martín de soledad: pensaba / que Dios no le veía, / y en su mundo desierto caminaba” (CLXXV, II, p. 389). Esta tónica ha persistido desde el principio: “Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería. / Oye otra vez, Dios, mi corazón clamar. / Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía. / Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar” (CXIX, p. 212).

acción referida a los elementos naturales de la primera estrofa se trasladan a Dios en beneficio humano: “nos libra” y “nos abre” (vv. 11-12). La última estrofa fusiona los actos humanos de “honrar” con los divinos que justifican los primeros: Él “hizo la Nada / y ha esculpido en la fe nuestra razón” (vv. 15-16). Esta última línea nos evoca al Dios fragua, herrero y bruñidor que pone su sello en las criaturas que ya analizamos anteriormente (CXXXVI, XXXIII).

El análisis de la rima muestra las equivalencias por disimilitud presentes en varios versos, no sólo a nivel formal y fónico, sino también a nivel semántico. Tomemos como punto de partida fuego y ciego (vv. 1 y 3), ausencia y omnipresencia (vv. 9 y 11), colmada y Nada (vv. 13 y 15) y corazón y razón (vv. 14 y 16). La pareja fuego-ciego nos remite al binomio luz-oscuridad; la pareja ausencia-omnipresencia, al par vacío-plenitud, binomio que se invierte con el par colmada-Nada, y la pareja corazón-razón remite a la intimidad-subjetividad frente a la racionalidad-objetividad<sup>12</sup>. Si reparamos también en el ritmo interno encontraremos que “distancia” y “ausencia” hay rima asonante y sirven para atraer la pareja lejanía-vacío sobre la cual se construye el tópico de la nostalgia y de la añoranza de este Dios buscado y nunca hallado del que habla el poema CLXXXVII fragmento VI<sup>13</sup>.

Otros componentes de rima son: *Señor-clamor* (vv. 6 y 8) que se ubican dentro de la tónica de la angustia existencial en la que se mueve el yo lírico que busca a Dios y no lo encuentra ni obtiene su voz, sino su ausencia y su silencio<sup>14</sup>. Por otro lado, *mar-caminar* (vv. 10 y 12) remite a otro tópico relacionado con lo divino: *a. se alude a*

12 Para la confrontación corazón / razón remito al poema CXXXVII. VII: “Dice la razón: Busquemos / la verdad. / Y el corazón: Vanidad. / La verdad ya la tenemos. / La razón: ¡Ay, quién alcanza / la verdad! / El corazón: Vanidad. / La verdad es la esperanza. / Dice la razón: Tú mientes. / Y contesta el corazón: / Quien miente eres tú. razón. / que dices lo que no sientes. / La razón: Jamás podremos / entendernos. corazón. / El corazón: Lo veremos” (p. 249).

13 “El Dios que todos llevamos, / el Dios que todos hacemos, / el Dios que todos buscamos / y que nunca encontramos. / Tres dioses o tres personas / del solo Dios verdadero” (p. 249). De este mismo Dios escondido o perdido se nos hablaba ya en el poema LXXVII, en el que el yo lírico va errático, olvidado, solitario y extraviado “buscando a Dios entre la niebla” (p. 140).

14 Como sucede en el poema CXIX: “Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar. /... Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar” (p. 212).

la idea del hombre solo, dejado por el Dios que se ha internado en el mar<sup>15</sup>; *b*. la idea de un Dios solidario que abre caminos en el mar para que el hombre lo siga, tal como se aprecia en el poema CXXXVI fragmento II: “¿Para qué llamar caminos / a los surcos del azar?... / Todo el que camina anda, / como Jesús, sobre el mar” (p. 234). Este Jesús marino se diferencia del Jesús crucificado y de la agonía adorado por los gitanos. En lugar de cantar a ese Cristo de la agonía, el yo se decide a hacerlo al Jesús marinero:

¡Cantar de la tierra mía,  
que echa flores  
al Jesús de la agonía,  
y es la fe de mis mayores!  
¡Oh, no eres tu mi cantar!  
¡No puedo cantar, ni quiero  
a ese Jesús del madero,  
sino al que anduvo en el mar  
(CXXX, p. 224).

Volviendo al poema: hay una oposición antitética entre “copa de sombra bien colmada” y “este nunca lleno corazón” (vv. 13-14)<sup>16</sup> que remite al binomio *lleno/vacío*: lleno de sombra, vacío de luz, como se presenta en las imágenes “pez de fuego” (v. 1) y “niño ciego” (v. 3) y como se invierte en “ausencia” (v. 9) y “omnipresencia” (v. 11). Este juego *plenitud / vacío* y *vacío / plenitud* procede de la intervención de Dios que en el poema abarca los seis versos del

15 Como se presenta en el poema CI (“El Dios ibero”) “Este que insulta a Dios en los altares, / no más atento al seño del destino, / también soñó caminos en los mares / y dijo: es Dios sobre la mar camino” (p. 154).

16 El poema CXXXII, II cuestiona la presencia de Dios en un convento, como metáfora del cuerpo en la que se supone mora el espíritu: “Pasamos frente al atrio del convento / de la Misericordia. / ¡Los blancos muros, los cipreses negros! ¡Agria melancolía / como asperón de hierro / que raspa el corazón! ¡Amurallada / piedad, erguida en este basurero!... / Esta casa de Dios, decid hermanos, / esta casa de Dios, ¿qué guarda dentro?” (p. 228). Sugiere el texto la vaciedad y la ausencia de Dios en aquel espacio, similar a la ausencia y la vaciedad que experimenta el yo en sí mismo.

centro (vv. 7-12). El vacío es una creación divina. Los versos 7 y 15 lo explicitan: “la negra estampa de su mano buena” y “honremos al Señor que hizo la Nada”. De este modo, este poema se convertiría en una glosa de la metafísica de Abel Martín a quien se le dedica. Esto es, no sólo es un homenaje a su persona sino también a sus ideas sobre Dios.

Según Abel Martín “Dios no es creador del mundo, sino de la nada” (p. 344). Si Dios es un ser absoluto, “nada que sea puede ser su obra... La nada, en cambio, es, en cierto modo, una creación divina, un milagro del ser, obrado por éste para pensarse en su totalidad” (p. 350). También la metafísica de Juan de Mairena está centrada en estos presupuestos de Martín: “Dios no es el creador del mundo, sino el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es. *No hay problema genético de lo que es. El mundo es sólo un aspecto de la divinidad; de ningún modo una creación divina... hablar de una creación del mundo equivaldría a suponer que Dios se creaba a sí mismo*” (CLXVIII, pp. 363-364. El destacado es mío). Según ello, el poeta se distingue del filósofo: mientras que a éste le interesa el problema del *ser*, el poeta está interesado por el *no ser*: “Para el poeta, el *no ser* es la creación divina, el milagro del *ser que se es*, el *fiat umbra* a que Martín alude en su soneto inmortal *Al gran cero*: Borraste el ser, quedó la nada pura. / Muéstrame, ¡oh Dios!, la portentosa mano / que hizo la sombra: la pizarra oscura / donde se escribe el pensamiento”. Este mismo sentido tiene el poema de Mairena: “Dijo Dios: Brote la nada. / Y alzó la mano derecha, / hasta ocultar su mirada; / y quedó la nada hecha” (p. 364).

Así las cosas, el poema guarda estrecha relación con la metafísica de Martín y de Mairena, y además confirmar la concepción de un Dios ajeno, extraño, lejano y ausente de la vida humana. La conjunción entre el tiempo natural y el tiempo humano sirven para materializar la ausencia y el vacío en la relación ser humano-Dios. Las razones por las que se lleva a cabo la relación no son por el carácter presencial de lo ansiado y deseado, sino por la presencia de aquello

que lo caracteriza: la distancia, la ausencia, la nada. El que la “copa esté colmada de sombra” y el “corazón nunca lleno” pone de relieve el vacío humano, la carencia y la nostalgia producida por quien “hizo la Nada”. Esta sensación de ausencia y de vacío la experimenta Abel Martín en su muerte:

Abel tendió su mano  
 hacia la luz bermeja  
 de una caliente aurora de verano,  
 ya en el balcón de su morada vieja.  
 Ciego, pidió la luz que no veía.  
 Luego llevó, sereno,  
 el limpio vaso, hasta su boca fría,  
 de pura sombra —¡oh pura sombra!— lleno  
 (CLXXV, V, pp. 390-391).

Cuando su yo pretende llenarse de luz, lo único que lo colma es la sombra. En tal sentido, no estamos ante un acto liberador cuando se exhorta a que “honremos al Señor que hizo la Nada” (v. 15), sino ante un acto de sujeción, dado que ese mismo Dios fue quien “esculpó en la fe nuestra razón” (v. 16): Dios no sólo hizo la Nada, sino que también evitó que lejos de Él encontráramos sentido al vivir. Esta percepción de la vida la encontramos más clara en el poema XXVIII S que analizaremos a continuación. El hecho de que “Él nos libra del mundo —omnipresencia—, / nos abre senda para caminar” (vv. 11-12) nos lleva ante un mundo desierto y solitario frente al cual sólo nos queda caminar, peregrinar, tal como lo expresa el poeta en su “Todo pasa y nada queda, / pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar” (CXXXVI, XLIV, p. 243). Y es bien claro que la mar remite a la muerte en la poesía machadiana: “Cantad conmigo a coro: / Saber, nada sabemos. / De arcano mar venimos, / a ignoto mar iremos”.

## 4. Un Dios que juega a las escondidas

**XXVIII S****TRES CANTARES ENVIADOS A UNAMUNO EN 1913**

1

Señor, me cansa la vida,  
tengo la garganta ronca  
de gritar sobre los mares,  
la voz de la mar me asorda.  
Señor, me cansa la vida  
y el universo me ahoga.  
Señor, me dejaste solo,  
solo, con el mar a solas.

2

O tú y yo jugando estamos  
al escondite, Señor,  
o la voz con que te llamo  
es tu voz.

3

Por todas partes te busco  
sin encontrarte jamás,  
y en todas partes te encuentro  
sólo por irte a buscar (p. 414).

Estos tres cantares forman un conjunto de dieciséis versos: el primero de ocho y los dos restantes de cuatro. El tono general es el del reclamo, razón por la cual Dios es interpelado por el yo lírico abandonado y solitario, sin voz ni consuelo. El primer cantar está centrado en el hastío de la vida que experimenta el yo ante

la indiferencia y la soledad con que Dios le ha pagado<sup>17</sup>. En el primer cuarteto el yo se queja de haber obtenido sólo la voz del mar. Sus gritos traen como consecuencia “la garganta ronca” y “la voz de la mar me asorda” (vv. 3-4). El yo lírico termina anulado por el mar<sup>18</sup>: el macrocosmos, el mar, termina aplastando al microcosmos, el yo, como se presenta también en el verso 6: “el universo me ahoga”. Se puede sostener que la muerte es el factor evocado y construido por los verbos “asorda” y “ahoga”. Los últimos versos de este cantar expresan el estado de abandono, de orfandad y de indefensión en el que se encuentra el yo frente al mundo, frente a lo que parece una de las batallas de las que habla el poema CXXXVI, XXVIII, analizado más arriba<sup>19</sup>.

El segundo cantar organiza desde la disyunción que expresa la imposible relación-contacto del yo lírico con Dios. Este desencuentro está indicado por dos elementos: el primero lo constituye el juego a escondidas entre el yo y Dios (vv. 1-2), y el segundo por la imposibilidad del yo de tener su propia voz o de no saber con qué voz llama a Dios (vv. 3-4). La idea del juego supone la conjunción, el ponerse de acuerdo entre las partes para alternar la búsqueda y el encuentro, para pactar las reglas del mismo juego. Pero la conjunción “tú y yo”, al estar precedida por la disyunción nos ubica en el plano de la comunicación imposible entre las partes. El hecho de que el yo no reconozca su propia voz o no alcance a ser sujeto de la propia voz lo ubica

- 17 El problema del hastío vincula a Machado con la Generación del 98, particularmente con la perspectiva unamuniana. La vida aparece “hecha de dolor y sed” (XVIII, p. 100), de “soledad y hastío” y el Universo “con un irremediable bostezo universal” (XLIX, pp. 122-123): el tiempo también está lleno de hastío: “un día es como otro día: / hoy es lo mismo que ayer” (LV, p. 128). Estos versos contrastan con los del poema LVII. I: “¿cuándo ha de volver / lo que acaba de pasar? / Hoy dista mucho de ayer. / ¡Ayer es Nunca jamás!” (p. 128).
- 18 La imagen de los ríos que van a dar a la mar es recurrente en la poesía de Machado. En este poema de nuevo aflora esa idea. Menciono unos versos evocados por estos que analizamos: “Él [poeta] sabe que un Dios más fuerte / con la sustancia inmortal está jugando a la muerte, / cual niño bárbaro. Él piensa / que ha de caer como rama que sobre las aguas flota, / antes de perderse, gota / de mar, en la mar inmensa” (XVIII, p. 100). Ya en el poema XIII, el yo se preguntaba: “¿Qué es esta gota en el viento / que grita al mar: soy el mar?” (p. 97).
- 19 Nos recuerdan estos versos el poema CXIX: “Señor, y a me arrancaste lo que yo más quería. / Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar. / Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía. / Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar” (p. 212).

en el ámbito del eco y de la reproducción de una voz ajena por la cual estaría poseído: el hecho de no poder entablar contacto con Dios hace pensar al yo que su voz ya no es su voz, sino la del ser buscado y añorado. De nuevo estamos como después en los mundos laberínticos borgianos, donde los personajes sólo obtienen por respuesta los ecos de sus propias voces.

El último cantar reitera el tema de la soledad humana ante la ausencia-incomunicación de Dios. La existencia del yo se reduce a una paradoja: por un lado la búsqueda sin encuentro y por otro el encuentro por la búsqueda, cuestión que remite a la idea del juego del segundo cantar. La idea de la omnipresencia hace imposible la presencia y el encuentro de Dios: es omnipresente, pero no está en ninguna parte. Mas esa misma omnipresencia hace posible que el yo lo encuentre por el simple hecho de salir a buscarlo: es fácil encontrarlo porque está en todas partes. En los versos 1 y 4 se insiste en la idea de la búsqueda, mientras que los versos 2 y 3 contienen la paradoja de la que estamos hablando: “sin encontrarte jamás, / y en todas partes te encuentro”. Esto nos remite al juego antinómico ausencia-vacío / presencia-plenitud: tanto impacta y angustia la ausencia como la presencia. Dios no sólo es espejismo y niebla inasible, sino también una inundación y un fuego que fragua, moldea y sella, como vimos en el poema CXXXVI, XXXIII.

La conjunción *vacío / plenitud* convoca y evoca, construye y sugiere la idea de la soledad sufrida / compañía añorada tanto por ese *otro* humano como por ese *Otro* divino. Sobre este eje gira toda la poesía de Machado y este poema viene a materializar el problema de la otredad. Por otro lado, la idea de que “la voz del mar me asorda” y “el universo me ahoga” de los versos iniciales del primer cantar no sólo remiten a la visión del hombre solo frente al mar y el universo, sino que también aluden a la idea de impotencia ante el mundo superior e inferior: aplastante se presenta el universo y el mar como un ser devorador de la vida y silenciador de la voz del yo lírico. Cuando el yo se dirige a Dios, no se lo reconoce ni se le responde, porque la voz

del hablante ha sido inutilizada o desactivada por el mar. Tal vez aquí adquieran sentido las palabras del poema CLXI, XLIV: “No desdeñéis la palabra; / el mundo es ruidoso y mudo, / poetas, *sólo Dios habla*” (p. 296. El destacado es mío). O sea, ante Dios sólo queda el silencio.