

EL ANIMA DE ANTONIO MACHADO: ANÁLISIS JUNGUIANO DEL TEMA DE LA AMADA EN SU OBRA

ARMAND BAKER

En el momento de introducir el nombre "Guiomar" en su obra poética, Antonio Machado debe haberse dado cuenta de que la aparición de este nombre iba a producir un misterio. ¿Cuál fue el propósito del poeta al hacerlo, y a quién se dirigía al nombrarla? Como podía esperarse, mucho se ha escrito sobre el tema de la amada en la obra de Machado, especialmente, después de la publicación de las cartas de Machado por Concha Espina.¹ Generalmente, la publicación de la correspondencia de un autor sirve para iluminar ciertos aspectos de su vida privada. Pero, en este caso, a causa de la manera oculta y fragmentaria en la que las cartas fueron publicadas, ha ocurrido exactamente lo opuesto: el misterio ha aumentado. Tal obstáculo no debe detenernos, porque nos deja con una situación abierta, que ofrece varias fructíferas posibilidades de estudio. Hoy pienso aprovechar una de estas posibilidades, no con la esperanza de resolver el misterio, sino con la intención de emplearlo como punto de partida desde el cual será posible echar nueva luz en el pensamiento del gran poeta y filósofo. Antes de intentarlo, no obstante, conviene examinar rápidamente lo que se ha dicho sobre la amada hasta el momento.

La causa principal del misterio es el problema que resulta cuando se mantiene que tanto los poemas dedicados a Guiomar como las cartas se dirigen a la misma mujer de carne y hueso. Si es así, ¿cómo explicar que la amada esté presente en muchas poesías que fueron escritas antes de la fecha en que Machado hubiera podido conocer a la supuesta mujer de las cartas? En una carta a Jerónimo Mallo, el hermano del poeta, Joaquín Machado, habla sobre este punto:

Yo por mi parte no he conocido a la patrocinada Guiomar de Concha Espina, la señora Fulanita de Tal... pero... la mujer física sólo fue para Antonio la pantalla en que proyectaba a la amada que está presente en toda la obra del poeta, incluso con mucha anterioridad a Leonor... La amada, la del amor, fue única y vino a llamarse con el tiempo Guiomar. Mas Guiomar no fue nunca la mujer física, sino la poética, de Antonio Machado, como Dulcinea la de nuestro señor Don Quijote.²

Otro aspecto del problema que resulta de suponer que Guiomar es una mujer física es que los poemas dedicados a Guiomar forman parte de la metafísica de Machado. Si Guiomar de veras fue una mujer real, debe ser solamente una coincidencia que llegue a ejemplificar las teorías ya hechas. Es significativo, en este caso, lo que ha dicho el otro hermano del poeta, José Machado. En su libro sobre el poeta ha escrito lo siguiente: "Claro que a mí me consta, bajo este bello nombre [Guiomar], se oculta el verdadero de la dama... A la misteriosa dama, que este nombre encubre, sólo le queda a lo sumo, ser el pedestal sobre el que se eleva la otra: la creada, la verdadera amada del poeta en este ca-

so."³ Así, un hermano dice que nunca conoció a la "Guiomar" de las cartas; el otro parece saber algo con respecto a la existencia de una mujer física en la vida del poeta. Pero los dos están de acuerdo en que ninguna mujer de carne y hueso tiene la importancia de la mujer de los poemas.

Pero, sea lo que sea la identidad de la "Guiomar" de los poemas, ¿quién puede ser esta mujer a la que Machado parece haber conocido en los años de su madurez? Pablo de A. Cobos es el primero en declarar que esta mujer es Pilar de Valderrama, la poetisa a quien Machado conoció en Segovia en 1928.⁴ Fue José Luis Cano el que abrió el camino de esta identificación, con su análisis del soneto "Perdón, Madona del Pilar, si llego."⁵ Justina Ruiz de Conde, en su libro *Antonio Machado y Guiomar*, también había insinuado que Guiomar es Pilar de Valderrama. Ella admite, sin embargo, que la interpretación de los detalles de la biografía de la poetisa es la suya—la de Justina Ruiz de Conde, y no la de Pilar de Valderrama.⁶ Cobos afirma que Pilar de Valderrama ya no niega ser Guiomar,⁷ pero no explica cómo sabe esto. ¿Lo basa solamente en lo que ha dicho Justina Ruiz de Conde, o lo sabe de la propia interesada? Hasta que hable Pilar de Valderrama misma, yo no podré saber con seguridad, ni sabrán los otros lectores de Machado, si ella es de veras Guiomar, o si todo se debe a las conjeturas que unos críticos pasan, y repasan, unos a otros.

Es evidente, repito, que la causa principal del misterio de la amada son las cartas, las que hacen suponer la existencia de una mujer física. Se ha dicho que la Guiomar de los poemas "no fue nunca una mujer física," y esta declaración parece estar contrariada por la existencia de las cartas. Pero la mujer de las cartas, cuya misteriosa identidad ha causado tantas dificultades para los lectores de Machado, ¿puede ser ella también una creación poética? ¿Es posible que no son cartas en la propia acepción de la palabra, sino una especie de diario poético que Machado haya escrito en forma epistolar? Jerónimo Mallo menciona esta posibilidad,⁸ y entonces la descarta en favor de la teoría de la mujer real. Pero tal vez no debiera descartarse tan rápidamente. Porque si no se sabe el verdadero propósito de las supuestas cartas, no hay nada que despruebe esta suposición. Y hay una cosa muy en su favor: si fuera así, que no son verdaderas cartas, desaparecería por completo el problema que resulta de suponer que el sujeto de los poemas es una mujer física.

Tal vez Machado mismo haya querido darnos la clave a la verdadera identidad de la misteriosa mujer cuando, en una de las cartas, dice: "Tú eres sobre todo alma" y, en otra carta, le llama "diosa de mis entrañas." ¿Qué extraña expresión es ésta—"diosa de mis entrañas"—si se trata de una mujer de carne y hueso! Pero, si fuera una metáfora para describir una creación poética que es el producto de su propia inconsciencia, nadie se extrañaría.

Así, tal vez no son verdaderas cartas, y tal vez la mujer que describen no es una mujer real. Quedan varios puntos irresueltos y, siendo así, no debemos cerrar el entendimiento. Nuestro conocimiento de la situación es incompleto, y se exigen otros métodos de estudio. Por eso, pienso dejar a un lado estos aspectos irresueltos, y voy a examinar el tema de la amada en la obra de Machado de una perspectiva nueva. Es mi propósito, ahora, intentar un estudio psicológico de este aspecto de la obra del gran poeta, utilizando las teorías de C.G. Jung, con respecto al *ánima* y al *ánimus*.⁹

Según el famoso psicólogo suizo, cada persona tiene su otra mitad inconsciente, una mitad complementaria que corresponde al sexo opuesto. En el caso del hombre, es el *ánima*; en el de la mujer, es el *ánimus*. Lo que nos interesa aquí, por supuesto, es la teoría del *ánima* y su posible importancia para la obra de Antonio Machado.

Jung no dice mucho sobre el origen del *ánima* y el *ánimus*. Para él, son arquetipos de la inconsciencia colectiva, y se limita a estudiarlos empíricamente. El origen de estos conceptos lo tenemos que buscar fuera de la ciencia, en la metafísica. Hagamos, así, una pequeña digresión filosófica, antes de seguir con las teorías de Jung.

Estas teorías junguianas tienen una clara vinculación con el Panteísmo, aquella doctrina filosófica que enseña que todo lo que es pertenece al Ser Absoluto que es Dios. Cuando Dios, el macrocosmos, se diferencia para formar los seres individuales, cada individuo, el microcosmos, repite en su ser la misma esencia divina. Dios no es, según la concepción panteísta, ni masculino ni femenino: su ser absoluto incluye, por definición, los polos opuestos de la energía universal. Cada microcosmos, así, también es un ser andrógono, un ser donde existe un perfecto equilibrio entre su carácter masculino y su carácter femenino. La separación de estos polos y la consecuente pérdida de equilibrio, no ocurre hasta que el microcosmos se encarna en el mundo de la materia. Entonces, su conciencia asume los atributos de uno de los polos, mientras que los atributos del polo opuesto quedan sumergidos en la inconsciencia. Solamente la intuición preserva el recuerdo del equilibrio inicial, y queda latente en la inconsciencia de todo individuo, la memoria de un "paraíso perdido." En efecto, cada alma, al encarnarse en el mundo físico, sufre una doble pérdida: pierde la conciencia de su unión con Dios, y pierde también la otra mitad de su ser individual.

Pues bien, la metafísica que Machado expone en su obra filosófica también se basa en una concepción panteísta. Y es evidente que Machado tiene plena conciencia de la doble pérdida, la del contacto con la divinidad, y la de la otra mitad del propio ser. Esto, sin duda, es lo que quiere decir el personaje apócrifo, Abel Martín, cuando declara que "la amada . . . es, en cierto modo, una con el amante no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino al principio." De ahí su "culto a la mujer," el que le hace buscar en ella, no la satisfacción del deseo sexual, sino la recuperación de su otra mitad perdida. Lo confirman los versos siguientes: "La mujer / es el anverso del ser"; y "Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo

/ y suele ser tu contrario."

Según Jung, pues, todo hombre lleva dentro de sí la imagen de la mujer eterna. Esta imagen es fundamentalmente inconsciente, un factor hereditario que es una impronta o arquetipo de todas las experiencias ancestrales de la mujer. El *ánima* no es una mujer específica. Es la imagen femenina que el hombre tiene en su inconsciencia y entonces proyecta en las mujeres que conoce. También proyecta esta imagen en sus fantasías y en sus creaciones artísticas.

Así es que la amada de Antonio Machado es la proyección de su *ánima* inconsciente. Por eso, en los poemas donde el poeta habla de la amada, no parece describir una mujer real, sino la figura inaccesible de la mujer eterna, siempre deseada y siempre ausente. En el poema XXIX, por ejemplo, Machado se dirige a una "virgen esquivada y compañera" y, en el poema XVI, dice que el pálido rostro de su amada está "Siempre fugitivo y siempre / cerca de mí . . ." En el poema XV, la imagen del *ánima* le evoca la nostalgia de una compañía perdida, pero, cuando va a besar la "amarga flor" de los labios, la imagen conocida ha desaparecido: "¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella? / No puede ser... Camina... En el azul la estrella." Más tarde, en el *Cancionero apócrifo*, Machado parece intuir de nuevo la proximidad de su "invisible compañera," y entonces pregunta:

¿Tú me acompañas? En mi mano siento
doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

Porque suele manifestarse en sueños y en fantasías, una de las funciones del *ánima*, según Jung, es servir como puente entre la conciencia y la inconsciencia colectiva. Cuando la razón del hombre es incapaz de comprender la inconsciencia, el *ánima* sirve como guía o mediador y le ayuda a desenterrar los hechos escondidos de su psique.

En muchos poemas, el *ánima* sirve a nuestro poeta como guía en el mundo del alma. En el poema LXIV, por ejemplo, Machado escribe:

Desde el umbral de un sueño me llamaron . . .
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma? . . .
Llegó a mi corazón una caricia.
—Contigo siempre . . . Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpar suave de la mano amiga.

En la obra de Machado, el *ánima* suele manifestarse como una figura pura y buena, tal como se presenta en el poema anterior. Para Jung, no obstante, el *ánima* puede tener una influencia maléfica: a veces aparece como una especie de *femme fatale*, caótica y destructora. Este aspecto negativo del *ánima* aparece, sobre todo, cuando no hay balance entre la conciencia y la inconsciencia. Tal estado de disociación patológica ocurre cuando las imágenes arquetípicas no están asimiladas por la conciencia. En todo caso de imbalace, es necesario integrar la inconsciencia en la conciencia, siguiendo un proceso sintético que Jung ha llamado "el proceso de individuación." Como lo explica Jung, sin embargo, no es fácil llegar al fin del proceso de individuación: "Puesto que los arquetipos son relativamente independien-

tes . . . , no pueden ser integrados simplemente por medio de la razón, sino que exigen un verdadero intento de comprenderlos, que el sujeto muchas veces lleva a cabo en forma dialógica. Por eso, durante muchos años el gran psicólogo dialogaba con su propia ánima. Escribió muchos de estos diálogos como fantasías literarias y aun los ilustró con sus propios dibujos. De este modo pudo asimilar las emociones inconscientes y establecer un equilibrio entre los diferentes niveles de su ser.

Ya hemos visto que en muchas poesías Machado también dialoga con el ánima. No cabe duda de que gran parte de su obra poética es el resultado de su esfuerzo por exteriorizar las palabras de su voz interior. Y esto puede tener también una relación con la posibilidad que mencioné al principio, con respecto a las supuestas cartas publicadas por Concha Espina. Puesto que nadie ha podido descubrir el verdadero propósito de estos manuscritos, quién sabe si no son la expresión de un diálogo interior que, como Jung, Machado escribe para asimilar las emociones que le trae el ánima. Si fuera así, tendríamos una explicación lógica para la existencia de esos manuscritos, una explicación que evita la necesidad de identificar a la "Guiomar" poética con una mujer de carne y hueso.

Una vez asimilada la inconsciencia, finalmente, ¿qué aspecto benéfico puede tener el ánima? Jung sostiene que el ánima a veces aparece como un "ángel de luz," que le revela al hombre el secreto de los misterios antiguos. Y, a pesar de su naturaleza caótica, este "ángel" le trae la sensación de un orden cósmico, de saber las leyes que gobiernan el universo. En varias ocasiones, la voz interior le revela a Machado "una verdad divina" o le dicta "unas pocas palabras verdaderas." Ya veremos que, en "Las canciones a Guiomar," su "ángel de luz" también le trae al poeta una visión de unidad cósmica.

Para terminar el trabajo presente, pues, voy a examinar brevemente las "Canciones a Guiomar," porque es allí donde Machado pone la descripción más completa de sus experiencias con el ánima.

En la primera "Canción," el poeta describe las dudas que tiene al sentir la presencia de su amada por vez primera. Quiere saber si ella representa el fruto de su propia amargura, o el principio de un amor verdadero. ¿Es que ella le trae solamente el recuerdo de un paraíso perdido—"¿Tiempo vano / de una bella tarde yerta?"—, o ella ofrece la promesa de una verdadera iluminación espiritual—"¿De monte en monte encendida, / la alborada / verdadera?"?

En la segunda "Canción," Machado ha reconocido a la amada: sabe que ella es aquella parte de su alma, la que completaba su ser en una lejana época paradisíaca:

En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío . . .

En aquel jardín, antes de la separación, las dos partes del alma podían satisfacer su sed de amor en las cercanas aguas de la fuente divina: "junto al agua viva y santa, / toda sed y toda fuente . . ." Ella era entonces su otra mitad, su complementario, y juntos creaban el sueño de la vida:

En ese jardín, Guiomar,
el mutuo jardín que inventan
dos corazones al par,
se funden y complementan
nuestras horas . . .

La unión de las almas parece ser eterna, pero en el momento de encarnarse en el mundo físico, el sueño paradisíaco se pierde en las aguas del olvido: "Los racimos / de un sueño—juntos estamos— / en limpia copa exprimimos, / y el doble cuento olvidamos . . ." Y, en el momento de perder el paraíso, también se separan las dos partes del alma:

(Uno: Mujer y varón,
aunque gacela y león,
llegan juntos a beber.
El otro: No puede ser
amor de tanta fortuna:
dos soledades en una,
ni aun de varón y mujer.)

Así el alma ha vivido desde entonces, como "dos soledades en una," y pasa por la vida con la "vieja angustia" de esta doble pérdida: la del "jardín" divino, y la de su otra mitad complementaria.

En la tercera y última "Canción," el amor ha producido una reunión milagrosa entre el poeta y su amada: "Juntos vamos; libres somos . . ." Y, como recompensa del amor que siente por ella, la amada trae al poeta el éxtasis de una verdadera iluminación psíquica: "Rompe el iris al aire el aguacero / . . . / Sol y campanas en la vieja torre . . ." Durante la iluminación, el poeta tiene la sensación de escapar los límites temporales—"¡Oh tarde viva y quieta / que opuso al *panta rhei* su *nada corre* . . .!"—, y al tocar el ser absoluto que todo lo envuelve, se le revela la visión de un orden cósmico, donde todo es Uno:

Todo a esta luz de abril se transparenta;
todo en el hoy de ayer, el Todavía
que en sus maduras horas
el tiempo canta y cuenta,
se funde en una sola melodía,
que es un coro de tardes y de auroras.
A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.

Las tres partes de este poema, así, resumen poéticamente la entera historia de la relación del poeta con su amada: esa amada, real o imaginaria, en la que proyecta la imagen de su ánima inconsciente. De este modo Machado llega al fin del "proceso de individuación": recobra el equilibrio de su propio ser y, por medio de este proceso intuitivo, vuelve a sentir la unión de su espíritu con el ser absoluto que es Dios.¹⁰

State University of New York at Albany

¹ Concha Espina, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor* (Madrid: Lifesa, 1950).

² Jerónimo Mallo, "Sobre 'El grande y secreto amor' de Antonio Machado," *Cuadernos Americanos*, 11, 1 (1952), p. 221.

³ José Machado, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)* (Santiago de Chile, multigrafiado, 1958), p. 85.

⁴ Pablo de A. Cobos, *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*, 2a. ed. (Madrid: Insula, 1972), p. 50; y *Antonio Machado en Segovia, vida y obra* (Madrid: Insula, 1973), p. 98.

⁵ José Luis Cano, *Poesía española del siglo XX* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960), pp. 127-30.

⁶ Justina Ruiz de Conde, *Antonio Machado y Guiomar* (Madrid: Insula, 1964), p. 131.

⁷ Cobos, *Antonio Machado en Segovia*, p. 101.

⁸ Mallo, p. 218.

⁹ Para referirme a la teoría de Jung con respecto al ánima, he utilizado los estudios siguientes: "Archetypes and the Collective Unconscious" y "Concerning the Archetypes and the Anima Concept" en *Col-*

lected Works of C.G. Jung, IX, 1, 2a. ed. (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1971); "The Szygy: Anima and Animus" en *Aion*, en *Collected Works of C.G. Jung*, IX, 2; y la autobiografía de Jung: *Memoirs, Dreams, Reflections* (New York: Vintage Books, 1965). Al citar de estas obras, siempre traduzco del inglés al español.

¹⁰ El que duda de la validez de esta vinculación entre la divinidad y el ser absoluto en el pensamiento de Machado, puede consultar lo que Machado mismo ha dicho en el *Cancionero apócrifo*: "En la teología de Abel Martín es Dios definido como el ser absoluto . . ."; véase Antonio Machado, *Obras: poesía y prosa*, 2a. ed. (Buenos Aires: Losada, 1973), p. 336. Esta equivalencia entre Dios y el ser absoluto concuerda perfectamente con la metafísica panteísta de Machado, según la que Dios es todo lo que es, o sea el Gran Todo. Para ver una discusión más completa de la importancia del panteísmo en el pensamiento de Machado y la relación entre esto y ciertos aspectos de la filosofía oriental, el lector también puede consultar mi artículo, "Antonio Machado y las galerías del alma," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307 (octubre-diciembre 1975; enero 1976), pp. 647-78.