

nivel implícito, las relaciones entre Villarroel y J. J. Rousseau, figura capital, este último del género autobiográfico en su manifestación "moderna" (p. 33, el entrecomillado es nuestro).

Se esbozan, pues, problemas esenciales para una mejor apreciación de la *Vida*. Se alude también a la necesidad de considerar la autobiografía torresiana desde el punto de vista de su género, cosa que no se ha hecho a pesar de las valiosas aportaciones de Sebold y Marichal. Pero no se pasa de ahí. Lo ideal, desde luego, hubiese sido que ese estudio más detallado que prepara Mercadier hubiese acompañado como introducción a esta edición de la *Vida*. Una introducción algo más elaborada, y la inclusión sistemática de notas críticas al lado de las textuales, para seguir despertando el merecido interés en Torres, nos parece que hubiesen mejorado ésta que, de todos modos es una edición escolar concienzuda y muy apreciable de la *Vida*.

EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN

Mount Holyoke College.

GIOVANNI CARAVAGGI, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell' intimismo*. Ricardo Pàtron, Bologna, 1969; 235 pp. (*Testi e saggi di letterature moderne*, 14).

La obra de Antonio Machado sigue y seguirá siendo objeto de estudio. Su verso, escrito "para leído de frente / y al sesgo", presenta facetas cuya descripción estimula indagaciones de índole muy diversa. La que realiza Giovanni Caravaggi se basa en un conocimiento exhaustivo del "corpus" poético machadiano, del que hace una personal y meritoria interpretación. Ocasionalmente se apoya en autores como O. Macri, D. Alonso, A. Sánchez Barbudo... , pero no acepta indiscriminadamente sus puntos de vista. Su fuente principal es la obra lírica de Machado, vista a la luz de ciertos principios de la "poética" del propio escritor. En contadas ocasiones acude al dato biográfico y lo maneja de suerte que no estorba, antes favorece la exploración literaria. Su estudio toma en cuenta, sobre todo, la sincronía de la obra que resulta del orden definitivo de los poemas fijado por su autor, pero acude, cuando es necesario, a la visión diacrónica que le facilitan, principalmente, los estudios de Macri. Reduce su análisis a *Soledades...*, *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*, ya que en el *Cancionero apócrifo* las experiencias líricas del poeta, dice, han perdido su autonomía y sirven de soporte a un discurso filosófico.

Las nociones que apoyan básicamente la interpretación de Caravaggi proceden del mismo Machado y son las siguientes: el "intimismo", en el que el poeta se inscribe al esbozar su esquema "Para un estudio de la literatura española"; el "paisaje", que define explicativamente en *Los complementarios* y en otras partes de su obra y que es sujeto constante de su poesía; la "geografía emotiva" que da título a una composición del *Cancionero apócrifo* y que informa también gran parte de su producción y, finalmente, la orientación coral solidaria y cordial del impulso poético, que proclama en múltiples pasajes de su obra en pro-

sa y en verso. A partir de estas nociones, Caravaggi emprende un perspicaz y ordenado análisis estilístico que lo lleva a elucidar, en primer lugar, la de la unidad de la obra poética de Machado y la de su desenvolvimiento casi lineal desde el punto de vista que orienta su estudio. Éste se inicia con la visión del intimismo de las *Soledades*, ese libro de introspección sentimental que Caravaggi califica, sin peyoración, de “tardorromántica” y “decadentista”. Aquí, dice, preside la técnica de la influencia recíproca entre el paisaje y el sentimiento individual melancólico. Ejemplos bien elegidos muestran cómo las impresiones subjetivas del poeta se condensan en torno a ese paisaje.

El análisis del poema “Noche de verano”, perteneciente ya a *Campos de Castilla*, muestra la evolución de la lírica machadiana hacia una nueva fase de “desubjetivación”, y pone claramente de relieve los medios estilísticos que le permiten alcanzarla. En adelante, el autobiografismo empieza a desaparecer, al mismo tiempo que el poeta y su poesía se incorporan al espíritu noventaiochista. El paisaje ya no es abstracción ni símbolo de un yo doliente: es concretamente el paisaje castellano que revela a España y los estados afectivos traducen la conciencia colectiva de su generación. En cuanto a los medios expresivos, ganan en sobriedad y reciedumbre. Sin embargo el intimismo sobrevive y Machado logra, en general, asimilar a su sensibilidad los temas del 98. El paso gradual a esta nueva fase aparece, de manera convincente, a través del análisis de los poemas de *Campos de Castilla* que mejor lo representan, si bien el autor omite la mención de otros —importantes por su calidad literaria— que todavía pertenecen, aunque quizá con menor exuberancia, al subjetivismo anterior.

La etapa siguiente consiste en una depuración mayor del intimismo que se inicia cuando, ya desde *Campos...*, la tendencia castellanista empieza a disolverse para dar paso a una nueva interpretación lírica de la realidad. Aquí, sin embargo, Caravaggi reconoce un paréntesis correspondiente al regreso de Machado de Castilla a Andalucía, que tiene como consecuencia la confrontación del paisaje de ambas regiones, la nostalgia de Soria y el recuerdo de Leonor. Pero para él, este interludio sentimental no rompe la línea que viene trazando con acuciosidad. En adelante, la poesía machadiana va a sufrir un evidente proceso de depuración, de simplificación estética, de clara objetivación. Se aprecia una como despersonalización del intimismo que conduce, por un doble camino paralelo, a la “geografía emotiva” —paisaje dado en pocos y rápidos trazos bien elegidos— y a una ambición (ilusión la llama Caravaggi en varias ocasiones), de llegar a una verdadera metafísica poética. Ambos aspectos son afines en cuanto a los procedimientos empleados para alcanzarlos: condensación verbal, depuración de las imágenes, evasión de las referencias personales y anecdóticas, autoironía o humor en general, meditación de la realidad humana...

Y aquí aparece una nueva manera subrayada por Machado mismo en múltiples ocasiones: la poesía no debe ser una voz aislada sino un “cantar en coro, animados de un mismo sentir” (*Juan de Mairena*). Caravaggi va mostrando, a través de minuciosos análisis, el acentuarse de esta “coralidad” o fraternidad lírica, que se manifiesta en la modalidad estilística del diálogo y que conduce, además, a formas muy

próximas a la lírica tradicional y popular. Sin embargo, dice, llega un momento en que la vena coral parece agotarse, sin haber llegado a su pleno desarrollo. Entonces la expresión se decanta y despoja aún más para reducirse a verdaderos gérmenes líricos que toman una forma aforística, paremiológica y popularizante, de intención simbólica. A este respecto es muy revelador el análisis comparativo que hace Caravaggi de las dos series tituladas "Proverbios y cantares", una perteneciente a *Campos de Castilla* y otra a *Nuevas canciones*. Y es aquí donde el autor de este estudio empieza a aventurar que el "exceso de simplificación [de los esquemas líricos] empobrece su impulso emotivo original, impidiendo así darles un alcance más vasto" (p. 225). Observa que en esta etapa "las formas más categóricas del verbo *buscar* invaden el campo semántico machadiano" (p. 227), quizá como expresión subconsciente de su exploración poética, pero pone en duda el buen éxito de esa búsqueda de nuevos caminos líricos y aun considera que el poeta ha llegado a una *impasse* que él mismo revela en este pasaje de su *Discurso de ingreso a la Academia de la Lengua*, fechado en 1931: "El arte no cambia siempre por superación de formas anteriores, sino muchas veces, por disminución de nuestra capacidad receptiva, y por debilitación y cansancio del esfuerzo creador" (p. 230).

La última página del libro está dedicada a la "máquina de trovar" que propone Jorge Meneses (en *De un cancionero apócrifo*), y Caravaggi cierra su estudio así: "Esta extraordinaria 'máquina de trovar', de funciones meramente didáctico-pedagógicas, aconsejable para 'entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir' representa el legado del viejo Meneses a la posteridad, mientras nazcan 'los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad'" (p. 233).

Aunque no explícitamente, hacia el final de su indagación G. Caravaggi parece confirmar lo que ya apuntó en las primeras páginas: que en Antonio Machado el filósofo hizo callar al poeta (p. 11). Si tal es su conclusión, ésta parece excesiva. Obviamente, la desilusión, la perplejidad o la ironía respecto al quehacer poético se transparentan en varias de las páginas en prosa de Machado, pero no son ellas las que han de dar la pauta para la apreciación intrínseca de su lírica. Por una parte, quizá la línea seguida por Caravaggi para demostrar la trayectoria poética machadiana es —con todo y la extraordinaria perspicacia de sus análisis— demasiado inflexible; y por otra, no parece justificada la exclusión del estudio de los poemas del *Cancionero apócrifo*, independientemente del texto en prosa en que se insertan. Creo que ese estudio hubiera podido añadir luz sobre el verdadero desembocar de la obra estudiada, revelando que su punto de llegada no es un punto fijo que pueda determinarse esquemáticamente. En efecto, no es posible afirmar que haya dejado de ser poeta el autor de las "Rimas eróticas" y "Últimas lamentaciones" de Abel Martín; ni que el paisaje haya dejado de ser poesía para quien escribió las crepusculares y hermosas "Canciones a Guiomar".

TERESA AVELEYRA A.