Universidad
Internacional
de Andalucía

www.unia.es

Antonio Machado y Andalucía

Antonio Chicharro Chamorro (Ed.)

Antonio Machado y Baeza. Congreso Internacional Conmemorativo de los Cien Años del Encuentro de Antonio Machado y Baeza (1912-2012) (2012. Baeza)

Antonio Machado y Andalucía / Antonio Chicharro Chamorro (coord.). — Sevilla : Universidad Internacional de Andalucía, 2013

566. : il. col. ; 22 cm

D.L. SE 196-2013

ISBN 978-84-7993-244-2

1. Machado, Antonio (1875-1939) – congresos y asambleas I. Chicharro Chamorro, Antonio, coord. II. Universidad Internacional de Andalucía, ed.

929 (063)

EDITAN:
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
Monasterio de Santa María de las Cuevas.
Calle Américo Vespucio, 2.
Isla de la Cartuja. 41092 Sevilla
www.unia.es

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN:
Antonio Chicharro Chamorro

COPYRIGHT DE LA PRESENTE EDICIÓN:
Universidad Internacional de Andalucía

COPYRIGHT: Los autores

FECHA: 2013

EDICIÓN: 300 ejemplares

ISBN: 978-84-7993-244-2

DEPÓSITO LEGAL: SE-2196-2013

MAQUETACIÓN Y DISEÑO: Mª Dolores Lobo García

FOTOGRAFÍA CUBIERTAS:

IMPRESIÓN:

Índice

INTRODUCCIÓN 11
Antonio Chicharro

Carta de Gaetano Chiappini a Antonio Chicharro, Director del Congreso, para su lectura pública en el mismo 17

PONENCIAS 21

Últimas Investigaciones sobre los manuscritos machadianos de *El hombre que murió en la guerra* 23
Rafael Alarcón Sierra

Baeza, el espacio de la recuperación: Goethe, Hegel y Machado 53
Enrique Baena Peña

Memoria e intimidad en Juan de Mairena (1934-1936) 67
Ana Bundgård

Notas sobre la versificación de Antonio Machado en sus poemas de Baeza 87
Antonio Carvajal

Sobre sentir, pensar y creer en Antonio Machado 107
Pedro Cerezo Galán

El folclore en la vida y el teatro de Antonio Machado: un ejemplo biográfico poco conocido 129
Dámaso Chicharro Chamorro

Crítica alterna: los Antonio Machado de Juan Ramón Jiménez 143
Miguel Ángel García García

El Cante Jondo en la obra de Antonio Machado (dos notas a una entrevista) 185
Manuel Urbano Pérez Ortega

La idea del folclore en Machado, a través de Juan de Mairena 211
Antonio Rodríguez Almodóvar

Antonio Machado, el modernismo poético andaluz y el flamenco 221
Antonio Sánchez Trigueros

Machado en el refugio de Baeza 233
Manuel Ángel Vázquez Medel

La emergencia del Ser en la escritura machadiana de los años de Baeza 247
Ricardo Senabre Sempere

COMUNICACIONES 267

La influencia de Antonio Machado en Federico García Lorca y en sus ideas poéticas 269
Rocío Castillo Martínez

"Como el olivar, mucho fruto lleva, poca sombra da": el *odi et amo* de la poesía machadiana frente a los campos de olivo de la "Salamanca andaluza" 297
Cristiana Fimiani

Anotnio Machado y Juan Goytisolo: *Campos de Castilla* y *Campos de Níjar* 323
Miguel Galindo Artés

Aspectos de la figura de la mujer en la obra de Antonio Machado 343
Filomena Garrido Curiel

Una lectura bajtiniana de *Campos de Castilla*: el autor y el héroe lírico en la actividad estética 361
María Lourdes Hernández Armenta

Lecturas machadianas de Luis Rosales: del «contenido del corazón» a la «dialéctica de la objetividad» 379
Araceli Iravedra

El olivo en la poesía de Sófocles y de Antonio Machado 397
Juan Jiménez Fernández

Antonio Machado, el soñador entre la niebla 413
Bartolomé Lara Fernández

La subjetividad en Antonio Machado 437
María del Carmen Lara Nieto

Misticismo e imaginario en *Soledades, galerías y otros poemas*: 'del camino hacia el mar' 455
Raquel E. López Ruano y Ana Recio Mir

La poética filosófica de Antonio Machado como superación de la razón moderna 475
María Rodríguez García

Antonio Machado y Federico García Lorca. La influencia del Maestro en un alumno aventajado del 27 (Estudio de la intertextualidad entre "A un olmo seco" y "Chopo muerto" y dos poéticas contrapuestas) 489
Álvaro Romero Bernal

Imágenes andaluzas en la obra poética de Antonio Machado 511
Eduardo A. Salas Romo

Una representación de Dios en tres poemas de Antonio Machado 527
María Guadalupe Sánchez Robles

España y la guerra: La política internacional como compendio de la reflexión de Antonio Machado 545
Ignacio Torres Montesinos

En estos campos de la tierra mía,
y extranjero en los campos de mi tierra
—yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera,
Castilla la gentil, humilde y brava,
Castilla del desdén y de la fuerza—,
en estos campos de mi Andalucía,
¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera.
Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
y en una gloria de oro,
de lueñes campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena,
imágenes de grises olivares
bajo un tórrido sol que aturde y ciega,
y azules y dispersas serranías
con arreboles de una tarde inmensa;
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma. Tienen,
en sus abigarradas vestimentas,
señal de ser despojos del recuerdo,
la carga bruta que el recuerdo lleva.
Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

Lora del Río. 4 de abril de 1913.
ANTONIO MACHADO

Introducción

El 29 de octubre de 2009 el Ayuntamiento de Baeza creó un consejo sectorial,canal de participación ciudadana en asuntos de interés municipal, presidido en este caso por el alcalde de la ciudad con objeto de que éste preparara y desarrollara un programa de actividades con el que celebrar a lo largo de 2012 el primer Centenario de la llegada de Antonio Machado a la ciudad. Desde entonces, dicho consejo, constituido el 20 de febrero de 2010 y del que fui elegido coordinador, trabajó para lograr que Baeza estuviera a la altura de uno de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos, un poeta cuya obra, muy particularmente la escrita durante la etapa de su estancia de siete años en Baeza, entre 1912 y 1919, bien merecía un reconocimiento que, pasando en primer lugar por la inmediata sociedad baezana, se proyectara al resto de la provincia de Jaén, al de Andalucía y, cómo no, al de España.

Al ponerle nombre propio a la celebración, quisimos hacer hincapié en que no solo queríamos celebrar la llegada de Antonio Machado a Baeza, por cierto muy importante para él y para su obra, como se desprende de la lectura de no pocos trabajos recogidos en este libro, sino también perseguíamos subrayar la importancia que tuvo ese encuentro para la propia ciudad y sus gentes, pues los dos elementos de la relación que comenzó a establecerse a partir del 1 de noviembre de 1912 salieron transformados. De ahí que el nombre oficial de la celebración nos viniera casi dado: *Antonio Machado y Baeza (1912-2012): Cien años de un encuentro*. Y de ahí también que el cartel oficial, del que es autor Rafael Simón, tratara de dar hermosa visibilidad a esta idea enfrentando las siluetas de un Machado en plena madurez de su vida, en color oscuro y de espaldas, y una ciudad de frente que irradia la luz de los sillares renacentistas de sus monumentos desde lejos.

Pues bien, a partir de aquí, elaboramos un programa de actividades y un cronograma con el propósito de cumplir objetivos tales como el reconocimiento del poeta y de su obra y, particularmente, de la escrita durante la etapa de su estancia en Baeza; la difusión de la obra del poeta y el cultivo de su memoria dado que había sido ejemplo y lección como poeta y ciudadano; el estudio de Antonio Machado y Andalucía, con atención a su vinculación con Jaén, dado que su llegada a Baeza había supuesto un reencuentro con su tierra de origen y dado que el estudio plural de este aspecto resultaba necesario; y, entre otros, el reconocimiento de Baeza como espacio cultural, al sostenerse y acreditarse la importancia que había tenido para la vida y obra del poeta, como la tuvo también en el caso de otros escritores.

Cuando en el citado consejo tuvimos que proponer las fechas de celebración del año machadiano, pensamos que un digno comienzo sería hacerlo coincidir con la celebración de la ya tradicional *Semana machadiana* que cada mes de febrero tiene lugar en Baeza, semana programada en torno al aniversario de la muerte del poeta que, como es sabido, es cada 22 de febrero. De ahí que eligiéramos la fecha del 22 de febrero de 2012 para el acto de inauguración del Centenario, en el que Pedro Cerezo impartió una conferencia titulada *Antonio Machado en Baeza (1912-1919): Del extrañamiento al entrañamiento* y Antonio Carvajal recitó poemas de Antonio Machado, así como que concentráramos desde ese día otras muchas actividades: descubrimiento de una placa-relieve del escultor Ramiro Megías dedicada a Antonio Machado en el Instituto Santísima Trinidad; inauguración en el Ayuntamiento de Baeza de la exposición temporal "Antonio Machado y Baeza" y publicación de un importante catálogo de la misma, ambos bajo la dirección de José Luis Chicharro; inauguración en el Archivo Histórico de la ciudad de la exposición "Baeza en tiempos de Antonio Machado" bajo la dirección de Josefa-Inés Montoro; estreno de la obra teatral *Habitación de tres muros* bajo la dirección de Jara Martínez Valderas y comienzo del ciclo de conferencias, mesas redondas, recitales y lecturas poéticas con el que, bajo el título *Desde nuestro rincón*, dirigido por Antonio Checa, distintos escritores, profesores y lectores baezanos rindieron su particular homenaje al poeta. A estas actividades siguieron otras muchas poéticas, musicales, teatrales y editoriales en los meses siguientes. Por ejemplo, el estreno de la película oficial del Centenario que, con guión y dirección del cineasta Juanma Bajo Ulloa, lleva por título *Camino a Baeza (Antonio Machado 1912-1919)*; también, la presentación del libro, con selección e introducción mías, *Poemas*

de Baeza (Antología), de Antonio Machado; además de las jornadas *Diálogo de literatura y flamenco* que contaron con la coordinación y participación de José Manuel Suárez Japón, Rector de la Universidad Internacional de Andalucía, entre otras.

En cuanto a la fecha de clausura del Centenario, consideramos que resultaría simbólico programarla para el 1 de noviembre de ese año coincidiendo con la fecha oficial exacta del cumplimiento de los primeros cien años de la llegada de Antonio Machado. Precisamente, para clausurarlo con brillantez, decidimos que entre los días 30 y 31 de octubre y 1 de noviembre de 2012 tuviera lugar la actividad académica más importante de todo el Centenario, la celebración de una reunión científica con el nombre de *Antonio Machado y Andalucía. Congreso Internacional Conmemorativo de los Cien Años del Encuentro de Antonio Machado y Baeza (1912-2012)*, de cuyos resultados habla la publicación de las actas que el lector tiene en sus manos, unas actas con una treintena de aportaciones entre ponencias y comunicaciones, casi al cincuenta por ciento, en las que las voces de expertos estudiosos y reconocidos críticos machadianos se alían a las de jóvenes investigadores atraídos por la sostenida presencia entre nosotros de Antonio Machado. Quisimos, pues, hacer coincidir la clausura del Congreso con la del Centenario en el Paraninfo de la antigua Universidad de Baeza, hoy sede del instituto al que llegara Machado, a muy pocos metros de su aula, hoy museo. Y eso hicimos mientras la Coral Polifónica de Baeza cantaba el himno universitario "Gaudeamus igitur".

Aquí quedan para enriquecer el caudal del río de la bibliografía machadiana estudios sobre aspectos de su teatro y manuscritos; el sentido y significación de sus ideas y quehacer reflexivo y filosófico, para cuyo desarrollo Baeza resultó determinante; ciertos datos de su biografía y su paso por la ciudad; relaciones con otros escritores y sus obras; el tratamiento de Machado y su obra por parte de escritores y críticos; análisis de obras literarias y poemas concretos suyos, motivos temáticos, etc.; también, el estudio de la versificación de una amplia muestra de sus poemas del ciclo de Baeza; sin que falten los estudios del flamenco y cante jondo en su obra, tan importantes por razones que tienen que ver con su propia procedencia familiar y medio social, entre otros asuntos estudiados.

No quiero terminar sin incluir una merecida lista de agradecimientos a personas e instituciones sin las que nuestro Congreso conmemorativo

no hubiera sido posible. Mi primer agradecimiento es para las autoridades de la Universidad Internacional de Andalucía por su estrecha colaboración con la comisión del Centenario a lo largo de los años en que ésta actuó y, más en concreto, por haberse responsabilizado de este Congreso, otorgándole su apoyo material y académico: Juan Manuel Suárez Japón, Rector; Alcázar Cruz Rodríguez y José Domingo Sánchez Martínez, Directores Académicos de la Sede Antonio Machado de la UNIA; y Pedro Martín Guzmán, Gerente de la misma. En segundo lugar, a los ponentes y resto de congresistas, con una mención particular al profesor Gaetano Chiappini, de Florencia, quien por razones de fuerza mayor no pudo desplazarse a Baeza cuando estaba anunciada su participación, si bien quiso estar con nosotros a través de una carta que, dado su interés más que personal, incluyo a continuación. En tercer lugar, no por ello último, a las autoridades y al pueblo de Baeza, particularizados en el nombre de su máximo representante, Leocadio Marín Rodríguez, la iniciativa, sensibilidad, apoyo y respeto que han mostrado para con un poeta como Antonio Machado, un poeta que anduvo de vuelta por estos campos de su tierra para dejar escrito en un verso

"¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera."

Antonio Chicharro
Director del Congreso
Catedrático de la Universidad de Granada

Carta de Gaetano Chiappini a Antonio Chicharro, director del congreso, para su lectura pública en el mismo

Florencia, 27 de octubre de 2012.

Querido amigo Antonio:

Como pasa a menudo, el cumplimiento de un deseo de una persona no depende de su voluntad, siendo la circunstancia el tamiz más poderoso, que deja o no pasar lo deseado con lo imposible. Así, mientras vuelvo a repetir mi gratitud por haberme invitado a una –para mí muy emocionante– vuelta a Granada y a Baeza, con mucha amargura, he de confirmarte que algunos problemas familiares y míos propios me impiden cumplir con el deseado compromiso de estar con vosotros... Aquí delante, tengo una postal donde me habla una foto un tanto melancólica del aula baezana de don Antonio Machado... donde me tocó la suerte, hace muchos años, con gran satisfacción mía, de dar un curso sobre Machado y Ortega (de los participantes recuerdo con cariño y admiración entre otros a la gran amiga Aurorita de Albornoz, a don Alonso Zamora Vicente y a don Ricardo Gullón...) en la misma prestigiosa universidad y también en esa misma aula, que alegra mi memoria. No renuncio a los recuerdos, pero sí, sintiéndolo mucho, debo renunciar a participar en vuestro encuentro, ilustres colegas y queridos amigos. Pudiendo ir, hubiera vuelto a ver al San Cristobalón con la lechuza en la catedral, recordada por Machado y Federico. El tema que quería desarrollar sería: “Pensamientos y palabras de Antonio Machado en Baeza, en el año 1912 a 1913”. En la prosa y en la poesía, naturalmente, en la mente y en la pluma. Cuando ese mismo año terrible por la pérdida de la esposa amada pareció terminar también con la vida del Poeta, cuando poco faltó que se pegase un tiro... Y dichosamente, hubo el traslado entre la Soria llorada de Leonor y la Baeza del “rincón moruno” con su “gente buena, hospitalaria y amable”. Yo mismo la conozco muy bien a esa gente y comparto el justo juicio. Sí, fue la buena gente de Baeza que acompañó la vida del gran poeta, quien nunca dejó perder su sentimiento y su inteligencia para seguir andando el camino de hombre civil y sabio, de poeta y de pensador. Y, al mismo tiempo, su alma y su reflexión filosófica y moral no dejaron perder el “cuadro de España que sufre y trabaja arrancando con sudor el pan a la tierra”. Y como siempre su conciencia liberal y civil animaba a Machado en la confianza y en la tarea de “europeizar a España”. “Urge explorar el alma española”, decía, añadiendo su preocupación de ”saber nosotros lo que es o puede ser un español”. Civilización y amor por su tierra, “tan cargada de alma”. Hay que volver a leer las palabras escuetas de la famosa carta a Unamuno de junio de 1913: “ciencia y humildad”, con que se enfrenta Machado con su vida

y obra, que afortunadamente ha continuado en su gran solidaridad y empeño por España, que aliviaba “esta ingrata faena”, y le daba la fuerza de dedicar la claridad iluminada de su conciencia política y social al camino civil de España; mientras reservaba su poesía para hablar con todos los universales del sentimiento –Machado por supuesto es un claro ejemplo (de los pocos) del hombre y del poeta integral, que se compone entorno a su visión humanista de la unidad interior de la persona. Y de esta forma todo el ser del poeta se vincula al fondo de su alma: se pueden leer en propósito las “Consideraciones sobre «Contra esto y aquello»” de Miguel de Unamuno, de julio de 1913; o la carta a García Morente de octubre de 1913, donde reafirma Machado su voluntad de “hablar muy fuerte y muy hondo a la conciencia del pueblo”. Entretanto, “cierto desgarramiento inevitable” encontraba su dolor y amargura en los “frescos naranjales”, cerca del Guadalquivir y de los vergeles por donde iba “el caballero joven” que “vestido va de luto”, “a solas con su sombra y con su pena”, con la fe sin embargo de que “no todo / se lo ha tragado la tierra”.

De todos estos pensamientos y palabras hubiera querido hablar: y por todo esto, de mi parte, quiero dar las gracias a la tierra baezana y a todos sus ciudadanos que nos han conservado el suspiro profundo de un alma tan noble y rigurosa y severa... Y a vosotros todos yo os mando mi saludo, con insanable añoranza...

Gaetano Chiappini

Ponencias

Últimas investigaciones sobre los manuscritos machadianos de *El hombre que murió en la guerra*

Rafael Alarcón Sierra
Universidad de Jaén

La presente ponencia analiza el manuscrito de la obra teatral machadiana *El hombre que murió en la guerra*, inédito hasta ahora. A la vista del mismo, estudia la génesis de la obra y describe su contenido, las partes escritas por cada autor y los diversos estadios de redacción. Finalmente, transcribe varios borradores inéditos del manuscrito.

Al leer el teatro de Manuel y Antonio Machado, es recurrente por parte de la crítica el deseo de conocer qué partes fueron escritas por cada uno de ellos. En los últimos años se ha empezado a desvelar el misterio: las ediciones facsimilares de los manuscritos machadianos conservados en Burgos (Institución Fernán González) y en Sevilla (Fundación Unicaja) –que estudié y edité junto a Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar–, presentan numerosos borradores de *Juan de Mañara* (en el primer caso) y de *La Lola se va a los Puertos* (en el segundo), escritos por ambos hermanos[1]. Lo mismo sucede con los manuscritos inéditos de *Las adelfas* recientemente editados[2].

En lo que no hay dudas es en la forma de trabajar de los Machado. Como declaró Manuel, "Cuando escribía teatro con Antonio lo hacíamos cada uno por nuestra parte, pero con una compenetración tan absoluta que a veces no acertábamos a recordar las escenas de uno y otro./ […] nos reuníamos en el café o en casa de mi hermano; allí buscábamos un tema y trabajábamos su arquitectura y su escenificación; luego, nos dividíamos las escenas y, pasado cierto tiempo, nos reuníamos para leérnoslas y entre ambas [*sic*] modificarlas"[3].

---

[1] *Vid. El fondo machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado,* introducción y coordinación de Alberto C. Ibáñez Pérez, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2004, vol. I, y R. Alarcón Sierra, P. del Barco y A. Rodríguez Almodóvar (ed.)*, Colección Unicaja Manuscritos de los hermanos Machado. Epistolario y Teatro,* Málaga, Fundación Unicaja, 2006. Además de en la citada edición, he estudiado ambos conjuntos de manuscritos en "Los manuscritos machadianos de Sevilla (la colección Unicaja)", en L. M. Enciso Recio (dirección)*, Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 505-529, *y* "Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos (Historia, descripción, localización, análisis y transcripciones)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIV (2008), 321-363. En cuanto a *La Lola se va a los Puertos*, al manuscrito incompleto perteneciente a la Fundación Unicaja hay que añadir otro conjunto de folios de la misma obra que posee la familia Machado.

[2] *Vid.* Manuel y Antonio Machado*, Las Adelfas. Manuscritos inéditos.* Ed. de Rosa Sanmartín Pérez, Valencia, Alupa Editorial, 2010.

[3] J.[osé] S.[ampelayo], "Charlas literarias. Una hora con Manuel Machado", *Arriba (28 de septiembre de 1941), 3. Vid.* además M. Pérez Ferrero*, Vida de Antonio Machado y Manuel, Madrid,* Espasa-Calpe, 1973, pp. 153-154, y P. del Barco,

Hasta el momento, no conocíamos mucho del proceso de creación de *El hombre que murió en la guerra*, obra escrita entre 1928 y 1935[4], estrenada en 1941 (el 18 de abril de 1941, por la compañía de Mari Paz Molinero y Francisco Melgares en el Teatro Español de Madrid) y publicada en 1947 (en Buenos Aires, por la editorial Espasa-Calpe, en su benemérita "Colección Austral"): solo contábamos con un pequeño borrador escrito por Antonio Machado en el vuelto de un folio dedicado a *Juan de Mairena*, conservado entre los manuscritos de la Fundación Unicaja. También conocemos una versión mecanografiada de la obra existente en el Archivo de la Censura Teatral (Archivo de la Administración de Alcalá de Henares), al que más delante de referiré[5]. Otra copia mecanografiada fue presentada por Manuel Machado en el Registro General de la Propiedad Intelectual (Registro Provincial de Madrid), dato que hasta ahora no se ha tenido en cuenta[6]. Pero hace dos años aproximadamente, los familiares de los Machado me permitieron acceder a los manuscritos que conservan de dicha obra, cuya noticia y análisis es el objeto de esta ponencia[7].

La mayoría de los estudios existentes han atribuido tradicionalmente la escritura de *El hombre que murió en la guerra* a Antonio Machado,

---

"Quién es quién en el teatro de los Machado*", Cuadernos Hispanoamericanos,* 325 (julio 1977), 155-160 (p. 156).

[4] La fecha de 1928 se basa principalmente en el prólogo que M. Machado antepuso a la obra en 1947; en realidad, la primera mención de la obra se produce en 1932: "Me anuncia en preparación dos nuevas obras: *La nueva Cleopatra y El hombre que murió en la guerra", Gerardo Diego (ed.), Poesía española. Antología 1915-1931,* Madrid, Signo, 1932, p. 78*. Vid.* R. Alarcón Sierra, "*El hombre que murió en la guerra, El hombre que yo maté* de Rostand y Lubitsch y los intertextos de Manuel Machado", *Revista de Literatura*, LXVIII, 136 (2006), 573-575.

[5] *Vid.* R. Sanmartín, *1886-1947: releyendo a los Machado. La labor dramática de Manuel y Antonio Machado,* Valencia, tesis doctoral, 2008 (sintetizada en *La labor dramática de Manuel y Antonio Machado,* Granada, Octaedro, 2010), donde transcribe esta copia, y su artículo "El último manuscrito dramático de Antonio Machado"*, Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo* <parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>, 6 (2008), 134-143, que sintetiza el trabajo anterior en lo referente a *El hombre que murió en la guerra.*

[6] Los datos que constan en este registro son los siguientes: inscripción número 82495. Propietario: los autores. Registro Provincial de Madrid. Día: 15 de abril de 1942 a las II [*sic]* e inscrita con el número: 50613. Título: *El hombre que murió en la guerra (comedia en cuatro actos).* Clase: Dramática. Autor: Manuel Machado y Ruiz y Antonio Machado y Ruiz. Lugar y año de la impresión: ejemplar mecanografiado. Tomos y tamaño: 2 de 16 x 22 cm. Páginas u hojas: 1º 28 pág. y 2º 37 pág. Fecha de la publicación: Estrenada en el teatro Español de Madrid el 18 de abril de 1941.

[7] Agradezco a toda la familia Machado el acceso a los manuscritos, y a Manuel Álvarez Machado su colaboración y buena disposición para contestar a todas las cuestiones que le planteé.

basándose en algunas concordancias que el texto establece con *Juan de Mairena*. Incluso se identificó el protagonista, Juan de Zúñiga, con el tercer apócrifo de don Antonio[8]. Como ya indiqué en otro lugar[9], tras el primer acercamiento de Eusebio García Luengo (quien apuntó en 1949 la proximidad a la prosa y al estilo de pensar antoniomachadiano[10]), es Manuel H. Guerra (en su monografía de 1966) quien señala algunos paralelismos, luego ampliados y estudiados sistemáticamente por Miguel Ángel Baamonde (1976), Mariano de Paco (1976 y 1990), Domingo Ynduráin (1977) y Dámaso Chicharro[11]. La cercanía de algunos fragmentos de *El hombre que murió en la guerra* y el *Juan de Mairena* queda ratificada, además, porque, como ya he adelantado, en el fol. 96v del manuscrito de *Juan de Mairena* de la Colección Unicaja aparece un breve esbozo perteneciente a la obra teatral[12].

---

[8] A. Gil Novales, *Antonio Machado,* Barcelona, Editorial Fontanella, 1966, pp. 102-106; M. Á. Baamonde, *La vocación teatral de Antonio Machado,* Madrid, Gredos, 1976, pp. 192-201. A. Machado, en carta a E. Giménez Caballero, publicada en La Gaceta Literaria, 34 (15 de mayo de 1928), 1, como "Una carta de Machado sobre poesía", se refiere a Pedro de Zúñiga como su tercer poeta apócrifo.

[9] R. Alarcón Sierra, "*El hombre que murió en la guerra...*", art. cit.

[10] Eusebio García Luengo, "Notas sobre la obra dramática de los Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12 (1949), 667-676 (p. 675).

[11] Miguel Ángel Baamonde, *op. cit.;* Mariano de Paco*, "El teatro de los Machado y Juan de Mairena", Homenaje al Prof. Muñoz Cortés,* Murcia, Universidad, 1976, pp. 463-477*, y "El hombre que murió en la guerra y* Antonio Machado*", en Antonio Machado hoy,* Sevilla, Alfar, 1990, II, pp. 159-165; Domingo Ynduráin, "En el teatro de los Machado", en E. De Bustos (ed.), *Curso en homenaje a Antonio Machado, Salamanca, Universidad, 1977, pp. 297-313. Vid. l*as síntesis de D. Chicharro*, "El hombre que murió en la guerra*, de Antonio Machado: 'Ditirambo, glosa y vejamen'", en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 567-578, y "El teatro de los Machado: revisión crítica de la bibliografía tras el aluvión del cincuentenario", *Revista de Literatura*, LIV, 108 (1992), 653-664, recogido en *De San Juan de la Cruz a los Machado (Jaén en la literatura española)*, Jaén, Universidad de Jaén, 1997, pp. 417-428 y 439-449.

[12] {fol. 96v, escritura a lápiz} "Porque la guerra puede volver. Oh, volverá, Juliana./ Porque la guerra la hacen los hombres para los señoritos, los hijos para los padres, /Don Andres, es un momento inevitable en el camino del hombre. Estos proletarios, Don Andres, El gran rebaño de los hombres, [que] <que> [quiere como acabar] >[prefiere] quiere amor< [de morir] antes de morir/Bonito ideal /[----] ---, don Andres/– [El que nos han dejado los patriarcas de la prole] <Dios, pobre, en efecto.> Pero es el que/ [nos han dejado] <le dejaron los> los patriarcas de la prole/ Ellos hicieron del hombre un soldado <un pobre diablo>, obligado a elegir entre el puñal y la cuchara". *Vid.* R. Alarcón Sierra, P. del Barco y A. Rodríguez Almodóvar (ed.)*, Colección Unicaja Manuscritos de los hermanos Machado. Prosas sueltas,* Málaga, Fundación Unicaja, 2006. En la obra se conserva similitud entre la primera frase de este folio ("Porque la guerra puede volver. Oh, volverá, Juliana") y la que dice Miguel, contestando a Juliana, en el acto IV, escena III ("Porque entonces volvería la guerra..."; *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra, ed. cit., p. 143).*

Empleo los siguientes criterios de transcripción: señalo entre corchetes [ ] los

Iniciando una línea de investigación alternativa a las anteriores, en 2006 localicé algunas partes de la obra que pertenecían a Manuel Machado, cotejando textos que no dejaban lugar a la duda. (Una "Crónica de París" publicada en *El Liberal* el 3 de marzo de 1919, donde el poeta visita y describe el frente de batalla, aparece intercalada, con pequeñas modificaciones, en el acto primero, escena cuarta, de *El hombre que murió en la guerra*, dividida en varios parlamentos consecutivos puestos en boca del personaje Don Andrés de Zúñiga). Además, aporté otros datos sobre su génesis que señalaban el impulso que el mayor de los Machado pudo dar a la obra (su reseña de *El hombre que yo maté* de Maurice Rostand[13] deja entrever el estímulo que esta novela y drama antibelicista, así como la posterior versión cinematográfica de Ernst Lubitsch –con las que *El hombre que murió en la guerra* presenta numerosas correspondencias–, supusieron para Manuel Machado)[14]. Muestra de su buena acogida, el artículo donde exponía mis hallazgos ha sido amplia y favorablemente citado en la introducción que acompaña a la más reciente edición del drama y en otros estudios[15].

---

fragmentos tachados. Cuando Machado escribe encima del renglón normal de su escritura, lo señalo entre paréntesis angulares cerrados < >; si, por el contrario escribe debajo, lo señalo con paréntesis angular abierto > <. Señalo entre llaves { } las palabras o letras que faltan en el manuscrito, ya sea por errata, inadvertencia u otra causa, y todo tipo de indicaciones del editor (por ejemplo: {escrito sobre un papel pegado encima del cuaderno}; una duda de transcripción: {?}). Cuando las palabras, tachadas o no, son ilegibles, lo indico, señalando el número de ellas mediante guiones ----, correspondiendo cada uno de ellos a una letra, aproximadamente, si estas se distinguen. Señalo el paso de folio, recto y vuelto, con línea transversal / (el final de un documento, con doble línea transversal: //). Respeto la acentuación y la puntuación del manuscrito.

[13] M. M[achado], "El teatro/Zarzuela.-Compañía de Ana Adamuz.- El hombre que yo maté, comedia dramática en tres actos y un prólogo, de Maurice Rostand; versión castellana de S. de Sebastián", *La Libertad (23 de septiembre de 1933).*

[14] *Vid.* R. Alarcón Sierra, "*El hombre que murió en la guerra...*", art. cit. Sobre las crónicas, *vid*., del mismo autor, "Francia tras la *Gran Guerra: las 'Crónicas de París' de Manuel Machado en El Liberal (1919)", en* E. Medina Arjona (ed.), *La Prensa / La Presse. Coloquio Hispano-Francés "Provincia de Jaén" de estudios del siglo XIX,* Jaén, Diputación de Jaén / Universidad de Jaén, 2009, pp. 167-191, y una versión electrónica en *Hallali*. *Revista digital de estudios culturales sobre la Gran Guerra y el mundo hispánico, 1 (2008)* <http://www.revistahallali.com/2008/06/30/francia-tras-la-gran-guerra-las-%e2%80%9ccronicas-de-paris%e2%80%9d-de-manuel-machado-en-el-liberal-1919/>

[15] *Vid.* Dámaso Chicharro (ed.), M. y A. Machado, *El hombre que murió en la guerra*. E. Rostand, *El aguilucho*, Madrid, Espasa-Calpe ("Austral"), 2008, pp. 14-15, 47-49, 52-67, 74, 94; César Oliva, "Recepción y caducidad en el teatro de los hermanos Machado", **en** L. M. Enciso Recio (dirección)**,** *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 431; Enrique Baltanás, "Los Machado y la Gran Guerra: análisis de *El hombre que murió en la guerra* (1928)*", Hallali. Revista digital de estudios culturales sobre la*

El manuscrito del que ahora doy noticia confirma plenamente dicha atribución. Este consta de 158 folios de diferentes medidas, cercanas a la cuartilla (entre 21,4 x 15,8 cm. y 23 x 16 cm. los que usa Manuel, y 21,1 x 15 cm. y 24,5 x 17,3 cm., los empleados por Antonio) que durante mucho tiempo se han conservado en buena parte doblados por la mitad y en relativo desorden. Además, se conserva un cuaderno de hule en el cual José Machado ha copiado en limpio los actos tercero y cuarto de la obra (73 folios de tamaño cuartilla, 20,8 x 15 cm.). Es razonable pensar que existió otro cuadernillo donde José puso en limpio los actos primero y segundo de la obra, pero este o no se ha conservado o se encuentra en paradero desconocido. De los 158 folios, 91 aparecen escritos por Manuel, siempre con lápiz, y 67 por Antonio, casi siempre con pluma y tinta negra, aunque a veces emplea también el lápiz. Muy pocos de estos folios aparecen escritos en el vuelto (un total de quince, doce escritos por Manuel y tres por Antonio). Las correcciones y tachaduras son habituales, así como el olvido de las tildes en muchas palabas que deben llevarla (lo cual es frecuente en los manuscritos machadianos y en los de otros muchos escritores). En cuanto a la distribución de la escritura, hay que tener en cuenta que Manuel tiene habitualmente un tipo de letra más grande, y además aparece más espaciada en el papel que la de Antonio. Se confirma, por tanto, la escritura compartida de la obra, como sucede en las que crearon anteriormente.

Este importante conjunto documental se conserva actualmente en el domicilio de doña Leonor Machado, sobrina de los poetas. Tras la guerra civil, Manuel Machado trasladó a su piso madrileño de la calle Churruca, número 15, todos los documentos y bienes que Antonio Machado dejó en su piso de la calle General Arrando, número 4 (cuyo alquiler siguió pagando Manuel hasta el final de la contienda). Tras la muerte del mayor de los Machado, su viuda, Eulalia Cáceres, parece ser que con ayuda de José María Zugazaga (que había ejercido labores como secretario de Manuel Machado en Burgos), dividió los manuscritos de ambos poetas en cuatro lotes: uno para ella misma (que acabó en manos de Bonifacio Zamora Usábel, de donde pasó a la Institución Fernán González de Burgos), y otros tres para el resto de los hermanos Machado: José, Joaquín y Francisco. Como los dos primeros residían en Chile, todos los manuscritos estuvieron juntos bajo la custodia de Francisco Machado. Al morir este en 1950,

---

*Gran Guerra y el mundo hispánico, 2 (*2008) <http://revistahallali.com/wp-content/uploads/2008/12/hallali2losmachadogranguerra.pdf> y, del mismo autor, *La obra común de los hermanos Machado,* Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 124.

el conjunto de documentos se repartió entre sus hijas y sobrinas, estando disperso hasta que recientemente se reagrupó; una parte fue subastada y adquirida por Unicaja, y otra parte sigue en posesión de la familia[16].

Los manuscritos, una vez transcritos y ordenados (se encontraban juntos, pero divididos según su autoría y sin seguir el orden de la obra), presentan una versión prácticamente íntegra del drama (excepción hecha de algunos pequeños fragmentos, que no aparecen por lo que parece pérdida de algún folio) y bastante acabada. No son la versión final de la misma, pero se acercan a ella. Podemos suponer que hubo una o varias copias "definitivas", pero no han llegado a nuestras manos (salvo que así consideremos los actos tercero y cuarto puestos en limpio por José Machado en el cuaderno de hule ya citado). Quizá se perdieron en alguno de sus intentos de estreno (o tras ser la obra mecanografiada), y es probable que una copia se la llevara consigo Antonio Machado al salir de Madrid en la guerra civil, con el ánimo de estrenarla[17]. Según una conversación entre el poeta y Max Aub, que tuvo lugar en Rocafort en 1937, el original de la obra quedó en manos de Jean Cassou: "–Don Antonio ¿no tiene usted ninguna comedia?/–Sí. Tengo una, y estaría muy bien. Es la historia de un soldado./Pero no tengo el original. Lo tiene mi amigo Juan Cassou. Tiene usted que pedírselo. Sabe usted: es de mi hermano y mía, naturalmente la firmaría yo solo"[18].

Lo expresado en la conversación anterior pudiera ser la causa de que la copia mecanoscrita que se conserva en el Archivo de la Censura aparezca mecanografiado, al inicio de la misma, "Antonio Machado" como autor de la obra, delante del cual aparece escrito a mano,

---

[16] Testimonio de Manuel Álvarez Machado expresado al autor de este trabajo en correo electrónico con fecha 3 de marzo de 2009.

[17] Según unas declaraciones del actor Ricardo Calvo, amigo íntimo de los Machado, que transcribe M. Pérez Ferrero (*op. cit.,* pp. 160-161), "Habíamos decidido para principios de la temporada de septiembre la primera representación y era el año 1936. Pero en España estalló la guerra de verdad, y no pudo tampoco ser". Otro estreno se frustró en 1937, según el testimonio de Max Aub que recoge Manuel Tuñón de Lara: "parece que la obra estaba terminada –y no solamente abocetada– en 1937, según me comunica Max Aub. Siendo éste secretario del Consejo Nacional del Teatro, don Antonio se puso de acuerdo con él para la puesta en escena de la obra que, por circunstancias diversas, no llegó a tener lugar" (M. Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo,* Barcelona, Nova Terra, 1967, pp. 191-192).

[18] M. Aub, "Antonio Machado en el décimo aniversario de su muerte", *Cuerpos presentes,* Segorbe, Fundación Max Aub, 2001, p. 171

parece que por el propio interesado: “Manuel y”[19]. Seguramente, esta copia habría pertenecido a Antonio (y quizá fue realizada durante la guerra civil: de ahí la eliminación de su coautor), pero luego Manuel la aprovechó para presentarla a la censura antes de su estreno.

Esta versión mecanografiada consta de dos cuadernos de diferentes medidas (el primero, que contiene los actos uno y dos, 27,5 x 19 cm., y el segundo, con los actos tercero y cuarto, 22 x 16 cm.). En el primer cuaderno, el primer folio indica: “El hombre que murió / en la / guerra // Comedia en dos actos. / Original de: Antonio Machado”, aunque, alguien –parece que Manuel Machado– ha tachado “dos” y lo ha corregido por “cuatro”, y ha añadido “Manuel y” ante “Antonio Machado”. Consecuentemente, al final de acto segundo no pone “Telón”, sino “Fin”. En el segundo cuaderno ya consta “Comedia en cuatro actos”, aunque insiste en “Original de: / Antonio Machado”, ante la que se ha vuelto a escribir a mano: “Manuel y”[20].

En realidad, la cuestión de la autoría compartida no presenta ninguna duda. Más difícil de explicar es esa anotación de “comedia en dos actos”, que desmiente el manuscrito (y las entrevistas en las que los Machado se refieren a *El hombre que murió en la guerra*[21]), donde la obra parece ser ideada desde el principio de forma bastante similar a como la conocemos. Quizá todo se deba a un lapsus o a un malentendido, sobre todo si para la versión mecanografiada se emplearon cuadernos como el citado de José Machado con los actos tercero y cuarto: si los dos primeros actos aparecían en otro cuadernillo (hoy perdido), el copista pudo interpretar que ahí acababa la obra. Sea como fuere, el único dato que indica “comedia en dos actos” es esta

[19] Hay una copia de este primer folio en R. Sanmartín, *op. cit.,* p. 785.

[20] *Vid.* R. Sanmartín*, 1886-1947: releyendo a los Machado, op. cit.*, pp. 687-688 y 785 (fotocopia del primer folio de la copia mecanografiada).

[21] *Vid.* R. Alarcón Sierra, *“El hombre que murió en la guerra...*”, art. cit. En un par de ocasiones la obra aparece citada como dividida en tres actos, lo que puede indicar un lapsus de sus autores o de quien recoge la información (porque dicha división es la más frecuente en el teatro), o bien que la obra no estaba todavía acabada: *“El hombre que murió en la guerra;* comedia en tres actos, en prosa, inédita y no representada*” (Juan Chabás, Vuelo y estilo. Estudios de literatura contemporánea. Tomo I (G. Miró, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado),* Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1934, I, p. 125); “Tenemos terminada una comedia en tres actos y en prosa, todavía sin título, y cuyo ambiente es el de nuestros días” (“Encuestas teatrales del *‘Heraldo’* / ¿Qué obras prepara usted? / Cien autores contestan a nuestra pregunta”, *Heraldo de Madrid* (18 de marzo de 1935)*, 4. Apud.* A. Machado*, Discurso sobre el Quijote y otros escritos inéditos. Ed.* de J. Doménech, Santander, Ayuntamiento de Santa María de Cayón, 2010, p. 63).

copia mecanografiada. El resto de los elementos de que disponemos apunta a una obra concebida con la extensión que finalmente tuvo[22].

No está de más afirmar que la obra, tal y como aparece en este manuscrito, es básicamente coincidente con la que todos hemos leído. Frente a la versión impresa, las modificaciones (que he señalado en mi transcripción del manuscrito, la cual no puedo ofrecer aquí en su integridad) son en muchos casos pequeñas cuestiones de estilo, o bien ha habido una poda del texto, eliminando, por lo general, breves fragmentos que no aportaban gran cosa. En alguna ocasión, como luego veremos, estos fragmentos eliminados son de cierta extensión. Gracias a la copia mecanografiada presentada a la censura en 1941 sabemos que, en la escena primera del acto IV (adelanto que escrita por Antonio Machado), donde dialogan don Andrés y Miguel de la Cruz, sí fueron eliminadas algunas referencias incidentales al político Antonio Maura puestas en boca del primero[23], que también aparecen en el manuscrito (y en la copia en limpio de José Machado) pero no en la obra final. Quizá sean las supresiones más llamativas, aunque en realidad son poco relevantes[24]:

[22] R. Sanmartín (*op. cit.,* especialmente p. 524, y art. cit., pp. 137 y ss.), basándose en esta copia mecanografiada conservada en el archivo de la censura (pero sin conocer los manuscritos de la obra), mantiene la hipótesis de que la obra fue escrita originalmente por Antonio Machado y en dos momentos distintos (un primero iniciado en 1928, en que la obra, entendida como "obra completa", solo tendría los dos primeros actos, y un segundo acabado en 1935, en el que se añaden los dos últimos). A la vista de los manuscritos, dicha hipótesis resulta difícil de sostener. Los fragmentos que Manuel Machado añade en la versión mecanografiada no son creación de 1941, porque ya están presentes en estos manuscritos (incluido el inicio de la escena II del acto I, que Sanmartín cree escrito en 1947, *op. cit.,* p. 694, art. cit., p. 137).

[23] Antonio Machado escribe sobre Maura en diversas ocasiones, mostrando su interés hacia el político que fuera cinco veces presidente del gobierno. En el artículo de R. Darío "Poetas de España. Los Machado", publicado en *La Nación de* Buenos Aires el 15 de junio de 1909, recoge las siguientes declaraciones de Machado: "De política y de gobiernos no sé nada […] Dicen que Maura nos gobierna bien; tal es la voz del pueblo" (p. 5); en "José Martínez Ruiz, Azorín", artículo sin firma aparecido en *El Porvenir Castellano* de Soria el 8 de julio de 1912, declara: "Nosotros respetamos a Maura por la autoridad de Azorín, lo confesamos" (p. 3). Cito por A. Machado, *Prosas dispersas (1893-1936).* Intr. de R. Alarcón Sierra. Ed. de J. Doménech, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2001, pp. 232-233 y 300. Vid. J. L. Varela, "Maura y Machado", *ABC* (2 de marzo de 1976), 3.

[24] Evidentemente, entiendo que toda variante es relevante desde un punto de vista ecdótico y filológico, pues contribuye a entender la génesis del texto, su proceso de creación y el proceder de los autores en su taller literario. Otra cuestión es que sean variantes que no modifiquen sustancialmente el significado de la obra.

> {fol. 111r} And. Bien, bonita frase, que no alcanzo a comprender del todo. Tampoco a Maura lo comprendiamos siempre. Creo que seria V. un buen orador, Miguelito. Juan tambien hablaria...

Y un poco más adelante:

> {fol. 113r} And. Gracias, Miguelin. Y a lo que iba. Una frase de Juan me [me esta da] me está dando vueltas en la cabeza hace muchos dias: una vaga paternidad, sentir una vaga paternidad, sentirse vagamente padre. Como las frases de Maura, aunque por otro estilo, tiene mucha miga esta frase de Juán. ¿Qué te parece?
> Juan. Que no es tan profundo como las frases de Maura.[25]

Lo mismo sucede en este último folio con una breve referencia a Alemania, cuya eliminación puede parecer hoy en día bastante ingenua, pero que se comprende perfectamente en el contexto –español y mundial– de los años cuarenta:

> {fol. 113r} Un general famoso –de esto hace ya muchos años– habia notado que las maniobras militares de su pais –un viejo imperio ya desaparecido– no se hacian muy [en serio,] <a lo vivo,> los soldados tomaban un poco a broma estos ejercicios marciales que no ofrecian [peligro] <riesgo> para nadie. Y entonces ideó lo que mas tarde llevó a la practica Alemania, y otras otras naciones; cargar con bala un tanto por ciento insignificante, el uno por diez mil, de las armas de fuego.

La frase final aparece simplemente en la obra como "llevaron a la práctica otras naciones", sin especificar cuáles para evitar mayores complicaciones.

Los manuscritos conservados presentan varios estadios de redacción: no hay muestras de la fase de esbozo inicial, como sí parece ser el breve fragmento de *El hombre que murió en la guerra* existente en la Fundación Unicaja, quizá porque los Machado fueron eliminado sucesivamente los borradores antiguos frente a los nuevos, como todos los escritores han hecho antes de la existencia de ordenadores con procesadores de textos (y siguen haciendo los que todavía escriben a mano o con máquina de escribir). Pero en algunos pocos casos sí que aparecen escenas repetidas en distintos manuscritos, y fácilmente se

[25] Señalo en cursiva el texto que aparece en el manuscrito pero no en la obra final. El subrayado aparece así en el folio.

comprueba que unas parecen copias en limpio o, al menos, versiones más avanzadas que las anteriores (como sucede con las escenas II, III y IV del acto I, escritas por Manuel; o la escena III del acto II, escrita por Antonio, de las que se conservan dos borradores). Finalmente, se conserva el borrador de una escena primitiva que seguramente no fue incorporada a la obra porque lo que en ella se sugiere, como veremos, aparece desarrollado (a veces incluso con alguna huella verbal), de manera mejor y más extensa, en diversas escenas de la obra final.

Describo la composición del manuscrito de *El hombre que murió en la guerra* siguiendo el orden de la obra, respetando las agrupaciones existentes y foliando el texto:

Acto I:

23 folios (fols. 1r-23r), escritos a lápiz, numerados del 1 al 22 (porque hay un "15bis") contienen las escenas I a III del acto I completas (aparecen como "Acto Primero", "Escena 1ª", no se nombra la escena segunda y en la tercera se indica solo "Esc."). La letra es de Manuel Machado. Parece una copia en limpio, con muy pocas tachaduras y correcciones, que incluye nombres de los personajes y acotaciones (que no suelen estar presentes en otros manuscritos teatrales de Manuel). Medidas: fols. 1-12: 21,4 x 15,9 cm; fols. 13-21: 21,4 x 15,8 cm.; fols. 22-23: 22,7 x 15,8 cm.

8 folios (fols. 24r-31v), escritos a lápiz, sin numerar, presentan un borrador de las escenas II (falta su inicio) y III del acto I. La letra es de Manuel Machado. Parece una versión previa a la anterior, con numerosas tachaduras del propio autor y sin acotaciones ni los nombres de los personajes al inicio de sus intervenciones. Al faltar el inicio de la escena II, solo aparece nombrada, como "Esc. III", la escena tercera. Medidas: 23 x 16 cm.

11 folios (fols. 32r-42r), escritos a lápiz, numerados 1-11, contienen las escenas IV (falta su inicio) y V del acto I. La letra es de Manuel Machado. No presenta acotaciones ni nombres de personajes (salvo en un fragmento de la breve escena V en lo que respecta a los nombres, que aparecen por su inicial). Hay algunas tachaduras. Solo aparece nombrada la escena V, simplemente como "Esc." Medidas: fols. 32-36: 21,4 x 15,8 cm.; fols. 37-42: 32 x 16 cm.

9 folios (fols. 43r-51v), escritos a lápiz, numerados 1-10 (por un error de numeración, se pasa del 8 al 10), presentan el inicio de la escena IV del acto I, que está incompleta (falta su segunda mitad). La letra es de Manuel Machado. Pudiera ser una versión previa a la anterior. Hay varias tachaduras. Aparecen los nombres de los personajes ante su parlamento pero, dada la diferencia de escritura que manifiestan con relación al resto del texto, quizá hayan sido añadidos en un segundo momento, tras una revisión. En el primer folio aparece escrito "Esc. V" y Esc VI" (corregido sobre "IV" y "V"), y en el último vuelto (que al ser doblados los folios por la mitad hace de presentación de los mismos) consta "Acto I/Esc. V". Medidas: fol. 43: 21,6 x 15,8 cm.; fols. 44, 46-47: 21,4 x 15,9 cm.; fol. 45: 21,6 x 15,1 cm.; fols. 48-50: 23 x 16 cm.; fol. 51: 21,4 x 15,9 cm.

3 folios (fols. 52r-54r), numerados 7-9, escritos a pluma, con tinta negra, muestran un fragmento incompleto, finalmente desechado, que puede ubicarse en la escena IV del acto I. La letra es de Antonio Machado. Parece una copia en limpio, sin tachaduras ni correcciones, de los fols. 49r-51r, escritos por Manuel Machado. Una línea vertical recorre irregularmente el texto a su izquierda, lo que quizá indique que el texto queda descartado. Medidas: 21,4 x 15, 5 cm.

Acto II:

1 fol. (fol. 55r), numerado 22, escrito a pluma, con tinta negra, contiene la escena I del acto II. Faltan las primeras líneas, posiblemente por pérdida de un folio anterior. Hay algunas correcciones a lápiz. La letra de Antonio Machado. Medidas: 21,7 x 15,8 cm.

3 fols. (fols. 56r-58r), sin numerar, escritos a pluma, con tinta negra, presentan la escena II del acto II (que es nombrada, en el primer fol., como "Escena V"). Hay algunas correcciones y fragmentos de texto a lápiz. La letra es de Antonio Machado. Medidas: 21,7 x 15,8 cm.

2 fols. (fols. 59r-60r), sin numerar, escritos a pluma, con tinta negra, muestran la escena III del acto II (que en nombrada, al inicio, como "Escena VI"). Parece una copia en limpio de la misma. No presenta tachaduras ni correcciones. La letra es de Antonio Machado. Medidas: 21,7 x 15,8 cm.

11 fols. (fols. 61r-71v), numerados 1-11, escritos a pluma, con tinta negra, y a lápiz, con tachaduras y correcciones, contienen la escena

IV del acto II (con la única indicación, al inicio, de “Acto II”). La letra es de Antonio Machado. Medidas: 21,7 x 15,8 cm.

Acto III:

1 fol. (fol. 72r), sin numerar, escrito a pluma, con tinta negra, presenta las escenas I y II (nombradas como tales) del acto III. Hay varias tachaduras y correcciones. La letra es de Antonio Machado. Medidas: 21,7 x 15,8 cm.

4 fols. (fols. 73r-76v), numerados 1-4, escritos a lápiz, contienen las escenas III y IV del acto III (nombradas en el texto como “Acto III”, “Esc 1ª” y “Esc II”). La escena III se inicia con una acotación que finalmente pasa a la escena I. Hay varias tachaduras. Se incluyen acotaciones y el nombre del personaje ante su parlamento. La letra es de Manuel Machado. Medidas: 21,6 x 15,8 cm.

1 fol. (fol. 77r), sin numerar, escrito a pluma, con tinta negra, presenta la escena V del acto III (nombrado, a lápiz y una vez escrito el fol., como “Esc. III”). Hay varias tachaduras y correcciones. La escritura en tinta es de Antonio Machado y un par de breves anotaciones a lápiz parecen de Manuel. Medidas: 21,7 x 15,8 cm.
1 fol. (fol. 78r), numerado 6, escrito a pluma, con tinta negra, contiene un fragmento de la escena VI del acto III (falta su inicio y su final). Probable pérdida de 2 fols. La letra es de Antonio Machado. Parece una copia en limpio del acto III, escena, VI (fols. 82r-84r, *vid. infra*), escrita por Manuel Machado (con un añadido, escrito verticalmente la izquierda del fol., que pertenece a Antonio Machado, y que no aparece en los folios escritos por Manuel: “No, no es su rudeza lo que a mi me disgusta. Precisamente sus maneras me parecen impropias de la humildad de su origen.”). Medidas: 24,4 x 17,2 cm.

8 fols. (fols. 79r-86r), sin numerar, escritos a lápiz, muestran las escenas VI y VII (nombradas en el texto como “Esc IV” y “Esc V”, respectivamente) del acto III. Hay varias tachaduras y correcciones. No aparecen los nombres de los personajes ante su parlamento, salvo en su primera intervención. La letra es de Manuel Machado. Medidas: fols. 79-84: 21,6 x 15,8 cm.; fols. 85-86: 21,5 x 15,1 cm.

4 fols. (fols. 87r-90r), sin numerar, escritos a lápiz, contienen un borrador desechado de la escena VII del acto III. Hay alguna tachadura. La letra es de Manuel Machado. No aparece señalado el nombre del personaje

que habla, Guadalupe (quizá porque seguramente el texto está incompleto y falta algún folio en su inicio). En el fol. 90r, que al estar los folios doblados por la mitad hace de presentación de los mismos, aparece la indicación “Acto I/Esc. I”. (Al estar el texto incompleto es difícil saber si realmente Manuel Machado pensaba iniciar su obra con este parlamento de Guadalupe; cuando menos, resultaría difícil hacerlo con el texto conservado, entre otras posibles razones, por la información previa que necesitaría el espectador para entender el mismo. Quizá fuera una mera indicación genérica para marcar su pertenencia a la obra y ubicar la escena a posteriori). Medidas: fol. 87: 21,6 x 15,8 cm.; fol. 88: 21,6 x 15,1 cm.; fol. 89: 21,6 x 15,8 cm.; fol. 90: 23 x 16 cm.

17 fols. (fols. 91r-107r), con varias numeraciones (sucesivamente: 1 a 4, 1 a 4, 1 a 2, 1 a 7), escritos a pluma, con tinta negra, contienen la escena VIII del acto III (nombrada al inicio como “Escena VI”). Hay alguna tachadura y corrección sobre una escritura bastante limpia y ordenada. La letra es de Antonio Machado. Medidas: fols. 91-100: 24,5 x 17,3 cm.; fols. 101-107: 21,1 x 15 cm.

2 fols. (fols. 108r-109v), sin numerar, escritos a pluma, con tinta negra, presentan un fragmento de la escena VIII del acto III. Hay algunas tachaduras. La letra es de Antonio Machado. (En el último vuelto, que al estar los folios doblados por la mitad hace de presentación de los mismos, aparece escrito “Sobre el porvenir del teatro”, titulo de un artículo machadiano publicado en la prensa madrileña en 1928 y 1933, lo que puede ofrecer alguna pista sobre la datación del manuscrito, aunque es obvio que dicha anotación no necesariamente ha tenido que realizarse en dichos años). Medidas: 21,7 x 15,8 cm.

Acto IV:

12 fols. (fols. 110r-121r), numerados 1 a 10 (aparece un “8 bis” y un último fol. sin numerar), escritos a pluma, con tinta negra, contienen las escenas I y II (la primera sin nombrar, la segunda como “Escena II”) del acto IV (que consta “Acto III” al inicio del texto). Hay algunas tachaduras. La letra es de Antonio Machado. Medidas: 21,1 x 15 cm.

10 fols. (fols. 122r-131r), numerados 1-10, escritos a lápiz, muestran la escena III del acto IV (faltan dos fragmentos hacia el final del acto, por posible pérdida de folios). Hay varias tachaduras. No aparecen los nombres de los personajes ante su parlamento. La letra es de Manuel

Machado. Medidas: 21,6 x 15,8 cm.

1 fol. (fol. 132r), sin numerar, escrito a pluma, con tinta negra, contiene la escena IV del acto IV. La letra es de Antonio Machado. Medidas: 21,7 x 15,8 cm.

11 fols. (fols. 133r-143r), numerados 1-10 (el último está sin numerar), escritos a pluma, con tinta negra, muestran la escena V del acto IV. Hay escasas correcciones y una escritura en general limpia y ordenada. La letra es de Antonio Machado. Medidas: fols. 133-134: 21,1 x 15 cm.; fols. 135-143: 21,7 x 15,8 cm.

14 fols. (fols. 144r-157v), sin numerar, escritos a lápiz, muestran dos fragmentos (fols. 144r-153v y 154r-157v), finalmente desechados, de una escena inexistente (que en la acción de la obra original se ubicaría, cuando menos, detrás del acto III, escena VI) que esboza un diálogo entre Juliana y Juan de Zúñiga posteriormente presente en el acto IV, escena III. El primer fragmento aparece en su inicio nombrado simplemente como "Esc..." y en el último vuelto de este, que al estar los folios doblados por la mitad hace de presentación de los mismos, aparece la indicación dubitativa "Acto III?". La letra es de Manuel Machado. Medidas: 21,6 x 15,8 cm.

1 fol (fol. 158r), sin numerar, escrito a lápiz, presenta un fragmento que parece copia de una entrevista a los Machado sobre *El hombre que murió en la guerra*. La letra es de Antonio Machado. Medidas: 21,4 x 15,7 cm. Su contenido, pero no su redacción, coincide básicamente con lo declarado por los Machado en "Proel" [Ángel Lázaro], "Galería. El poeta Antonio Machado", *La Voz* [Madrid], (1 de abril de 1935), 3, o en P. Suero, "Antonio, Manuel y José Machado y Ricardo Baroja", *España levanta el puño*, Buenos Aires, Noticias Gráficas, 1936, pp. 139-142). Lo transcribo a continuación:

> – Nuestro <u>Hombre que murió en la guerra</u> está escrito y terminado el año 29, diez años después del armisticio. La idea de la obra es anterior, coincide con el fin de la guerra.
> ¿Porqué [no] <<no>> lo han dado antes a la escena?
>
> – Por falta de primeros actores jóvenes. El protagonista de nuestra obra requiere un actor joven con el dominio de su arte que nuestros mimos {?} no suelen adquirir antes de los cincuenta años.

He aqui el grave problema. Por eso ha permanecido >y aun permanece< largo tiempo inedita.

– Si, tiene V. razon, una obra largo tiempo inedita puede perder su autenticidad, pero a condición de que ella sea <algo> trivial y deleznable. La nuestra no lo es. //

Además, como adelanté, hay una copia en limpio de los actos tercero y cuarto en un cuaderno tamaño cuartilla (20,8 x 15 cm., aunque la forma redondeada del lomo hace que los folios oscilen desde los 15 cm. del primero y el último a los 15,5 cm. del central) con cubierta de hule negro: son 73 fols. rayados y sin numerar, escritos en el recto (con escasas anotaciones en los vueltos) a pluma, con tinta negra y letra de José Machado. Hay tachaduras a tinta y a lápiz que pudieran ser de Antonio Machado. La distribución de la escritura es la siguiente: 58 fols. escritos, 21 fols. en blanco, cosidos con hilo en tres puntos del largo (arriba, en el centro y abajo), 15 fols. escritos y 4 fols. en blanco.

Como podemos comprobar en el manuscrito, el primer acto de *El hombre que murió en la guerra* aparece íntegramente escrito por Manuel Machado (algunos folios escritos por Antonio repiten una escena desechada también transcrita por Manuel), y el segundo, por Antonio Machado. El tercer acto es compartido: las escenas I, II, V y VIII son escritas por Antonio y las escenas III, IV, VI y VII, por Manuel (de la escena VI se conserva también un folio escrito por Antonio). Finalmente, el acto cuarto es escrito por Antonio (escenas I, II, IV y V), excepción hecha de la escena III, escrita por Manuel.

Por tanto, si en el recuento total de folios hay más escritos por Manuel, en el recuento de escenas gana Antonio. Si Manuel inicia el planteamiento de la obra (el acto I), Antonio establece el conflicto de la misma en el segundo acto (principalmente a través de la conversación entre Don Andrés y Miguel de la Cruz de la escena IV). En el tercer acto, de escritura compartida por los Machado, el importante diálogo entre Guadalupe y Miguel de la Cruz (es decir, la extensa escena VIII; las anteriores son bastante breves), aparece escrita nuevamente por Antonio Machado. En el acto cuarto, las conversaciones del protagonista con ambos personajes (escena I y V, las más extensas), vuelven a pertenecer a Antonio, aunque a Manuel le corresponde el mérito de redactar la escena III, emocionante conversación entre el ama Juliana (creación de Manuel, como habían sospechado varios

críticos[26]) y Miguel de la Cruz donde se produce la anagnórisis de la obra: este es en realidad Juan de Zúñiga.

A la vista de este reparto, es Antonio Machado, en general, el encargado de redactar las escenas que ponen más de manifiesto el conflicto ideológico y psicológico del protagonista (incluidos sus monólogos). Si Manuel aporta el planteamiento inicial de la obra y, en sus escenas, un lenguaje más dinámico y colorista (por ejemplo, mediante coloquialismos y andalucismos), y una emoción sentimental, inmediata y cálida (como en la escena de reconocimiento entre Miguel y Juliana), Antonio aporta el "conflicto interior" y un contenido más "filosófico" (el que lo aproxima en ocasiones al *pensamiento apócrifo,* especialmente a *Juan de Mairena*) y una emoción distanciada (visible en las escenas entre Miguel y Guadalupe), no por ello menos emocionante.

Pero, ¿podemos asegurar que los actos que escribe cada autor son creación suya? Parece que sí, aunque sin olvidar el proceso previo de preparación para la escritura de la obra, donde los dos hermanos aportarían ideas y establecerían una estructura, más o menos rígida, acerca de lo que iba a pasar y de lo que iban a decir los personajes, antes de repartirse la redacción del drama. En este sentido, la creación sería absolutamente compartida. Otra cuestión es la de las escenas del manuscrito que aparecen escritas en dos borradores, uno a cargo de cada autor. En los casos que he citado arriba, la parte de Antonio, por el tipo de letra empleado, parece una copia en limpio de un texto también escrito por Manuel.

También nos podemos preguntar por la datación del manuscrito. Sabemos, a través de testimonios que he recogido en otro lugar, que la redacción de la obra se inició no antes de 1928 (de hecho, la primera vez que se cita la obra como "en preparación", en la famosa antología de poesía española de Gerardo Diego, es a comienzos de 1932), y que seguramente fue acabada en 1935[27]. El único dato del manuscrito que nos da una posible pista es la anotación que aparece en el vuelto del folio 109, donde Antonio Machado ha escrito: "Sobre el porvenir del teatro". Como es sabido, este es el título de un artículo machadiano publicado en la prensa madrileña en 1928 y 1933[28]; son fechas que

[26] M. H. Guerra, *op. cit.,* p. 153; M. Á. Baamonde, *op. cit.,* p. 191.

[27] Vid. R. Alarcón Sierra, "*El hombre que murió en la guerra...", art. cit.*

[28] En la revista *Manatial* [Segovia], 1 (abril de 1928), 1-2, y en *La Libertad* (27 de

pueden servir de orientación. No obstante, habrá que reconocer que este hecho no necesariamente indica que estos folios se hayan escrito en esos años: Antonio Machado ha podido hacer dicha anotación tiempo antes o después de las fechas de aparición del artículo. E incluso, conociendo sus cuadernos de apuntes y su taller literario, cabe la posibilidad de que la nota y el fragmento de la obra teatral que presenta el recto del folio no se hayan escrito al mismo tiempo.

Puesto que no puedo ofrecer aquí la transcripción de todo el manuscrito, quizá lo más interesante de este proceso creativo sea conocer de primera mano, cuando menos, los borradores conservados pero no incluidos en la versión final de *El hombre que murió en la guerra*. Por ello, los transcribo seguidamente, tratando de explicar las posibles razones de no inclusión en la obra.

1. Texto destinado a la escena IV del acto I que finalmente no aparece en la obra. Pese a que el fragmento se conserva en sendos borradores incompletos, escritos por Manuel (fols. 48r-51v) y por Antonio (fols. 52r-54r), que parece copia en limpio del anterior, su eliminación responde seguramente a que no aporta nada a la acción dramática, sino que la retrasa innecesariamente: Juliana relata una larga anécdota del niño Juan de Zúñiga que resulta redundante tras otra que sí se mantiene en la obra original.

{fol. 48r}[29]

6

{…}

And Era muy travieso?

Jul. Mucho, si señor. Pero de buena manera. Quiero yo decir que nunca llevaba malas ideas. [Hacia diabluras que solo podian dañarle] sus diabluras no iban nunca contra nadie. Solo una vez se peleo con los tres chiquillos del aperador – tres hartiales mayores que el y fué porque habian hecho de llorar a mi Angustias. Vino á casa todo arañado y acardenalao pero riyendose y sin querernos decir nunca lo que habia sido. Cuando lo supimos, por la niña, se estuvo él cerca de tres dias sin hablarle. Otra vez Pero si ya se lo he contado a Vd... /

abril de 1928), 1; con el mismo título, y firmado por los dos hermanos Machado, apareció dicho artículo, con numerosas variantes y adiciones, en la prensa madrilena en 1933, según M. Pérez Ferrero, quien lo reproduce en *Vida de Antonio Machado y Manuel,* Madrid, Rialp, 1947, pp. 260-263.

[29] Fols. 48r-51v, escritura a lápiz. Letra de Manuel Machado.

{fol. 49r}

7

And No, eso no
Jul Si, lo del [pañuelo de mi Maruja]
[–Ah, ya..]
[–No, no. Yo no recuerdo que nos] potro bravío, de aire guerrero.
Bert [Si, si.] Ah, sí...
Jul. Y <tambien> lo del pañuelo de mi Maruja.
And No eso no. [Eso no nos lo has contado nunca] Eso si que no. Como fue, como fué, Juliana?
Bert Andrés...
And ¿Qué fué lo del pañuelo?
Jul. Calle V. señorito, que aun no me ha salido el susto del cuerpo y hace ya cerca de veinte años. El ultimo que el estuvo con nosotros. Un domingo de [r]<<R>>amos.. Volviamos de la misa del pueblo pa el cortijo. Mi nena habia estrenado un pañuelo de la cabeza de seda blanco y llevaba puesto por que el sol picaba ya bastante /

{fol. 50r}

8

Iba mi niña preciosa con su vestidillo nuevo, sus botines claros de [--------] y su pelito bien recogido en un trenza que le llegaba a la cintura. De pronto un remolino de viento le quitó el panuelo de la cabeza y lo echó en el barranco del tajo grande, que está a la vera del camino. No llegó al fondo, porque se quedo prendido en unos matojos entre las piedras a pocas varas por bajo de la orca del precipicio. De modo que se le veia divinamente. Pero esto a coger eso. [----se] <ponerse> a morir despeñado. “Ahi te quedas pa ciento y un años” dijo mi Ramón, y yo “Que se le ha de hacer? Mas hay de su casta que de la nuestra” Pero la chiquilla lloraba y tuvimos que separarla de alli a viva fuerza. Ya ibamos a seguir andando para casa, cuando.. Pero si no lo puedo ni contar. Si todavia se me pone la carne de gallina al recordarlo... Si yo creo que la mitad de las canas que tengo me salieron a mi alli aquella mañana /

{fol. 51r}

10

nosotros seguia llorando. Pero era de alegria
(Guadalupe, <[Espe]> abrazándose al ama)

Ama, amita, eso no me lo has contado á mi nunca... /

{fol. 51v}

El hombre que murio en la guerra
Acto I
Esc. V. [30]//

{fol. 52r}[31]

(7

del pueblo pa el cortijo. Mi nena habia estrenado un pañolito de la cabeza de seda blanco y lo llevaba puesto porque el sol picaba ya bastante. (Iba mi niña preciosa con su vestidillo nuevo, sus botinas claras y su pelito rubio recogido en una trenza que le llegaba a la cintura) De pronto un remolino de viento le quitó el pañuelo de la cabeza y lo echó en el barranco del tajo grande, que está a la vera del camino. No llegó al fondo, porque se quedo prendido en unos matojos entre las piedras a pocas varas por bajo de la boca del precipicio. De modo que se le veia divinamente Pero irlo a coger era ponerse a morir despeñado "(Ahi te /

{fol. 53r}

(8

quedas pa ciento y un año" dijo mi Ramón, y yo "¿Que se le ha de hacer? Mas hay de su casa que de la nuestra. Pero la chiquilla lloraba y tuvimos que separarla de alli a viva fuerza) Ya ibamos a seguir andando para casa, cuando.... Pero si no lo puedo ni contar Si todavia se me pone la carne de gallina al recordarlo...Si yo creo que la mitad de las canas que tengo me salieron a mi aquella mañana

Escena VII

(Aparece Guadalupe por la derecha haciendo señas a sus tios de que no le digan nada y escucha con ansiedad a Juliana hasta el fin de su relato.)

Andrés Siga, siga, ama ¿Que ocurrio entonces?

Juliana ¿Entonces? Que sin saber como ni poder evitarlo de ninguna manera, sin tener /

[30] Al estar el fol. doblado por la mitad junto a los anteriores, la anotación hace referencia al texto de los fols. 43r-51r.

[31] Fols. 52r-54r: escritura a pluma, en tinta negra. Letra de Antonio Machado. Una línea vertical recorre irregularmente el texto a la izquierda del mismo en los tres fols.

{fol. 54r}

(9

siquiera acción para gritar, vimos a Juanito suspendido sobre el precipicio
descolgandose por entre las piedras salientes y las breñas que nacian entre ellas llegar hasta donde estaba el pañuelo, recogerlo y volver a subir al camino de la misma manera. El lo hizo en menos que yo lo cuento, pero a nosotras nos parecio un siglo. Si una piedra cede, si una rama se rompe...
Andrés Oh,
Berta Dios mio!...
Juliana Cuando llegó a nosotros sano y salvo, ¿cree Vd. le hizimos algo, que le
dijimos nada? ¡Si no podiamos ni hablar! ¡Si nos parecia mentira que lo teniamos vivo en nuestros brazos!... Pero él zafandose y limpiandose la cara de besos y de lágrimas //

2. Borrador desechado del acto III, escena VII. Finalmente, el monólogo de Guadalupe es redactado de una manera más sintética y "natural", de forma que su pensamiento resulta menos discursivo (y la información que ofrece el siguiente borrador aparece diseminada en distintos momentos de la obra). Escritura a lápiz. Letra de Manuel Machado.

{fol. 87r}

{Guadalupe}

No, no, no! Yo no te negaré nunca... Fotografias malas.. Es tan corriente! De seguir otro pobre soldado entre dos combates, llenos de fatiga hizo este retrato. [Es el retrato que tu llevabas para mi sobre tu pecho cuando lo traspasaron las balas]. Y tu llevabas el mio, sobre tu pecho, cuando lo traspasaron las balas.. [Tambien tu] Acaso el tampoco te diria nada de mi. Nunca pudo decirte como te queria yo, como soñaba contigo, como te esperaba, Juan de mi alma /

{fol. 88r}

Pero dime tu, dime tu algo. No eras como ese hombre pretende.

Deja él lo que quiera mi retrato estaba sobre tu pecho. Sobre tu noble pecho tan generoso y valiente lo agujerearon las balas/

{fol. 89r}

No yo no te olvidaré nunca.. Pero tu verdadero retrato esta en mi alma, imborrable.. Aqui, si, bondad, valor, sin nada. Pero que pobreza, que tristeza.. La fatiga, el insomnio//

{fol. 89v}

El hombre que
murio en la
guerra [32]//

3. Borrador desechado que en la acción de la obra original se ubicaría, cuando menos, detrás del acto III, escena VI, donde Guadalupe y Andrés se disponen a tomar el té con Miguel de la Cruz, momento con el cual este esbozo parece enlazar. Además, hay algún fragmento luego empleado en el acto IV, escena III (la conversación entre Juliana y Miguel de la Cruz). El diálogo a varias bandas de este borrador, especialmente denso y un tanto embarullado al pasar de un tema a otro, que parecen agolparse (lo que quizá indique su carácter de primitiva redacción), será dosificado de una manera más eficaz en diversas escenas, que recogerán conversaciones entre dos personajes (don Andrés, Guadalupe o Juliana con Miguel, el protagonista), y no entre cuatro, como sucede aquí. De ahí su eliminación. Escritura a lápiz. Letra de Manuel Machado.

{fol. 144r}

Esc...
{Guadalupe, Miguel, D. Andrés y Juliana}

[32] Escritura en la parte inferior del fol. doblado por la mitad. A la derecha del texto aparece una rayadura en tinta azul de bolígrafo.

–Verdaderamente Sr de la Cruz
–Sin mas queja, Señora, Señorita
–Debe V. encontrar extraordinaria nuestra hospitalidad Siempre le hacemos esperar
–Sirvan el té.[33]
–Es una prueba de confianza, que estimo en lo que vale. Además... <(Es gracioso)> Asi parece que soy yo quien recibe a Vd. Puedo hacerme esa ilusion...
–Ilusiones, usted
–Y á bien poca costa. Sin necesidad de tener una casa, ni mucho menos un palacio, con todos sus inconvenientes
–Pero V. no piensa en establecerse. Y sin embargo
–Si señora, treinta años sobre /

{fol. 145r}

poco mas ó menos. Lo pensaba yo >tambien<
–Es notable no he dicho
–30as Los que tendria nuestro Juan
–Exactamente
–Eh?
–Al menos asi lo creiamos nosotros. La Providencia nos habia igualado en muchas cosas. Asi teniamos la misma edad, el mismo oficio, el mismo miedo de las ametralladoras alemanas... Y lo que es mas serio el mismo desprecio del hombre que eramos cada uno al empezar la guerra; la misma ansia de una vida totalmente distinta de la anterior.. Ah y la misma imposibilidad de concretar claramente en que podia consistir esa vida nueva... unida /

{fol. 146r}

a la mas firme decision de emprenderla
–Locuras de juventud. Mi hijo tenia perfectamente señalado su camino en el mundo Su nombre, su futuro, la tradicion de su casa, Oh, en su vida todo estaba estricta y felizmente previsto.
– (Caspita!) Todo.. claro (Menos la muerte, gracias a Dios!) Ahora que..
–Diga, diga V.

[33] Al final de la escena VI del acto III, Guadalupe y Andrés se disponen a tomar el té con Miguel de la Cruz. Esta escena desechada podría haber enlazado con aquel momento.

–Docto su caracter
–Acaso tiene V. razon, tiene razon
–Qué
–No se hubiera el allanado asi como asi...
–Mire V. tio.. /

{fol. 147r}

–Calla, chiquilla. Que no me vean. Este no es mi sitio. Y me gusta tanto oirle...
–Oh si, entre V. entre V. Juliana El señor de la Cruz esta hablando de nuestro Juanito. Y yo se lo que esto es para V. Entre, sientese aqui. Estamos en familia >verdad, Miguel V. no<
<–En familia que charla sola>
–Loa a mi que [no] vea V. [----] <preo>
–Pero deje, deje señor. Aqui estoy bien
–Bueno aqui, a mi lado. Y tu vas á decirme luego...
–Yo, francamente
–Calla, callate ahora
–Dado lo que Juan era cuando murio
–Murio, murió.
–Locuras de muchacho repito Y V. mismo amigo Miguel... Perdoneme esta intro /

{fol. 148r}

mision en su vida –mi edad su amistad, su verdadera hermandad con Juan
–Oh, señor... (hermandad, pobre pobre. Una verdadera vocacion. No se resigna a quedarse sin hijos <no despues de>
–Hermandad, si, hermandad. No de ser hermanos de armas? Pues bien, ¿no cree V. que ha llegado pª V. la hora de pensar seriamente en el porvenir
–No hago otra cosa. Desde que acabó la guerra. Puedo asegurarselo á V. ahora que yo pienso en mi porvenir. En el mio
–Como
–A mi modo. Camino hacia el. No me siento a esperarlo.
–Y aún sin embargo es preciso parar alguna vez. Detenerse. Lo que vulgarmente se dice alcanzar una situacion en el mundo. Adoptar una residencia fija, dedicarse a una labor determinada y cardiniera. Establecerse fundar una familia... /

{fol. 149r}

–He ahi un porvenir. Y hasta lo que se llama un porvenir en el <mejor> sentido y mas provechoso de la palabra. (No tengo con todo la menor idea de que pueda ser el mio. (Ahora, claro, él piensa [¡Si este hubiera sido] <en [Juan] y se pregunta que haria> Juan en) este caso)
–Juan, mi hijo...
–Sospecho que tampoco hubiera seguido ese camino
–Que piensa V. de eso, Juliana
–Y que voy a decir yo
–Habla, amita, habla
–Callate, cordera. Y que importa lo que yo diga
–La verdad
–Pos si hay que hablar... La verdad.. A mi me parece que el señorito Miguel la acierta. Mi Juanito no era como tó el mundo... Mejorando lo presente. /

{fol. 150r}

–Gracias, ama
–Eh?
–No oia V. á Juan? El fué mi amigo. Perdone que yo la trate tambien con alguna confianza
–Si, si, hijo mio, ay, perdone, señorito
–Miguel (Atencion [paso] <zona> peligrosa)
–Que simpatico es. Y que retesalao y qué guapo. Verdad, nena que este señorito es muy guapo, tu que tienes buenos ojos.
–Con mejores los ves tú
–Yo veo a mi niño, detras de el
–En ese retrato
–No, no. Ese retrato es una, paparrucha, Asi no esta propio Mi Juanito era un sol y ahi. No. /

{fol. 151r}

Yo lo veo cuando V. me habla con la boca que le habló V. a el cuando me mira con los ojos que lo miraron... Y lo quiero á V. lo quiero por eso y por que se yo, a V. no le importa pero lo quiero (llorando)
–Bueno, Juliana
–Eso, eso. Asi hablaria el.. Bueno Juliana, como diciendo

no me lloriques no seas fastidiosa. Pero con mucho cariño. Bueno, Juliana Que Dios se lo pague, señorito
–Miguel (Atencion, zona peligrosa)
–En efecto querido Miguel. Esos sentimientos que esta buena mujer expresa a su modo son un poco los de todos nosotros <–los mios en todo caso–> con respecto a V. Al interes que nos inspira como emisario y representante aqui de mi pobre hijo adorado ha venido a unirse –en tan poco tiempo– una simpatia /

{fol. 152r}

personal especialisima cuyo fondo –no lo niego– es tal vez un reflejo de ese mismo interes.. pero no por eso menos sincera y profunda[34]/

{fol. 153r}

–Perdoneme senor Creo haber dicho yo a Vd que estoy muy agradecido á la Providª y a mis... descuidados padres por haberme ahorrado todo eso. [sin duda] ó haberme puesto en todo caso /

{fol. 153v}

El hombre que
murio en la guerra

Acto III? [35]/

4. Esbozo (del que solo se conserva un fragmento) nuevamente desechado, que reproduce un diálogo (también presente en el borrador anterior) similar al del acto IV, escena III, acto donde desaparece Guadalupe y se produce la anagnórisis de Juan de Zúñiga a través de un diálogo más efectivo y cargado de sentimiento con el ama Juliana. Escritura a lápiz. Letra de Manuel Machado.

{fol. 154r}

[34] Escritura apaisada.

[35] Escritura apaisada. Al estar el fol. doblado junto a los anteriores, la anotación hace referencia al texto de dichos fols.

{Miguel, Juliana y Guadalupe}

–Gracias, ama.
–Eh
–¿No crio V. á Juan? El fue mi amigo, perdone que yo la trate tambien con <cierta> confianza
–Si, si, hijo mio, ay perdone, se necesita (Que retesimpatico es!) De modo senorito que V. estuvo en la guerra con el señorito Juan
–Todo el tiempo que estuvo él
–Y lo queria V. mucho
–Mucho
–Y todos, eh
–Todos
–El seria el capitan
–No, era un simple soldado, como nosotros, como yo
–Pero ir á la guerra para /

{fol. 155r}

no ser mas que un soldado
–Es un disparate ¿verdad? Pues vereis millones de hombres haciendo un disparate >El era muy valiente<
–[Pero] los contrarios le tendrian mucho miedo
–Seguramente
–Cuando el montaba en su caballo con el sable en la mano
–Por Dios, ama. Antes no querias hablar y ahora no dejas á este señor
–Una cosa no mas. Ya me callo. Pero oiga V. señorito, él no le hablaba nunca de mi, de su ama Juliana
–Muchas veces
–Claro, muchas veces y que le decia
–Que la queria á V. mucho /

{fol. 156r}

–[Mucho, mucho] ¡hijo de mi alma! Y lloraria acordandose
–Si señor... Llorar no le he visto nunca
–Yo si
–Cuando?
–De chiquitin. Cuando aun no hablaba. Je, je!

–Ah.
–No se ofenda V. señorito. Ya veo que es V. como él. Todo un hombrecito.
–Bueno, Juliana
–Ha tomado V. la palabra
–Y que retesalao y que guapo. Verdad nena que ese señorito es muy guapo tu que tienes buenos ojos
–Con mejores lo ves tú /

{fol. 157r}

–Ama..
–Dejarla. Es encantadora. Ella quiere ver a su niño a traves de mi y yo encuentro tambien en sus palabras a mi pobre amigo en su infancia, antes de conocerlo yo
–Verdad señorito
–Miguel, Miguel de la Cruz [(Pero este juego, pudiera ser peligroso)] (Atencion ¡Zona peligrosa!)
– /

{fol. 157v}

El hombre que
murio en la guerra[36] //

–

[36] Escritura apaisada, a lápiz rojo. Al estar el fol. doblado junto a los anteriores, la anotación hace referencia al texto de dichos fols.

Baeza, el espacio de la recuperación: Goethe, Hegel y Machado[1]

Enrique Baena Peña
Universidad de Málaga

* Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de I+D+i "Retórica cultural", de referencia FFI2010-15160, concedido por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

En el sentido cosmológico, los milagros ya no sucedían en el mundo de la Ilustración, y así surgieron las literaturas racionales de la época burguesa. La palabra la tenían los racionalistas y reformadores, y la imaginación órfica empezó a palidecer bajo las luminarias de la duda cartesiana. Pero sobrevivió en sociedades secretas del tiempo ilustrado, con los ecos de las palabras finales de Shakespeare en *La Tempestad* por boca de su *alter ego*, el mago Próspero; aquel que dueño de una isla encantada provocaba tormentas, hundía naves y hacía enloquecer a los hombres. Sus palabras en el epílogo son la confesión de una derrota (la de un *ars poética*):

> …Ahora carezco
> de espíritus que me ayuden, de arte para encantar,
> y mi fin será la desesperación,
> a no ser que la plegaria me favorezca,
> la plegaria que conmueve, que seduce
> a la misma piedad, que absuelve toda falta…
> (Astrana Marín, 2000)

La vida apagada de esa imaginación no tardó nuevamente en encenderse, con el mismo Shakespeare recuperado por Lessing, junto a otra creatividad que palideció, Cervantes. La razón desencantó pero en esa misma clave fue desencadenando sucesivas oleadas de creencias imaginarias. Pueblos los europeos ricos en tradiciones que con nuevos panteísmos revolucionaron el espíritu del viejo continente. Ese es el nacimiento del Romanticismo que, desde el principio, fue un fenómeno de Europa, es decir, la respuesta a la deificación de la razón pura y a la ciencia racionalista. Su origen, pero también su finalidad, no estaban en la pátina superficial de la literatura, sino en la resurrección de la invención, del imaginario y del hechizo del mundo (Albert Béguin, 1978: 17 ss.).

Frente al dominio del intelecto, la revolución espiritual provenía de la pasión trágica de Rousseau; el enigma hacia el origen de la poesía de Shakespeare; el Sócrates rescatado en Alemania por Hamann, como el verdadero sapiente frente a los literatos y sofistas, y los misteriosos griegos, inmersos ya en la poesía alemana hasta el *Zarathustra* de Nietzsche.

Esta luminaria, antes, de Hamann y el “Sturm und Drang” pasó a Herder y del conocimiento genial que de ello hizo el autor de *Sobre*

el origen del lenguaje, a Goethe,[1] fraguándose así la poesía como una renovación continua de las fuentes del lenguaje en correspondencia con la mutabilidad de la naturaleza (Walter Muschg, 1977: 52).

Y más allá del Goethe extático, del visionario propenso a sentir la ebriedad, en *Poesía y verdad*, cuando la vida va pasando, se comprende a sí mismo, no pretende ningún mensaje de salvación, a lo Klopstock, ni teorías, a lo Lessing o Schiller; busca liberarse a sí mismo, por medio de imágenes, a través del símbolo, a veces en forma de plegarias u ofrendas, o *narratios* o monólogos nacidos de la motivación del destino para presentarlas líricamente, lo que después llamaría "fragmentos de una gran confesión", como cuando entiende que si *el hombre calla ante su dolor, a él mismo, al poeta, un dios le concedió poder decir sus sufrimientos* (Robert Langbaum, 1996: 80-81).

Pero, también, Goethe conocía momentos de dicha insuperable, donde entendía el don creador, el triunfo del genio, que lo era de la poesía, y las figuras destinadas a dar ejemplo: así el caballero Götz gritando al morir "¡Libertad, libertad!", o Prometeo desafiando a los dioses como un igual.

Leyendo el *Fausto* comprendemos las decisiones supremas en la vida de Goethe. La propia desesperación de Fausto le hace sentir que era un poeta y no un chamán, que ha de huir del mundo mágico para seguir viviendo, y que ha de darse por perdido, incluso como poeta, para emprender el camino de una redención que, finalmente, le condujo al sur, a Italia, donde ocurre una forma de expiación ante lo demoníaco o diletante, o lo prometeico y fantasmagórico.

Y en el sur, como un fugitivo empieza a encontrar la figura perfecta que reposa en sí misma, y a representar las leyes de todo lo que es: lo general en lo particular, el aura que encierra las formas como un sentido supremo, el arquetipo como el poder que obra vigorosamente detrás de todas las metamorfosis, la dicha del ser puro (en la pareja de amantes de las *Elegías romanas*) o las proezas y las penas simbólicas de la luz en el *Tratado de los colores*. Y descartando el propósito didáctico, Goethe no aprueba, ni censura, sino que desarrolla las intenciones y los actos en su sucesión y en esta forma esclarece y educa.

---

[1] El impulso de este texto está contenido en conversaciones, recuerdos y su *Goethe en España* (Madrid, CSIC, 1958), del maestro y amigo Robert Pageard.

Y no obstante, la causa de la lucidez de este reluciente inventor de personajes reside en que el estremecimiento de su mundo fáustico, chocando con la ansiada búsqueda de la libertad interior, produce su espiritualización, es decir, construye el gran mundo culminante de su universalidad.

Hafis, el amante místico del *Diwan*, Werther, Fausto, Prometeo o Tasso no dejan de ser formas de desdoblamiento o de autorretratos de Goethe, sobre todo cuando, desmoronado el Imperio de Napoleón, se mira a sí mismo y emigra en espíritu a Oriente para recobrar la libertad sin trabas de su yo.

Es decir, solo podremos medir la audacia de Goethe en el encantamiento de los dobles, y en el juego artístico del ocultamiento/desvelamiento de sí y de todas las cosas y verdades de este mundo, observando, además, como él lo hace, desde la enorme soledad que rodeó su tiempo de senectud (George Steiner, 2004: 72-73).

La construcción del yo que Machado proyecta en el poema "Retrato", da la medida, como en Goethe, de la audacia con que debemos contemplar la realización de los textos machadianos a partir de ese momento, en el nuevo espacio que constituye Baeza en su vida, entre 1912 y 1919. Y no solo por el sentido del autorretrato (el Hafis de Goethe), sino por el sentimiento también de senectud, aunque no fuera, y de soledad, que le sobrecoge, en paralelo a Goethe, entendiendo que el final de una estética en su obra, el Modernismo, coincide con sus nuevas inquietudes más allá de la lírica y con los desdoblamientos reflexivos del poeta.

Pero, también como Goethe, de quien Machado escribirá ya que es el poeta paradigmático, el autor de *Campos de Castilla* llega a este punto haciendo poesía, es decir, creando, conociendo e investigando logra ensanchar ahora su persona a un universo. Y con ese sentido prematuro de vejez, al igual que Goethe, empieza a vivir al mismo tiempo en varios personajes –Antonio Machado, Abel Martín, Juan de Mairena– y en distintos espacios y tiempos: su infancia, Sevilla, su juventud, París, su primera madurez, Soria… y su actualidad, Baeza (José María Valverde, 1975: 102-125).

Entre todas estas ficciones y circunstancias es como se podía mover con la mayor libertad. Sus poemas escritos ahora lo atestiguan. El elemento que lo perfilaba, no era siquiera la división de sus épocas

vitales acuñadas por sus biógrafos, sino la simultaneidad de ellas, desde el momento en que siente un remanso vital, es decir, un permanecer a salvo y tener a su disposición lo hecho y lo conseguido en su vida, aun aquello que en la pérdida había llegado prácticamente a destruirlo como la muerte de Leonor.

Si Goethe en un estado similar escribió el *Wilhelm Meister* y las *Elegías romanas* y obras como la *Helena y La Novia de Corinto*, Machado comienza a redactar el pensamiento de sus apócrifos, Abel Martín y Juan de Mairena, junto a los *Apuntes*, los poemas tras la muerte de Leonor, los textos comprometidos y anticasticistas, el paisaje y sus visiones de Andalucía, etc. Una mezcolanza de visiones, estilos y formas que se iba tornando cada vez más audaz (Antonio Chicharro, 1983: 11-13). De nuevo como Goethe, en este estado de inflexión, Machado es al mismo tiempo cristiano y pagano, romántico e ilustrado, creyente e irónico. Y como Goethe en las *Zahme Xenien* ("Xenias mansas"), con sentencias en versos dará expresión al enojo o al tedio. Su yo, en ambos casos, se defiende así de un mundo que los critica y los rechaza, y los dos se retiran a la soledad, muchas veces irónica, de quien no es reconocido. Si Goethe escribe *que para no escuchar a los grajos hay que bajarse de lo alto de la torre,* Machado en *Proverbios y Cantares* [CLXI, LXXXIII, Baeza, 1919] escribirá:

> ¡Qué gracioso! En la Hesperia triste,
> promontorio occidental,
> en este cansino rabo/
> de Europa, por desarrollar,
> y en una ciudad antigua,
> chiquita como un dedal,
> el hombrecillo que fuma
> y piensa, y ríe al pensar:
> cayeron las altas torres;
> en un basurero están
> la Corona de Guillermo,
> la testa de Nicolás.

Goethe está en Machado no solo en la cercanía hacia sí con que ejemplifican estas formas de construir el desdoblamiento, sino también el imaginario con que entienden al yo propio como autor de autores. Machado, a través de Mairena, ejemplifica autorías y realidades de la ficción en torno a Shakespeare, cuyo ideal asimismo estaba en Goethe, que aspiraba a ser el Shakespeare alemán.

Mairena piensa en Hamlet, en Macbeth, en Romeo, en Marcutio, e imagina los poemas que cada uno de ellos hubiera podido escribir; y el mismo Mairena señala a Shakespeare, como su mismo creador con los apócrifos, como el autor de aquellos poemas y el autor de sus autores (Pablo A. de Cobos, 1971: 151-152).

La verdad de Machado como la de Goethe es, pues, revelación del yo, polifónicamente, pero centrado en el fruto de lo revelado, es decir, su verdad. Y en ello, una cualidad extremadamente común y sobresaliente: los dos grandes se dedican a su vida, su poesía y sus investigaciones únicamente con sus propios medios.

Y así como Shakespeare, que se burlaba del arte incapaz de producir hechizo, confundiendo lo mágico genuino y lo falsario, Goethe también descarta por las mismas razones lo chapucero de índole romántica. Y Machado, quien, en la recuperación que evoca en este tiempo del Idealismo mayor europeo (una tradición sesgada literariamente en España), superadas las formas modernistas, defiende con Mairena la inspiración, el éxtasis de Goethe, el verso regalado de las musas. Y se aplica a la revivificación de lo genuino del romanticismo español: Espronceda y Bécquer.

Sobre el poeta de la leyenda roja (en *Mairena*, cap. XXVII), por la fuerza con que se acerca a la entraña española pulsando nuestra vena cínica hasta conmover el fondo demoníaco. Y así en la invención de Machado, de nuevo en paralelo a Goethe, lo demoníaco es otra palabra para el destino. Y por ello estamos, en uno y otro, faústicamente, en el ámbito de lo trágico. En uno y otro, y para Machado, en la estela de Goethe, lo demoníaco es aquello que no puede disolverse por el entendimiento y la razón, lo terrible que se esconde tanto en la naturaleza animada como en la inanimada y para lo que no existe una palabra suficiente. Lo que solo se muestra en contradicciones (Harold Bloom, 2005:166-177). El *agón* de los griegos, el eslabón de tragicidad (neorromántico para Machado) que perpetúa la literatura como el subconsciente de la humanidad:

> Las obras realmente bellas –se lee en el capítulo citado de Mairena– se hacen solas a través de los siglos y los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre en ellos.

Morfología, diríamos hoy, de una perfecta hipertexualidad, un texto continuado que se sucede como un todo; lo que Schlegel llamaba *simpoesía* y *simfilosofía*, agrupando igualmente sus lecturas intertextuales (Asensi, 1998, I: 353-354).

Machado, además, elogia en Bécquer una síntesis de la imaginación romántica en España como palabra en el tiempo, que es lo irreversible, o lo que permite que la facticidad de la poesía se dé, pero como visión de futuro, que es también preterición de lo venidero (y recuerda a Jorge Manrique: "se puede dar lo no venido por pasado") (López Estrada, 1977: 192-198). Paradojas sobre el tiempo que por boca de Mairena restañan la herida del ayer y convocan el mañana en un "hoy es siempre todavía". Pero se trata de una forma imperecedera solo en el espíritu, "la permanencia en el cambio" goetheana ("Dauer im Wechsel"): no somos hoy lo que fuimos ayer, las generaciones mueren como la hierba. Aunque también en esa audaz metamorfosis de lo espiritual se da la suprema revelación de lo consistente: la feliz forma que *es*. Escribe Goethe en "Vermächtnis" (*Legado*): que *no hay ser que pueda convertirse en nada*, y que lo *eterno sigue obrando en todo para que permanezcamos dichosos en el ser.*

Y Machado, suprimiendo la discontinuidad del tiempo, lo convierte en diálogo, y para hacerlo visible le allega lo mejor de sí, la palabra creadora: en su homenaje a Bécquer o la ejemplificación del pensar poético, la poesía ya es diálogo del hombre con su tiempo, y corrige de "un hombre"; junto a Goethe, en sus conocidas estrofas *Eins und Alles* (Uno y Todo), lo eterno obra en todo para persistir en su ser: el hombre, un hombre es el binomio con que encara Machado su personal antropología lírica: "el que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre no habla a nadie" (*Eins und Alles*) (García Bacca, 1984: 12-14).

En Baeza Machado recondujo el delirio y el hechizo de lo lírico a la existencia, consiguió convertir la poesía vivida en el gran logro de la literatura española, lo mismo que consiguió Goethe, *mutatis mutandis*, en su tiempo para la literatura alemana. Esa poesía se consagró desde entonces, y en buena medida, como la única poesía auténtica y, junto a su actitud de poeta, fue desplazando incontenibilemente a los epígonos del Modernismo, convirtiéndose en emblema de las sucesivas rehumanizaciones de la poesía que han ido jalonando en España la literatura contemporánea (Guillermo de Torre, 1988: 227-250). Con la lírica de Goethe ocurrió igual en Alemania; su poesía auténtica

desplazó a los poetas cortesanos, de tal forma que el Romanticismo alemán dejó de ser asunto de precursores extravagantes, haciéndose generacional, en el tiempo de la Revolución francesa, donde entonces lo demoníaco del mundo se mostró con violenta actualidad.

Pero también Machado en Baeza empezó a ver con suma cercanía los misticismos fanáticos, las degeneraciones de lo nacional y, en paralelo, las eclipses de la propia historia nacional española de la literatura fundada en actitudes verificativas y no explicativas. Ante esa falta de profundidad que en los manuales *avant la lettre* de la literatura vivieron igualmente los románticos, la voluntad de Machado impulsando las motivaciones filosóficas, responde al mismo deseo de suplir aquella falta de hondura mediante comprensiones enraizadas en visiones interiores de las épocas y formas entronizadas en la historia del espíritu (*Geitesgeschichte*).

Este impulso se corresponde al discurso, creación y voz de sus apócrifos, a Juan de Mairena y a su maestro Abel Martín. Junto al tinte filosófico, de ahondamiento, que parte de materiales existentes para deducir sucesos espirituales, Machado trata a la vez de iluminar sin prejuicios las leyes vitales de la poesía, de modo que pergeña tratados de poética sobre una base de componente emocional y empatía (la *Einfühlung*) –atrofiado por dudosas superestructuras o factores intelectuales– (Antonio García Berrio, 2009: 571-574), y otra base de comparación histórica, que se relaciona directamente con la obra literaria y no para alejarnos de ella ("Palabra esencial en el tiempo"), entendiendo las perspectivas histórico-temporales y emocionales de su reflexión en *Los complementarios*. Por ello su teoría desarrolla un enfoque de temporalidad que es la otra cara de la misma moneda, es decir, teoría e historia, como en el Romanticismo, son una misma cosa, y en ello Machado es asimismo fiel a la máxima de Goethe cuando declaraba que *lo más alto sería comprender que todo lo real ya es teoría, y que no se busque nada detrás de los fenómenos, ya que ellos mismos son la doctrina*.

Y así, efectivamente, para Machado la misma vida es tiempo, aunque fugitivo, y la palabra esencial no es sino la que aporta sustantividad óntica. Destemporalizar la lírica es sacarla del río de la vida y descartar la esencialidad a la palabra poética es desposeer al poeta de un trabajo que realiza con "directas intuiciones del ser que deviene"; es decir, escribe Machado, la "inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y,

al par, revelaciones del ser en la conciencia humana". Pero el tiempo es recto y oblicuo, claro y oscuro, preso y fugitivo, intercambiándose pasado y futuro; y así Machado deja escrito uno de sus propósitos líricos: hacer una antología de poetas del futuro, no de poemas, es de poetas, dice, que "devolverán el honor a los románticos", o sea a "los poetas del siglo lírico por excelencia" (en *Juan de Mairena II*). Afirmaciones que, al no ser reconocidas *in situ* en la recuperación que comportaba, dejaron al poeta en una senda no entendida cuando con las vanguardias apareció el neogongorismo.

En el "Arte poética" de Mairena, el apócrifo se ve a sí mismo como *poeta del tiempo*, pero con el deseo de trascender los momentos en que es producida la poesía, es decir, es el tiempo mismo lo que el poeta pretende intemporalizar. Se trata de eternizar el tiempo fugitivo, deteniéndolo y elevándolo a la conciencia universal, y así los tiempos humanos y existentes forman la senda del Todo del tiempo. Pero a la vez, en el pensamiento de Machado, eternizar el tiempo es introducirlo en la palabra y así entra la vida en la creación, de modo que la palabra poética vive por sí misma, sin necesidad de ningún impulso más (Ricardo Gullón, 1967: 39-48). El más auténtico Mairena, en las lecciones de Poética del cap. VII, señala este acercamiento a la poesía a través del simbolismo de la paloma de Kant: "Conste ahora (…) que existe una paloma lírica que suele eliminar el tiempo para elevarse a lo eterno y que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo".

Una suprema espiritualización que Machado le concede a la poesía, en la línea Kant-Hegel, y como éste en la *Estética*, la sitúa en el lugar privilegiado de las artes, con la abstracción pero también con su flexibilidad; la poesía como palabra creadora configura la capacidad máxima hacia lo espiritual, e igualmente hacia lo más comprehensivo (Charles Taylor, 1996: 389-395). Plenitud, pues, de las posibilidades humanas en la verticalidad y en la transversalidad, en la lírica hacia lo divino y en la prosa de la vida, como quería Machado: en la universalidad del Gran Ojo y en la metafísica de la más temporal de las existencias. Hegelianamente, ese tránsito de lo uno a lo otro destaca el arte de la modernidad y su novedoso emblema, es decir, lo humano, el hombre cultivado o por cultivar, lo *universalmente humano* escribe Hegel.

En esa senda, Machado ejemplifica con el mismo idealismo el verso que regalan las musas con Espronceda, "el más fuerte poeta español (…) en quien se da el culto a la virtud y a la verdad del hombre". Y en

la esencialidad, lo ejemplifica con Bécquer cuando hablando Mairena a sus alumnos de su poesía dice “es palabra en el tiempo, el tiempo síquico irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce”; dando cuenta en ello, además, de la condensación becqueriana del pensar poético (Robert Pageard, 1990: 546-555).

Y así Machado entiende, al modo de Hegel, esos puntos culminantes a partir de un arte bello pero igualmente reflexivo, trayendo, más allá del declinar de la antigua lírica, la forma estética, y también contenidos, de la epopeya moderna, o sea, la novela. Y ésta proporciona a la poesía tanto el trasfondo histórico como la objetividad de un mundo (recogiendo pero superando las limitaciones románticas de la pura interioridad subjetiva), para que al leerlos podamos experimentar poéticamente el contraste entre el texto y su propio contexto y orbe histórico.

Junto a esto, Machado sigue igualmente inmerso en la herencia recuperada de Hegel cuando éste sostiene que en la modernidad ilustrada y en la razón de lo científico no es suficiente la mediación intuitiva y sensible de la poesía. Modos de sus conocidas tesis sobre el fin del arte, que configuran antes que ningún dogmatismo por parte del filósofo, una forma dolorosa de renuncia a la propia *aetas goetheana* y a lo que de significativo tenía como esperanza sobre una regeneración de la vida social a través del arte.

Con este sentido, para Machado la poesía de la poesía, es decir lo sublime, no puede ser tampoco el único factor culturalmente significativo de la modernidad. En las palabras de Mairena se detecta la nostalgia del *Organon* de la filosofía (Schelling) como enfoque distintivo. Y no obstante, en la herencia de ese Idealismo mayor europeo, Machado reinstaura en la poesía española giros de la poética hacia inagotables posibilidades nuevas. Por una parte, y en la medida que *El moderno* se corresponde a formas desarraigadas (que en nuestra tradición lírica Dámaso Alonso supo concretar magistralmente), Antonio Machado sostiene la interioridad, la fuerza subjetiva del poeta para sentirse libre, sin servidumbres a normas literarias únicas, y además, para presentar contenidos renovados, sin que ello suponga en su poética ruptura canónica con la alta figuración (en Machado todavía la bella figura del absoluto reposa en sí, conforme al ideal de la antigüedad que traslada Hegel) (*Estética*, 2006: 103-105). Pero, igualmente, la modernidad expone lo *humanus*, en términos de la *Estética*, como lo *nuevo sagrado*, que recoge el horizonte amplio de acciones, circunstancias,

contextos, caracteres y expectativas, así como posibilidades nuevas de configuración, entre ellas las antiliterarias, o la importancia incluso del humor, en su sentido de humor objetivo, como quería Hegel, y no tanto como ironía, que fue la consagrada como principio por los románticos.

El reflejo de la interioridad le importaba menos a Machado, como fórmula irónica, que la exteriorización y objetivación, en su presentación con procedimientos de humor, lo que se revela como gran compendio en Juan de Mairena, ajustada antes a la prosa que al verso. Su apócrifo nos trae la sonrisa, que a través del humorismo crea el efecto que no nos escinde, el mismo con el que presenta al propio Mairena; quien ha resuelto el difícil problema de vivir en el pasado, con su reloj de veinticuatro horas de retraso: "Suenan las doce, qué casualidad, en mi reloj también son las doce, ah pero las de ayer" (habla pues el apócrifo sin dejar de ser Machado). La táctica oblicua del humor, sin embargo, la agota la poesía, en la alusión a lo inefable, y a las razones superiores del sentimiento como fuente del yo lírico.

Concluyendo, Antonio Machado en Baeza recupera lo que para él es indudable, y lo hace al modo del Idealismo europeo, es decir, en su senda, y con los ecos de la gran poética de Goethe y el subjetivismo-romanticismo, una línea cercenada en la lírica española. Sus modelos se hallan en la máxima expresividad de sus textos que convocan asimismo a través del yo el *agón* de la tragedia antigua. Pero a la vez, muestra el poeta, desde el legado hegeliano, la necesidad de buscar otras formas de mediación para lograr una reorientación histórica de la poesía, es decir, una renovada formación de la persona a su través (Juan Marichal, 1989: 37-54).

La *simpoesía* o la *simfilosofía* (toda la poesía es también toda la filosofía, y viceversa) romántica de Schlegel se cumple en Abel Martín, poeta y filósofo juntamente, y en su propia definición de poesía como "aspiración a conciencia integral". La filosofía se hace *simpoesía*. Y paralelamente, Machado, el poeta, da la suya: "la palabra esencial en el tiempo". La poesía se hace *simfilosofía*. Y Mairena será quien nos desarrollará las dos vertientes y su unión (Antonio Carreño, 1981: 88-93), como el emblema de la recuperación que hace en Baeza para nuestra cultura contemporánea del gran pensamiento y creación poética europea. Una callada hazaña intelectual del máximo valor en nuestro presente.

Referencias bibliográficas

ASENSI PÉREZ, Manuel (1998), *Historia de la Teoría de la Literatura*, vol. I, Valencia, Tirant lo Blanch.

ASTRANA MARÍN, Luis (2000), trad., Shakespeare, *La tempestad*, Madrid, Promoción y Ediciones.

BÉGUIN, Albert (1978), *El alma romántica y el sueño*, Madrid, FCE.

BLOOM, Harold (2005), *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid, Taurus.

CARREÑO, Antonio (1981), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos.

COBOS, Pablo A. de (1971), *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*, Madrid, Ínsula.

CHICHARRO, Antonio, ed. e int. (1983), *Antonio Machado y Baeza a través de la Crítica*, Universidad de Verano de Baeza.

GARCÍA BACCA, Juan David (1984), *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*, Barcelona, Anthropos.

GARCÍA BERRIO, Antonio (2009), *El centro en lo múltiple*, vol. II: *El contenido de las formas (1985-2005)*, E. Baena, ed., Barcelona, Anthropos.

GULLÓN, Ricardo (1967), *Las secretas galerías de Antonio Machado*, Santander, La Isla de los Ratones.

LANGBAUM, Robert (1996), *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1977), *Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa-Planeta.

MARICHAL, Juan (1989), "Antonio Machado: Historia y poesía", en *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Barcelona, Fund. Caixa de Cataluña.

MUSCHG, Walter (1977), *Historia trágica de la Literatura*, México, FCE.

PAGEARD, Robert (1990), *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe.

STEINER, George (2004), *Lecciones de los maestros*, Madrid, Siruela.

TAYLOR, Charles (1996), *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós.

TORRE, Guillermo de (1988), "Teorías literarias de Antonio Machado", en R. Gullón y A. W. Phillips, eds., *Antonio Machado*, Madrid, Taurus.

VALVERDE, José María (1998), *Antonio Machado*, Madrid S. XXI.

Memoria e intimidad en Juan de Mairena (1934-1936)

Ana Bundgård
Universidad de Aarhus (Dinamarca)

I

Es un reto y, sin duda, osadía por mi parte, pretender abordar con originalidad el pensamiento de *Juan de Mairena*, dada la profusión de estudios críticos que existen sobre los apócrifos machadianos realizados con enfoques filosóficos, literarios, historiográficos y teológicos. Soy deudora de esas investigaciones, sin embargo, en las reflexiones siguientes que he elaborado con motivo de la conmemoración de los cien años del encuentro de Antonio Machado y Baeza (1912-2012), me he impuesto el reto de perfilar aspectos latentes en *Juan de Mairena - Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* [1934-1936] que no se habían señalado antes

En otros lugares [1] he analizado el pensamiento poético y metafísico de Abel Martín y de su discípulo Juan de Mairena. En un caso, estudié las confluencias y diferencias entre la metafísica lírica de Abel Martín y Juan de Mairena y la *razón poética* de María Zambrano; en otro, desglosé las confluencias entre el humanismo socialista cristiano de *Juan de Mairena póstumo* (1936-1939) y el humanismo espiritual que caracteriza el ideario político y social de Zambrano como intelectual comprometida con la República de 1931. En esta ocasión, sin embargo, dejé de lado los resultados alcanzados en las publicaciones mencionadas y enfocaré los apócrifos de Antonio Machado desde otro ángulo teórico.

La primera parte de la exposición trata de la dimensión histórico-cultural del pensamiento de Juan de Mairena (1934-1936) y tiene la memoria como categoría axial; en la segunda parte analizo la metafísica de Juan de Mairena desde el ángulo de la intimidad, categoría que remite al ámbito profundo de la conciencia, sede de las creencias que según Machado son los principios cimentales de una *fe poética* que genera en el ser que piensa y siente el impulso hacia lo esencialmente otro. Teniendo esto en cuenta, sostengo aquí la hipótesis de que los "recuerdos" de Juan de Mairena se articulan en el discurso del narrador heterodiegético que los transmite por escrito en juego diléctico con la historia cultural y social de España en el primer tercio del siglo XX, mientras que los "sentires" y "donaires", que ese

[1] Bundgård, Ana (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano,* Madrid, Trotta, 99-135.
Bundgård, Ana (2009), *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939*, Madrid, Trotta, 78-83 y 222-227.

narrador atribuye a Mairena, remiten al ámbito profundo de la intimidad del personaje apócrifo. En ese ámbito, en oscilación constante entre duda y fe, Mairena en un instante de lucidez aprehende una verdad esencial que la lógica del intelecto no logra. Lo iremos viendo en las páginas siguientes.

La referencia teórica a la memoria, una de las categorías básicas en la exposición, se encuentra en las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin (Mate, 2009). Se trata de quince fragmentos, que escritos a finales de los años 30 del pasado siglo, fueron publicados por Theodor Adorno en 1942 en Los Ángeles (EEUU) como homenaje póstumo a W. Benjamin. A esa primera publicación hecha a multicopista han seguido dos ediciones de las Tesis, una en 1967, la última de 1974 fue incluida en las Obras Completas de Benjamin (*Gesammelte Schriften)* editadas en Frankfurt a. Main[2]. Me parece relevante destacar las confluencias entre el filósofo alemán y Antonio Machado por lo que a la teoría del conocimiento y a la contraposición entre memoria e historia y a la noción de tiempo se refiere. No es mi propósito postular influencias, sino subrayar que entre los dos escritores se perciben confluencias epocales interesantes y concomotancias epistemológicas y ontológicas dignas de mención. Recordemos que Antonio Machado (1875) y W. Benjamin (1892) son coetáneos y que las circunstancias políticas trágicas de España y Europa en la década de los 30 del siglo pasado obligaron a ambos a un exilio que tuvo como desenlace la muerte. Todo parece indicar que Benjamin se suicidó en la habitación de un hotel de Portbou en septiembre de 1940 cuando, huyendo de la persecución nazi a raíz de la ocupación alemana de París, donde ya vivía como exiliado judío, fue retenido por la policía francesa antes de cruzar la fontera española para dirigirse a Portugal y seguir viaje en barco a los EEUU. No muy lejos de Portbou, en la localidad francesa de Colliure, Antonio Machado, gravemente enfermo, había fallecido 19 meses antes antes, en el Hotel Bougnol-Quintana, donde residía como exiliado desde los primeros días de febero de 1939.

Para determinar la intimidad, que es la segunda categoría conceptual axial con la que abordo el discurso del apócrifo Juan de Mairena, me

[2] Mate, Reyes 2006 / 2009, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta. Este libro contiene el texto original de las Tesis en alemán, la traducción al francés y al español y un análisis sumamente detallado de cada una de las tesis. En la Introducción, pp. 11-48, el lector podrá encontrar documentación sobre las distintas ediciones del texto de W. Benjamin.

he apoyado en un estudio del filósofo José Luis Pardo (2004), quien la ha definido como el secreto de nuestra autenticidad que, sin ser público, puede ser compartido en comunidad (Pardo, 2004, 153-156). Apoyándome en las dos categorías mencionadas, se podría caracterizar el pensamiento filosófico que Antonio Machado ha delegado en Juan de Mairena como memoria del fracaso de las formas racionales de objetivación de la realidad y ”fe poética” en la otredad sustancial del individuo, y en la unidad del ser con el todo. Volveré a estas previas observaciones.

II

Paso ahora al análisis de los recuerdos de *Juan de Mairena* (1934-36).

Antonio Machado es paradigma del intelectual éticamente comprometido con las circunstancias de España en el periodo de entreguerras. Su obra en verso y en prosa escrita antes de la guerra civil y durante ella constituye un testimonio artístico y vivo de la compleja y dramática coyuntura política, social y cultural que caracterizó a España entre 1912 y 1939. Como poeta, pensador y ciudadano, Machado encarnaba el espíritu liberal más allá de cualquier interés de partido, de hecho no militó en ninguno. Era demócrata y republicano y se opuso siempre a los gobiernos que no representaran la voluntad popular. Se consideraba ante todo poeta, aunque la preocupación social fue constante en él, lo cual no dejó de ser conflictivo y que se refleja en la ambigüedad o ambivalencia que caracteriza sus escritos en prosa anteriores a la guerra civil y el discurso de su apócrifo Mairena. Por un lado, Machado pensaba que el intelectual tenía un deber social, por otro, le preocupaba que la política fuera el interés primordial de los intelectuales españoles más jóvenes durante la República y que el arte en ese periodo no trascendiera lo circunstancial. Esta preocupación la expresó abiertamente el 9 de noviembre de 1934 en la entrevista titulada ”Los artistas de nuestro tiempo”: ”Habría que aconsejar a los artistas y a los intelectuales que se ocupasen menos de política y más de su arte o de las disciplinas que cultiven” (Machado, 1989, II 1810). Pensaba nuestro autor que los poetas no cantan, sino que revelan la patria y que el deber del poeta y del escritor era pensar y crear en libertad, por eso, nunca defendió la alianza entre ideología y poesía y cuando la situación del país le hizo sentir su responsabilidad como intelectual, delegó en Mairena la exposición de temas conflictivos de carácter político. Después del golpe militar de 1936 y durante la guerra civil, la ambivalencia entre deber social e independencia artística se

resolvió en claridad en la conciencia de Machado al reconocer que la política podía ser ”una actividad esencialísima de vida o muerte, para nuestra patria” (Machado, 1989, II 2284).

La preocupación por el dilema social y cultural de España persistió sin mengua a través de la vida de Machado tanto en la poesía lírica como en los escritos en prosa. Habría que señalar como testimonio de este aserto que ya la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas* (1919) se abre con un prólogo significativo, en el cual el poeta explica las razones de su ruptura con el subjetivismo del siglo XIX (Machado, 1989, II, 1592-1593).

En 1912, huyendo del recuerdo doloroso de la muerte de su esposa Leonor en Soria, Machado decide establecerse en Baeza como profesor de instituto. En la poesía y en las cartas que escribe a Juan Ramón Jiménez y a Unamuno a partir de 1913, se superponen en la memoria del poeta el recuerdo melancólico del paisaje ausente de Soria y el Duero y la Andalucía real de los olivares, de las viejas canciones y de las fuentes del Guadalquivir[3]. Así sucede, por ejemplo en *Sueños dialogados*: ”De aquel trozo de España, alto y roquero/ hoy traigo a ti, Guadalquivir florido/ una mata del áspero romero/ Mi corazón está donde ha nacido, no a la vida, al amor, cerca del Duero.../ El muro blanco y el ciprés erguido (Machado, 1989, I, 662).

En esa coyuntura de crisis personal profunda, se da un giro en la conciencia del poeta que lo aleja del intimismo lírico subjetivista y lo aproxima al sentimiento de intimidad cordial solidariamente compartida con el pueblo andaluz. Por otro lado, el meditabundeo en la soledad de Baeza cristaliza en su poesía en temas esenciales de alcance metafísico, tratados en ocasiones con una distancia irónica y un humor que parece anticipar el tono lúdico y escéptico del Mairena apócrifo. Este es el caso de *Meditaciones rurales* (Machado, 1989, I, 552-558), allí el yo lírico contrasta la filosofía de Unamuno que el poeta considera suya, por ser viva y fugitiva, con la expuesta por Bergson en *Los datos inmediatos de la conciencia*, de la cual el yo lírico se distancia con ironía. Machado empieza a desdoblarse en un yo pensante y sentiente.

Fue en Baeza, donde con probabilidad Machado empezó a reflexionar sobre la conveniencia de establecer una división entre la poesía

[3] Véase Machado, Antonio, 2012, *Poemas de Baeza (Antología)*. Selección e Introducción de Antonio Chicharro, Baeza, Gráficas la Paz de Torredonjimeno.

lírica y la prosa apócrifa, pues cuestiones esenciales metafísicas y epistemológicas que desde muy atrás le preocupaban porque emergían de las zonas profundas de la conciencia -la muerte, el tiempo, la nada, la angustia, la soledad, el amor, la justicia, la pregunta por el propio ser, la duda humana-, y que deseaba comunicar artísticamente en lenguaje claro, con humor e ironía para relativizar cualquier verdad absoluta, desbordaban el marco de la poesía lírica. La siguiente declaración de Mairena podría corroborar la razón del giro hacia la prosa:

> La prosa, decía Juan de Mairena a sus alumnos de Literatura, no debe escribirse demasiado en serio. Cuando en ella se olvida el humor –bueno o malo–, se da en el ridículo de una oratoria extemporánea, o en esa que llaman prosa lírica, ¡tan empalagosa!... (Machado, 1989, II, 1925).

Hay incompatibilidad entre el humor y la lírica declara con razón Mairena, porque la prosa mana del pensamiento, mientras que la palabra poética brota del sentimiento, está hecha de silencios y se presta al canto y no al escepcicismo del discurso sofístico. De ahí que Machado, de acuerdo con su apócrifo, no filosofara poéticamente ni poetizara filosóficamente, pues aun teniendo la poesía lírica y la filosofía en muchos casos un fundamento metafísico común, se diversificaban en cuanto a modalidad enunciativa. De hecho, la ironía y el humor sutil serían siempre el mejor recurso del creador de los fragmentos sobre el pensamiento de Juan de Mairena.

Los escritos apócrifos empezaron a gestarse en Baeza como expresión de las inquietudes señaladas antes, aunque la publicación periodística de los textos, como es sabido, haya sido muy posterior[4]. Los treinta y seis primeros capítulos de *Juan de Mairena* se publicaron en el *Diario de Madrid* entre el 26 de octubre de 1934 y el 24 de octubre de 1935, los catorce restantes salieron en *El Sol* entre noviembre de 1935 y junio de 1936[5]. Pronto se reunieron los fragmentos en volumen independiente y más tarde pasaron a las *Obras*. Por otro lado, como afirma Pablo A. de Cobos no parece probable que los 36 capítulos de Juan de Mairena, publicados en el *Diario de Madrid* y *El Sol*, dado su carácter de prosas abiertas, hayan sido pensados capítulo a capítulo con miras a la publicación periodística, pues se trataba de ”apuntes”

[4] Véase Antonio Machado, (1989), II, p. 2279.

[5] Para la cronología periodística véase Pablo A. de Cobos, (1971), *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena,* Madrid, Insula, pp. 19-23.

que, escribe Cobos, redactaba el poeta cuando ”le venía en gana” y que guardaba en cuadernos y cuartillas que llegada la oportunidad ordenaba sin unidad temática y remitía al periódico (Cobos, 1971, p.7).

¿Cómo caracterizar en cuanto a espíritu y forma los fragmentos del apócrifo Juan de Mairena?

Pablo A. De Cobos registra analogías entre esos fragmentos machadianos y el *Espectador* de Ortega, aunque el de Machado, dice Cobos, era un ”espectador” de signo distinto, pues la atención del poeta sevillano no estaba nunca en la calle, sino dentro de su propia morada, no la prendía el suceso callejero, y sí, el acontecer en los ”hondones de su espíritu” (Cobos, 1971, 14).

La génesis de los apócrifos de Antonio Machado, como fue el caso con los heterónimos del contemporáneo Fernando Pessoa, además de responder al placer lúdico que indudablemente proporcionaba a ambos autores poner a prueba el ingenio en la escritura, podría también ser el método más adecuado para expresar, sin eliminarla, la tensióm entablada en el espíritu del inventor de figuras apócrifas entre sentimiento y pensamiento. De hecho, el recurso del apócrifo ha sido frecuente entre pensadores y filósofos que en distintas épocas han escrito en el límite entre filosofía y literatura con el fin de relativizar el valor de los juicios absolutos. Kierkegaard es un buen ejemplo, pues utilizó los heterónimos para plantear cuestiones críticas relacionadas con la diferencia entre estética y poética en el discurso filosófico[6]. Habría que recordar que los géneros en filosofía como en literatura son algo más que patrones formales, más bien habría que definirlos como modalidades enunciativas idóneas para pensar y comunicar con perspectivismo cuestiones epistemológicas y éticas. Los fragmentos apócrifos configuran una especie de bitácora de ideas o como literalmente dice su autor: ”breviario íntimo, no destinado en modo alguno a la publicidad, hasta que un día…, un día saltaron desde mi despacho a las columnas de un periódico” (Machado, 1989, II, 2279). Breviario, pues, sobre diversidad de temas sobre cultura, literatura, filosofía, costumbres o valores de la sociedad española de su tiempo; aunque no solo, porque los ”apuntes” fragmentarios apócrifos también tematizan conflictos políticos y morales debatidos en la Europa de entreguerras, y doctrinas filosóficas del siglo XIX, de las que se

[6] Bundgård, Ana, 2002, ”Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas de pensamiento” en Juan Francisco García Casanova (Editor), *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*, Granada, Editorial Comares, pp. 67-94.

distanciaba críticamente Antonio Machado. En los fragmentos sobre Mairena el pensamiento sale en busca de la palabra que lo exprese; cuando se logra coincidencia, el discurso del narrador se detiene en un enunciado aforístico que sin ser conclusivo pone punto final al diálogo entre maestro y discípulo, pues el narrador que reproduce las palabras de Mairena evita el efecto de clausura, termina el fragmento con ambigüedad poética y escepticismo. La duda generalizada que caracteriza a Juan de Mairena, profesor de retórica y gimnasia, plantea siempre nuevas preguntas a sus alumnos y el narrador implícito de los fragmentos se la formula oblicuamente al lector. De ahí que cada fragmento plantee al lector un enigma que el receptor ha de resolver.

Los textos sobre Mairena son híbridos en la forma y polifónicos en la enunciación. El lector recibe recuerdos y reflexiones redactados por un narrador discreto que permanece a la escucha y toma apuntes para reproducir fielmente más tarde lo que el maestro de retórica ha planteado en clase. Por su parte, Mairena, comenta, cita, recuerda, expone su pensamiento y corrige lo que en su momento le enseñó su maestro Abel Martín. Mairena es un excelente pedagogo, mediador de las ideas estéticas de Abel Martín, de la metafísica poética de Antonio Machado, y de la sofística propia; desprecia la pedantería ”*snob*”, aborda temas profundos y los expone en lenguaje coloquial, sin jerga filosófica, en diálogo comprensivo y abierto con los discípulos, ya que se dirige a los peores de la clase que, como él dice, son los chicos que ocupan los primeros bancos.

La dimensión histórica, cultural y memorialística de los fragmentos apócrifos merece atención particular. Mairena critica y comenta costumbres, tradiciones, falsos valores, virtudes y vicios de los españoles de su tiempo. Arremete contra el señoritismo, el *snobismo*, la cursilería, el aristocratismo y el elitismo y defiende la virtud de la santidad que a su juicio no era frecuente, y que él entendía como integridad entre verdad y vida. Desprecia la retórica jesuítica de los eruditos y plantea cuestiones sobre aspectos debatidos en la prensa por intelectuales contemporáneos. Por lo que a la cultura se refiere, el apócrifo machadiano subscribiría sin duda lo que escribió sobre cultura Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, contemporáneo de Machado. Hay tres clases de cultura, escribe Álvaro de Campos: la que resulta de la erudición, la que resulta de la experiencia transferida, y la que resulta de la multiplicidad de intereses intelectuales incorporados a la conciencia (Pessoa, 1985, 288). La cultura en la segunda acepción ”se produce por la rapidez y profundidad propias

en el aprovechamiento de lo que se lee, se ve o se oye", dice Álvaro de Campos. Esta es la cultura que defiende Juan de Mairena y que transmite a sus discípulos, induciéndoles a utilizar el correctivo de la memoria, que para él es "pasado vivo", en contraposición al pasado irreversible que es el que investiga la historia. El fragmento XXVIII de *Juan de Mairena* (1934-1936) podría ser ilustrativo al respecto.

Comienza el profesor de retórica su clase criticando el *snobismo* en la literatura, que busca novedad en vez de originalidad, y declara "no hay originalidad sin un poco de rebeldía contra el pasado". Lo que resta del fragmento, trata de la contraposición entre memoria viva, pasado clausurado y pasado *apócrifo*. Dice Mairena:

> Más, para nosotros lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función del porvenir. Visto así –y no es ningún absurdo que así lo veamos– lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas.
> […] os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo *apócrifo*, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico: el pasado que pasó o pasado propiamente dicho- (Machado, 1989, II, 2018-19).

La contraposición entre el "pasado *apócrifo*" y el "pasado irreparable que investiga la historia" expuesta en la cita es buen ejemplo de una de las confluencias epistemológicas entre las nociones de historia y memoria en los apócrifos de Machado y en las *Tesis sobre* el *concepto de historia* de W. Benjamin.

Benjamin criticó la historia moderna desde la óptica de la memoria con el fin de considerar el pasado no como algo hecho, realizado e irreversible, sino como una posibilidad frustrada que pide realización en el futuro; Machado incide en la misma problemática al mencionar la posibilidad de "corregir" y "someter el pasado a una nueva estructura" incorporándolo al presente, tema recurrente en Juan de Mairena, quien critica el tradicionalismo pero no la tradición que él considera "memoria viva".

La memoria para Benjamin es semejante a ”rayos ultravioletas” capaces de detectar aspectos nunca vistos de la realidad (Mate, 2009, 20)[7]. Rememorar para el filósofo alemán implicaba acercarse al pasado con el fin de crear un presente que recoja materiales del pasado. Distinguía Benjamin entre dos formas de pasado, el de los vencedores y el de los vencidos. El pasado de los vencidos queda borrado de la historia. Solo la mirada de la memoria puede hacer justicia a ese pasado ausente en el presente, proyectándolo en el futuro como realidad posible. La atención a lo fracasado, a lo marginado por la lógica historicista, y empírica, es subversivo tanto para Benjamin como para Machado. Nos podemos imaginar, dice Benjamin, en el presente el vacío de lo no cumplido y proyectarlo como utopía en el futuro. La mirada de la memoria tal y como la entiende Benjamin permite leer e interpretar el pasado que fue y sigue siendo, y el que fue y que no ha dejado huella visible aunque tenga realidad. Las reflexiones de Benjamin sobre la diferencia entre memoria e historia arrancan de una crítica a la Ilustración y a la razón ilustrada, al empirismo positivista de las ciencias y de la técnica en la alta modernidad, aspectos que también se encuentran tematizados en términos análogos en varios lugares de los fragmentos sobre Mairena. Éste no menciona explícitamente a los vencidos, aunque en cierto modo podrían estar representados en el discurso de Juan de Mairena por ”el pueblo” que, aun teniendo en cuenta su falta de cultura, puede conocer lo que los demás no conocen, gracias a que su mirada está cargada de experiencia humana, de sabiduría, es decir, de memoria colectiva y ”pasado vivo”. Teniendo en cuenta que el pueblo era transmisor de memoria, Mairena ajustará su filosofía al escepticismo del pueblo andaluz y hará de la duda el fundamento de la sofística que practica como método pedagógico en el aula:

> Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el *folklore metafísico* de nuestra tierra, especialmente el de la región castellana y andaluza. (Machado, 1989, II, 2048).

Con ello inicio la segunda parte de la exposición.

[7] Véase Reyes Mate, (2009), ”Historia y memoria. Dos lecturas del pasado”, Ignacio Olmos/Nikky Keilholz-Rühle (eds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania,* Madrid, Iberoamericara . Vervuert, pp.19-28.

III

La metafísica del *folklore* que Mairena transmite a sus discípulos es la del ser y saber que se encuentra latente en el alma del pueblo castellano y andaluz y que el progreso y la historia han echado al olvido, privando al pueblo de la más elemental cultura, una injusticia del pasado que Machado-Mairena denuncian.

Las figuras apócrifas Abel Martín y Juan de Mairena son ambos del ochocientos, el primero, poeta y metafísico, nació en Sevilla en 1840 y murió en Madrid en 1898, el segundo, alumno de Martín, profesor de gimnasia por obligación y de retórica por gusto, sofista y escéptico, nació en Sevilla en 1865 y murió en Casariego de Tapia en 1909. Guardan entre sí una relación de maestro y discípulo y coinciden con su creador, el real o apócrifo Antonio Machado[8], en la mayor parte de los planteamientos filosóficos, sin olvidar las diferencia epocales que existen entre ellos, pues pertenecen a tres generaciones distintas. Antonio Machado se considera poeta de un nuevo siglo y portador de una sensibilidad que con el tiempo daría la espalda al subjetivismo solipsista característico del siglo XIX. Mairena cita a su maestro Martín cuando quiere fundamentar las tesis metafísicas; Machado, por su parte, delega en Mairena la crítica filosófica de la objetividad científica desubjetivizante, cuantificadora y técnica. Las enseñanzas de Mairena se mueven, como ya he apuntado, en el campo de la retórica y de la sofística y con sus lecciones y ejemplos pretende deconstruir la razón lógica matemática, llevándola hasta sus últimas consecuencias antes de abrirse a la lógica poética que le transmitió su maestro Abel Martín. Mairena no distingue entre filosofía y metafísica, porque, a su juicio, el filósofo para serlo ha de ser primero pensador profundo para después en los hondones del alma poder elaborar la metafísica. Apoyándose en la *Crítica de la razón pura* de Kant, quien en su opinión ha dado una lanzada a la metafísica de escuela al demostrar que no hay conocimiento sin intuición, Mairena amonesta a sus alumnos para que no se sometan a la servidumbre de la letra en filosofía, sobre todo si con ello corren el riesgo de perder la espontaneidad metafísica (Machado, 1989, II, pp. 2091-2094). De modo que el apócrifo machadiano rechaza la metafísica de escuela pero recupera otra que él sitúa en la espontaneidad y en la libertad de la persona.

[8] Recuérdese que hay un *Antonio Machado* apócrifo según la siguiente nota biográfica en *Los complementarios* (Machado, 1989, II, pp.1.270-1.271): ”Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades, Campos de Castilla* etc.”.

El escepticismo radical que impregna el pensamiento de Mairena tiene tres sentidos: lógico, metafísico y vital. El lema del escepticismo lógico quedaría sintetizado en la copla de A. Machado que figura como epígrafe en *De un Cancionero Apócrifo* [1924-1936] que reza así: ”Confiamos/ en que no será verdad/ nada de lo que pensamos” (Machado, 1989, I, p.691).

La fe nihilista en lógica desafía cualquier forma de dogmatismo, pero no excluye la fe metafísica, pues, como declara Mairena, el escepticismo ”lejos de ser un afán de negarlo todo, es, por el contrario, el único medio de defender algunas cosas” (Machado, 1989, II, p. 1952). En consecuencia, los temas que podrían considerarse fundamentales en el pensamiento del poeta sevillano, y que pone en boca de sus apócrifos, serían esas cosas que se le imponen como ineludibles y que la figuras apócrifas defienden después de haber demostrado la inanidad del pensamiento lógico para aprehender la heterogeneidad del ser. Lo inquietante en el escepticismo vital, afirma Mairena, no es dudar o no dudar de la existencia de Dios, por ejemplo, creer en lo uno o en lo otro, sino ”agitarse entre creencias contradictorias”. Y es que el escepticismo machadiano es positivo, pues se basa en la distinción entre hipótesis, metafísicas, religiosas o filosóficas, y creencias últimas (Andreu, 2004, 85).

De esas creencias últimas situadas en lo hondo del alma de la persona, y de la relación entre ellas y las conciencias individuales, me ocuparé a continuación. Con ello entro en la cuestión de la intimidad.

IV

La clave de la distinción entre hipótesis y creencias últimas se encuentra en el principio de la ”heterogeneidad del ser” acuñado por Abel Martín. A través de un complejo proceso lógico-intuitivo que implica la dialéctica entre el ser y la nada, el apócrifo Martín concluye que el conocimiento y la realidad del ser que es cada uno de nosotros depende de la plena realidad de otro ser, ”o, por decirlo de otra manera, que el conocimiento y la plena realidad de nuestra conciencia o de nuestro ”yo” son irremediablemente función del conocimiento o del ser del tú y del vosotros que son las otras conciencias con las que coexistimos” (Manuel Garrido, 2009, 167).

El principio del afán que impulsa al individuo hacia el otro responde a una ”esencial disconformidad consigo mismo”: ”El hombre quiere ser

otro", declara Mairena (Machado, 1989, II, 2097), es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la naturaleza. Su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, pues padece de una incurable alteridad. Esta heterogeneidad radical nos es revelada en nuestro mundo interior, en el fluir de nuestra conciencia, en la fuerza o *conatus* que es nuestra sustancialidad misma, (Machado, 1989, II, 1258) y que es el único afán que puede agitar las entrañas del ser.

Ese afán que agita lo más hondo e íntimo del individuo, hace imposible el solipsismo en cualquiera de sus formas, a la vez que vincula al otro con nosotros en intimidad compartida. Entender la heterogeneidad del ser y el concepto de sustancia e individuo en Machado presupone entender la sustancia como unidad con el todo sin negación de individualidades, y como actividad consciente, tal y como la entendía el panteísmo panenteísta de la filosofía krausista de Sanz del Rio. Panteísmo porque el todo está en todo, y panenteísmo porque la limitación lógica de la individualidad no excluye el ser algo de ese todo, como lo explica Agustín Andreu en su excelente libro *El cristianismo metafísico de Antonio Machado* (2004, 23-49). Y es que la polaridad entre lo uno (el todo o sustancia universal) y la pluralidad (las conciencias individuales) no se deja conceptualizar discursivamente, es cuestión de creencia. Y en consecuencia, cuando la razón no basta para aprehender el enigma o misterio de ese sentimiento de unidad profundo, Machado-Mairena recurren a las doctrinas que Abel Martín había expuesto en sus obras apócrifas *De lo uno a lo otro* y *De la esencial heterogeneidad del ser*, en las que explica el fundamento metafísico de la fraternidad, que sería tan importante en *Juan de Mairena póstumo* [1937-1939]. El panteísmo panenteísta pretendía explicar el problema de la creación del mundo como lo otro de Dios y el de las relaciones entre las conciencias espirituales con el todo. La sustancia se entendía como actividad y cambio, como conciencia que desde dentro se altera y va a lo otro, pues ese otro al que se tiende no viene del exterior, porque lo sustancial tiene en su fondo todo el universo. El sentimiento de inseparabilidad de otros en el fondo del alma, área de las creencias, oscila, según Machado, entre los polos de la sustancia individual y el todo. Va de lo uno a lo otro ya que la realidad de cualquier cosa consiste en la realidad del universo para Machado, y la creación, según él y sus apócrifos, es una emanación o "alteración" divina. Se trata sin duda de una intuición proclive a una ética de la fraternidad que será nuclear en el pensamiento humanista y cristiano de Mairena durante la guerra civil.

Hay en el pensamiento de los apócrifos de Machado, lo demuestra Pablo. A. de Cobos en las páginas de *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena* (1971) dos esferas bien articuladas: una con fuerzas centrífugas y expansivas gira en torno a la fraternidad y el pueblo como categoría cultural y metafísica; la otra se vierte hacia la intimidad y gira en torno a la dignidad de la persona y la libertad. Esta es la doblez tensional que he venido señalando hasta aquí en el discurso de los fragmentos de Juan de Mairena. Con toda razón ha afirmado Víctor Ouimette que: ”Las ideas sociales de Antonio Machado brotaron de lo más íntimo de su ser, y son expresión natural de aquella intimidad” (Ouimette, 1998. I, p.464).

¿Cómo entender, entonces, la intimidad, categoría axial de la metafísica machadiana transmitida por sus figuras apócrifas?

La dignidad de la persona se constituye para Machado de aquello que es irrenunciable y que ya no está ni en lo que pensamos ni en lo que sentimos, sino en lo que creemos, y lo que una persona cree emerge del fondo del alma, de la intimidad de lo entrañado. La dignidad es intimidad.

Dice Mairena póstumo citando a su maestro: ”Lo que constituye una creencia en verdadera, es la casi imposibilidad de creer otra cosa, su hondo arraigo en nuestra conciencia” (Machado, 1989, II, 2356). En consecuencia, la creencia puede convertirse en un principio director de nuestro pensamiento, pues es como una nota humana persistente, ”como una nota humana anterior a todo conocer” (Machado, 1989, II, 2362), y es que la creencia desafía a la razón. En el fondo del alma, en la intimidad más profunda, están entonces los aspectos irrenunciables de humanidad que Mairena póstumo, como Unamuno y también como María Zambrano, situaban en la conciencia colectiva del pueblo, en sus creencias religiosas. En el alma popular, pensaba Machado-Mairena se había depositado la experiencia de un cristianismo esencial originario, cuyos pilares son la fraternidad y la piedad.

Las creencias últimas son categorías radicales para el apócrifo Mairena: ”Porque todos creemos en algo, y es este algo, a fin de cuentas, lo que pudiera explicar el sentido total de nuestra conducta” (Machado, 1989, II, 2338). Incluso el escepticismo más negativo y más dogmático es también una fe, según Mairena-Machado. El escepticismo positivo que practican los apócrifos no ofrece fórmulas dogmáticas, sino dudas y contradicciones, vacilaciones propias de una duda integral, poética y

humana, que es la duda del hombre solitario y descaminado. De esta duda se sale por el camino del amor al prójimo y al distante, pues solo en el encuentro con el otro nos cercioramos del uno que somos.

En los escritos apócrifos, Machado se sumerge en capas cada vez más profundas, más íntimas de la conciencia, pero lo expresa a través de sus apócrifos que son creaciones de la imaginación y desdoblamientos de su propio yo y de las figuras de su conciencia en distintos momentos de su evolución vital marcada por el tiempo. Los temas esenciales que expone en prosa calan los estratos del pensar y del sentir hasta penetrar en el seno de las creencias, ámbito de la libertad creadora y de la verdad.

En la dialéctica entre Machado y sus figuras apócrifas se dibuja el proceso evolutivo del yo que adquiere conciencia de que la mismisidad es la condición de un ser que se desdobla en otro para sentirse a sí mismo. La experiencia de la condición del yo dividido es la que confiere al yo mismisidad, no identidad, pues solo puedo sentirme a mí mismo a través de lo que me diferencia. El otro es lo que hace falta para sentirse ser yo y otro. La distancia que separa al yo de sí mismo dibuja un espacio íntimo que le comunica con aquello que le falta. La más honda verdad del ser, la de la sustancia universal no escindida ni desgarrada, en la que se integran las conciencias individuales, siempre según Machado, emerge de la conciencia de la esencial heterogeneidad del ser que es incompatible con una concepción del amor que no sea la que orienta a un corazón humano hacia toda la humanidad.

El amor del que aquí se habla no busca fusión, pues la intimidad, como dice José Luis Pardo (2004, 153-156) no puede ser sino una intimidad partida, ya que para sentirse uno hace falta desdoblarse en dos. Cuando la conciencia se da por vencida, cuando el amante reconoce el fracaso en el amor, comprende el amante ”que la amada va dentro, que se la lleva dentro, que es interior e íntima al punto metafísico del yo, que no hay una individualidad sin presencias interiores (Andreu, 2004, 113). El amor para Martín y Machado es la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la sustancia única. Sentir que en intimidad comparten el yo y el otro al que se tiende sin pretender posesión.

Señalé antes que los géneros son más que modelos formales modelos de formas de pensar. Para representar el proceso de los movimientos de la conciencia desde el intimismo subjetivista hasta la conciencia

integral en la capa más íntima de la conciencia, Machado utilizó la prosa apócrifa, lúdica, polifónica, multiperspectivística, que es autoficción, pura creación artística imaginativa. No es ello casual, Martín, Mairena y Machado buscaron sin descanso y con escepticismo positivo la verdad desde distintos ángulos, yendo de lo uno a lo otro, de los reversos a los anversos del ser, en movimiento pendular que solo parece encontrar reposo cuando se cala hondo, cuando, en el hondón del alma, se desvelan creencias que arrojan luz sobre una verdad que solo el arte puede expresar. Así lo afirma Mairena:

> El momento creador del arte, que es el de las grandes ficciones, es también el momento de nuestra verdad, el momento de modestia y cinismo en que nos atrevemos a ser sinceros con nosotros mismos. ¿Es el momento de comenzar un diario íntimo? Acaso no, porque quedan ya pocos días que anotar en ese diario, y los que pasaron, ¿cómo podremos anotarlos al paso? Es el momento de arrojar nuestro diario al cesto de la basura, en el caso de que lo hubíeramos escrito. (Machado, 1985, II, 2036).

Machado rescató del ”cesto de la basura” lo que yo, líneas atrás, llamé bitácora de ideas, y con imaginación artística transformó las notas fragmentarias de un ”diario íntimo” en escritos apócrifos, única forma capaz de aprehender y comunicar la radical alteridad del sujeto.

También en este aspecto hay coincidencias entre Benjamin y Antonio Machado, pues el filósofo alemán que desafió a la historia con la memoria, en términos semejantes a como lo hizo Juan de Mairena con el concepto de ”tiempo apócrifo”, declaró en sus escritos sobre literatura que el arte narrativo era idóneo para transmitir la experiencia de la pérdida de un sentimiento originario, lo cual me lleva a citar unas líneas del sugerente libro de José Luis Pardo titulado *La intimidad*:

> No tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta ”¿Quién soy?”, la pregunta menos fundamental del menos fundamental de los saberes [...] el saber de sí mismo, el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, el saber (el sabor) de la intimidad. (Pardo, 2004, 51).

Se podrían interpretar los apócrifos machadianos como expresión de ese saber sin fundamento que, siendo íntimo y secreto, únicamente

se puede compartir a través del arte. Y es que el único discurso de la intimidad que la respeta, guardando su ”saber” y ”sabor”, es el literario artístico. Antonio Machado se desdobla en Juan de Mairena para hacernos partícipes de la voz desnuda de la intimidad entre el coro de voces de la realidad social de su tiempo.

Referencias bibliográficas

ABELLÁN, José Luis, (1995), *El filósofo Antonio Machado*, Valencia, Pre-Textos.

ANDREU, Agustín, (2004), *El cristianismo metafísico de Antonio Machado,* Valencia, Pre-Textos.

AUBERT, Paul, (1975), ”En torno a las ideas pedagógicas de Antonio Machado”, *Cuadernos para el Diálogo,* Número extraordinario XLIX, Madrid, pp.105-113.

BENJAMIN, Walter, (1974), *Gesammelte Schriften,* Frakfurt a. Main, Suhrkamp, ed. de R. Tiedermann y H. Schweppenhäuser.

—— (1998), ”Om historiebegrebet”, *Kulturkritiske essays, København,* Gyldendal.

BIRUTÉ, Ciplijauskaité, (1990), ”*Ser* y *estar* en la palabra: Machado, Heidegger y la deconstrucción”, John P. Gabriele (Editor), *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado,* Madrid, Editorial Orígenes, pp. 227-244.

BUNDGÅRD, Ana, (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Editorial Trotta.

—— (2002), ”Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas de pensamiento”, Juan Francisco García Casanova (Editor), *El ensayo, entre la filosofía y la literatura,* Granada, Editorial Comares, pp. 67-94.

—— (2009), *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*, Madrid, Editorial Trotta.

CEREZO, Pedro, (1975), *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Editorial Gredos.

—— (1994), ”Antonio Machado hoy” (1939-1989), P. Aubert (editor), Madrid, Collection de la Casa Velázquez, 46, pp.185-207.

CHICHARRO, Antonio, (2012), ” Selección e Introducción”, Machado, Antonio, *Poemas de Baeza (Antología)*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza, pp. 15-34.

COBOS, de A., Pablo, (1971), *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*, Madrid, Insula.

—— (1973), *Antonio Machado en Segovia. Vida y obra,* Madrid, Insula.

GARRIDO, Manuel, (2009), ”El pensamiento filosófico de Antonio Machado”, Manuel Garrido, Nelson R. Orringer, Luis M. Valdés, Margarita M. Valdés (Coordinadores), *El legado*

filosófico español e hispanoamericano del siglo XX, Madrid, Cátedra, pp.163-173.
KAUFFMANN, Lane, (1990), ”Género y praxis en Juan de Mairena”, John P. Gabriele (Editor), *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, Editorial Orígenes, pp. 267-283.
MACHADO, Antonio, (1989), I, *Poesía Completas*, Edición Crítica Oreste Macrí, Madrid, Editorial Espasa Calpe.
—— 1989, II, *Prosas Completas,* Edición Crítica de Oreste Macrí, Madrid, Editorial Espasa Calpe.
MATE, Reyes (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las Tesis de Walter Benjamin ”Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Editorial Trotta.
—— 2009, ”Historia y memoria. Dos lecturas del pasado”, Ignacio Olmos/Nikky Keiholz-Rühle (eds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania,* Madrid, Iberoamericana **.** Vervuert, pp. 19-28.
OUIMETTE, Víctor, (1998), *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo* (1923-1936), Volumen I, Valencia, Pre-Textos.
PARDO, José Luis, (2004), *La intimidad,* Valencia, Pre-Textos.
PESSOA, Fernando, (1985), *Sobre literatura y arte,* Madrid, Alianza Tres.
TUÑÓN DE LARA, Manuel, (1967), *Antonio Machado poeta del pueblo,* Madrid, Península.
VALVERDE, José María, (1975), *Antonio Machado,* Madrid, Siglo XXI.

Notas sobre la versificación de Antonio Machado en sus poemas de Baeza

Antonio Carvajal Milena
Universidad de Granada

Antes de entrar de lleno en los *Poemas de Baeza* (los sigo por la antología con selección e introducción de Antonio Chicharro, Ayuntamiento de Baeza, 2012), debo advertir que me veré forzado a emplear términos poco frecuentes en las métricas usuales y que en ocasiones tendré que restringir o ampliar el contenido de alguno de tales términos. Comenzaré por la sinalefa, un hecho habitual del habla, que en las nociones elementales de métrica, y aún en las superiores, se considera una licencia poética. En efecto, es licencia dándose en el verso en condiciones en que nunca se daría en la prosa ni en el coloquio cotidiano; ningún hablante común dice "en-el-tran-ví-a / de-Ú-be-da-a-Ba-e-za " sino "e-nel-tran-ví-a /deÚ-be-daa-Ba-e-za"; en mi añadido, el enlace de consonante con vocal no es problema porque la consonante marca límite de sílaba y a efectos de medida es irrelevante; pero en el verso de don Antonio Machado (pág.79) se unen vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas a pesar de que la sintaxis en prosa exija su separación y el texto, con sus espacios gráficos, parezca indicar lo mismo, de manera que el poeta, aduzco otros casos, ignora un paréntesis:

> Lejos de tus hermanos
> que vela el ceño campesino —enjutos
> pobladores de lomas y altozanos… (pág.73)

o la transición al estilo directo marcada por los dos puntos, como en

> Dice la esperanza: un día
> la verás, si bien esperas (pág. 54),

o el silencio que exige el cambio de oraciones autónomas, como en la pág. 70:

> A dos leguas de Úbeda, la Torre
> de Pero Gil, bajo este sol de fuego,
> triste burgo de España. El coche rueda
> entre grises olivos polvorientos.

En los tres ejemplos, para decirlo con palabras de Rubén Darío, la melodía de la voz, generada por las características del verso, se impone a la melodía de la idea, generada por la sintaxis. Opuesta a la sinalefa es la dialefa, que consiste en pronunciar separadas vocales contiguas átonas que, normalmente, tendemos a pronunciar juntas; en

estos poemas he encontrado un posible caso, absolutamente dudoso, en la pág. 64:

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la ‘ orilla vieja.

Estos dos versos cierran el poema CXXV (según el orden de las sucesivas ediciones de *Campos de Castilla*), de tres heptasílabos, 31 endecasílabos y dos posibles alejandrinos de cierre; digo posibles alejandrinos porque bien pueden ser tridecasílabos, siguiendo el modelo de D. Miguel de Unamuno en cinco de sus sonetos. En efecto, si hacemos breve cesura y no pausa medial en

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos

nos resultan trece sílabas, lo que hace innecesaria la manipulación del verso siguiente, donde cabría otra licencia para evitar la dialefa si pretendemos hacerlo alejandrino, la diéresis en “vieja”, una posibilidad rechazable por violenta, pues hasta en Góngora son escasísimos los ejemplos de diéresis en diptongo romance. La correspondencia acentual avala que consideremos tridecasílabos estos versos:

2 6 (8) 10 12
Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
2 6 10 12
los cuerpos virginales a la orilla vieja

que sus acentos en 10ª armonizan con el endecasílabo, cuya sílaba definitoria recae precisamente en esa posición.
Dialefa necesaria para que el verso conste como endecasílabo se da en “Olivo del camino”:

de joven talle ‘ y redondo seno (pág. 75)

mas, aunque facilitada por la cesura, bien podría ser errata, porque exige una aspiración de corchea poco natural, frente al fluir muy machadiano que tendría si dijera:

de joven talle y de redondo seno.

Antes de que en nuestras métricas se hablara de dialefa, Robles Dégano aportó el concepto y la palabra aceuxis, de poca fortuna en

tratados y manuales, salvo la sabia excepción de José Domínguez Caparrós; la palabra yace en el DRAE, y designa la pronunciación separada de vocales contiguas dentro de la palabra, por ejemplo: "po-ema", "bilba-íno", "su-ave"; yo extiendo el concepto a los casos en que no se hace sinalefa cuando concurren vocal átona final de palabra y vocal tónica inicial de la siguiente, sobre todo si la segunda está en posición dominante, así:

A dos leguas de ' Úbeda, la Torre (pág. 70)

y es un recurso del que el poeta se sirve cuando le conviene, pues en ocasiones no lo usa:

Cerca de Úbeda la grande (pág, 84)

o

Como la náusea de un borracho ahíto
de vino malo, un rojo sol corona
de heces turbias las cumbres de granito (pág. 97),

versos con tres sinalefas licenciosas y una sinéreis en "náusea"; en "de heces" actúa como en

y los enjambres de oro, para libar sus mieles (pág. 45)

pero, una prueba más de que es un recurso optativo y no un regla, en pág. 126 encontramos:

Rubén Darío ha muerto en sus tierras de ' Oro;

en "borracho ahíto" se unen /oa/ y se dice por separado la /í/, en posición de relieve absoluto pues lleva el acento definitorio del verso: hiato le llaman los gramáticos y académicos a esta separación de vocales contiguas en el interior de palabra y los metricistas lo aceptan; pero hiato no me gusta porque indica un vicio de dicción en Retórica y, porque como advirtió Miguel Agustín Príncipe, se puede producir por efecto de la sinalefa, como en el verso de Espronceda:

Asia a un lado, al otro Europa

donde el bostezo (hiato) de la sílaba 2ª es tan evidente como inevitable. No veo problema en ampliar el concepto de aceuxis desde separación de vocales en la secuencia fónica de una palabra a separación de

vocales concurrentes en la secuencia fónica de dos palabras; de secuencia fónica hablamos y da lo mismo simple que compuesta. Por otra parte, el horror de los españoles al hiato lo demuestran las contracciones del artículo, los apócopes medievales y que la mayoría de los hablantes prefiramos decir "este agua", con suave sinalefa o adecuado moldeo de los labios, al espantoso hiato que prescribe la Academia. Solo una vez se percibe una concurrencia de aes en estos poemas: "señora ' águila," (pág. 83) evidente aceuxis sin hiato porque hay entre ambas vocales una aspiración de corchea, según M. A. Príncipe.

La sinéresis, juntura de dos vocales contiguas abiertas en el interior de palabra, se da con relativa frecuencia en estos poemas de Don Antonio; a la ya oída, añadiré solo una, pág. 45:

ya verdearán de chopos las márgenes del río

porque no quiero privar a los lectores del placer de descubrirlas por sí mismos y porque es muy significativa dado que, si no la hiciera, el "ya" sobraría; pero este "ya" no es un ripio o relleno, como en tantas ocasiones se lee y se oye, sino una necesidad de marcar el momento preciso; además, y por contraste, al no hacer la sinéresis, habitual en el habla, el silabeo ortodoxo adquiere tintes de ironía en:

a la moda de Francia re'alista (pág. 96).

Como andaluz bien hablado, el poeta dice "po'eta" y "poesí'a", dependiendo de dónde caiga el acento:

su infalible mañana y su po'eta (pág. 96)
poesí'a, cosa cordial (octosílabo, pág. 107)

y hace bisílaba "huir" (pág. 45), trisílaba "rieles" (pág. 65), tetrasílaba "arriero" (pág. 68), pentasílaba "expoliario", como un Góngora cualquiera con mucho latín latente en el sustrato mozárabe de su tierra nativa. Y llega a romanizar lo mudéjar: "Guadi'ana" (pág. 84). ¿Diéresis o elegante arcaísmo heredado y, por lo tanto, aceuxis? Porque nótese que en todos los casos, como en "viaje" que se me había traspapelado, la /i/ aparece ante /a/ o /e/ tónicas, salvo en huir, donde es átona la /u/.

Volvamos al denostado Góngora, que en el romance a la Beatificación de Santa Teresa dice "Senecas" y "Cordoba", y arguye que lo autoriza

Antonio (de Nebrija), o:

El conde mi señor se fue a Napoles,
el duque mi señor se fue a Francía,

porque, aunque no tan estruendoso (ostentóreo diría cierto truhán hispano cuyo nombre evito por pudor), encontramos en Antonio Machado otra llamativa diástole:

Lo demás, taciturno, hipocondríaco,
prisionero en la Arcadia del presente,
le aburre; solo el humo del tabaco
simula algunas sombras en su frente (pág. 92)

donde si no se traslada el acento de la /i/ a la /a/, rimar "hipocondríaco" con "tabaco" sería un ejemplo de la que he llamado "consonancia en caída" (término recogido por José Domínguez Caparrós en su *Diccionario de Métrica*), es decir, desligada del acento definitorio. El traslado no afecta al metro, porque si la palabra es esdrújula la postónica no consta; me quedo con la posible diástole y leeré "hipocondriaco".

Entrados en la rima, señalar que todos estos poemas están rimados, unos asonantes, otros consonantes y, en ocasiones, en las coplas de aire popular, mezcladas asonancia y consonancia, como:

El que espera desespera,
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!
La verdad es lo que es,
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés. (pág. 112)

Sin embargo, la aparición de "reloj" asonante de "pasó" en "Poema de un día" (pág. 110) es una evidente errata porque anteriormente y en el mismo poema el autor ha usado la forma apocopada:

En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló. (pág. 105)

Conste que, al señalar la errata, no censuro al editor; me limito a recordar palabras del poeta encontradas en este mismo libro: “Siento una gran aversión a todo lo que escribo, después de escrito, y mi mayor tortura es corregir mis composiciones en pruebas de imprenta. Esto explica que todos mis libros estén plagados de erratas.” (pág. 39) Se suele olvidar que los poetas elaboran sus poemas con los sonidos del idioma que hablan y leen y que el uso de las licencias puede depender de muchos factores; la supresión de la /j/ no se da en este caso,

El reloj arrinconado (pág. 104)

porque su presencia es imprescindible para la medida.

Decía Oscar Wilde en su elegante inglés, y yo lo aduzco en correcto granadino, que nunca una cosica tan insignificante como la rima había provocado que se dijeran de ella tantas tonterías y tan gordas. Bien está la rima cuando está bien y bien cuando no está porque no hace falta. Aquí hay consonantes espectaculares porque en ocasiones adquieren una carga irónica muy fuerte, hasta llegar al sarcasmo, como se comprueba en las silvas de consonantes castellanas (“Otro viaje”, “Los olivos” I, “Poema de un día”, “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”). Sorprendente es el proverbio XXXV (pág. 113) donde la rima consonante se alía con el metro para construir un significante icónico:

peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar

y en la silva italianizante de “El mañana efímero”:

El vano ayer engendrará un mañana
vacío y por ventura pasajero.
Será un joven lechuzo y tarambana,
un sayón con hechuras de bolero,
a la moda de Francia realista,
un poco al uso de París pagano
y al estilo de España especialista
en el vicio al alcance de la mano.

En este poema con disonancias que lo emparentan con el verso esperpéntico de Valle Inclán, se alían prosaísmo, compás simétrico y

rima para esbozar una caricatura feroz; pues bien, si deshacemos su trama sonora, gran parte de la ironía se pierde:

El vano ayer engendrará un mañana
vacío y pasajero por ventura.
Tarambana será, un sayón lechuzo,
un joven con hechuras de bolero,
realista a la moda de la Francia,
algo pagano al uso de París
y al estilo de España especialista
en el vicio al alcance de la mano.

Evitada la rima, se anuló el poema. Nótese que se mantiene el silabeo de "realista", antes señalado como irónico y ahora inane porque, carente del impulso de expectación que da la rima, se sume en una masa sonora sin relieve, aunque he procurado mantener el compás y, por supuesto, no he alterado la medida. La rima necesaria colabora a que la poesía sea una "sucesión de sonidos llamados a esplendor", como dijo Larrea.

Para los poemas más íntimos y los cantares más hondos, Antonio Machado prefiere la asonancia en los versos pares y los impares sueltos. En esta colección de Baeza la asonancia que más se repite es –é-a, más notable por sonar en dos de las obras maestras aquí presentes, la estremecedora silva romanceada "A José María Palacio" (págs. 47-48) y el romance en octosílabos "Soñé que tú me llevabas" (pág. 56), donde el sueño y la esperanza se alían para salvar al poeta. No me resisto a repetir el final:

¡Eran tu voz y tus manos,
en sueños, tan verdaderas!…
Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!

El "se traga" del último verso vale para desmentir que la poesía verdadera necesite de un vocabulario especial. Uno de los ingredientes de la belleza de este poema, y tal vez de su insuperable grandeza, es precisamente su coloquialismo, su adscripción al género humilde que Garcilaso supo establecer para la que otros llaman pomposamente epístola familiar y que, en octosílabos o en la silva de heptasílabos y

endecasílabos, debemos llamar carta, que no otra cosa son estas dos efusiones del alma, pudorosamente dichas pero llenas de verdad.

Aunque no menos verdadera suena la voz del poeta en las sonoras asonantes, esta vez de aes agudas con que arromanza los alejandrinos en memoria de Rubén Darío, otra vez un poema dicho a un "tú" que ya no puede oírlo, por lo que pasa a un vehemente "vosotros" e, inmediatamente, a un "nosotros" coral; mucho aire de marcha fúnebre solemne tiene este poema y de generoso reconocimiento al "padre y maestro mágico" de nuestra modernidad poética; pero también tiene mucho de afirmación personal precisamente por la elección de la forma. Si "a cada idea, su forma", como querían los sabios viejos preceptistas, Don Antonio Machado lo consigue en toda esta colección de una manera ejemplar.

Vayamos a la rima consonante, a veces pobre, a veces satíricamente mordaz, en ocasiones rica sin ostentación; sirvan de ilustración para esta tríada de características que señalo los poemas CL ("Mis poetas", pág. 127), CXXXV ("El mañana efímero", págs. 96-97) y el marcado con el ordinal CXVI ("Recuerdos", págs. 46). Pues bien, entre la pobreza y la riqueza median muchos términos; uno de ellos es "suficiencia", pero estoy seguro de que a mi añorado Daniel Devoto le gustaría más que dijera "rima bastante": parece pobre y no llega a rica, pero es la necesaria y basta: el poema CXIX consuena "quería" y "mía", "clamar" y "mar", que parecen de adolescente aprendiz; pobres, se diría; casi ricas, se podría argüir, pues enlazan un verbo conjugado con un posesivo, un infinitivo con un nombre, con lo que tenemos variación de categorías gramaticales y, si afinamos un poco más, un eco, pues "mar" es la última sílaba de "clamar". Lo suficiente de la rima al servicio de la emoción y de la memoria lo demuestra la rapidez con que asimilamos y recordamos el poema:

> Señor, ya 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.

La perfección no necesita ni admite comentarios. Pero, al margen de este poema, añadiré como consideración final sobre este aspecto que me parece más difícil y sugerente la asonancia que la consonancia, pues para percibir la asonancia se necesita un oído más afinado y sutil, una ininterrumpida labor de siglos que la permita transmitir y asimilar.

Lo que acabo de llamar suficiencia de la rima se puede aplicar a los metros de este conjunto machadiano. Solo cuatro medidas se dan autónomamente, las de 6, 8, 11 y 14 sílabas. Las otras medidas, 4, 5, 7, 9, 10 y 13 aparecen siempre o como pies quebrados o como expansivos o formando coplas de dos medidas. Parecen pocas, pero muchas medidas son, recuérdese que a Manrique le bastaron el octosílabo y su quebrado y que el Garcilaso grande lo es en endecasílabos y heptasílabos. Por otra parte, las variedades del octosílabo (al menos ocho usuales) y del endecasílabo (al menos once frecuentes) bastan con sus registros para decirlo todo con una sola medida y sin producir sensación de monotonía. Valgan dos pinceladas:

Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay-saber,
aprendiz de ruiseñor),
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío (pág. 103)

con acentos en:1-3-4-7, 2-4-7, 2-7, 3-7, 3-4-7, 4-7. Todos responden a distinto patrón acentual, la armonía está sustentada solo sobre el acento de 7ª (lo que significa que no tienen cadencia propia), el compás es variado, hay tres contracompases ocurrentes siempre entre 3ª y 4ª tónicas, una atenuación acentual posible (en "gay-saber", que podemos realizar con dos acentos, gái-sabér, o con uno solo, gaisabér, lo que no afecta a la variedad, pues con dos acentos el patrón sería 2-5-7), más dos tramos encabalgantes de distinta extensión (vv. 1 y 2) que imponen cesura y así, pues las rimas tampoco responden a un modelo fijo, la sensación de movilidad sonora, reflejo de un espíritu inquieto, es adecuadísima como icono formal del contenido. Veamos el endecasílabo, canto V de "Olivo del camino" (poema CLIII, págs.75-76):

Mas siempre el ceño maternal espía,
y una noche, celando a la extranjera,
vio la reina una llama. En roja hoguera,
a Demofón, el príncipe lozano,
Deméter impasible revolvía,
y al cuello, al tronco, al vientre, con su mano
una sierpe de fuego le ceñía.
Del regio lecho, en la aromada alcoba,
saltó la madre; al corredor sombrío

salió gritando, aullando, como loba
herida en las entrañas: ¡Hijo mío!

Los esquemas acentuales arrojan este resultado: 2-4-8-10, 3-6-8-10,1-3-6-8-10, 4-6-10, 2-6-10, 2-4-6-10, 3-6-10, 2-4-8-10, 2-4-8-10, 2-4-6-10, 2-6-8-10, que nos lanza a los ojos tres versos de 2-4-8-10 y dos de 2-4-6-10. Sí, los acentos coinciden, pero aquí entran las pausas y las cesuras. Entendamos, la pausa es una parada total y la cesura es una frenada deslizante, algo así como la diferencia en lenguaje automovilístico entre el stop y el ceda el paso, que se nota en el oído porque la pausa impide la sinalefa y la cesura no. Pues bien, de los tres casos de acentuación en 2-4-8-10, el verso 1º carece de cesura y de pausa, el 8º tiene cesura tras la 5ª, y hace sinalefa, lo mismo que el verso siguiente, pero con la diferencia de que en el 8º se cierra un encabalgamiento con tonema descendente en la cesura y en el 9º la cesura no afecta al tono por lo que resulta más veloz; lo que supone, a efectos de compás, que los tres versos de igual acentuación lo tienen aparentemente simétrico, pero solo en apariencia porque las cesuras alargan la cláusula en la que aparecen y los tonemas descendentes duran más que los suspendidos o los no marcados; otro tanto ocurre con los versos 6º y 10º, con acentos en 2-4-6-10, pues el 6º tiene cesura tras 5ª pero el 10º tienes dos, tras 5ª y 7ª, aparte de que los versos citados están tan alejados entre sí que su posible simetría no se percibe. Machado tensa y distiende, carga la acentuación o la aligera, acelera o ralentiza de acuerdo con la materia que debe modelar y moldear. El oído, pues el acento definitorio en 10ª no puede garantizar la armonía por sí solo, tiene que andar a la caza del acento fundamental, la apoyatura interior que garantice la cadencia, pero ésta también es mudable, no siempre está en 6ª y, si lo está, las apoyaturas secundarias zarandean las palabras con sacudidas inquietantes, que culminan en el escalofriante grito final. Aquí me parece que reside el secreto de la aparente sencillez, que otros llaman naturalidad del decir de Antonio Machado: no martillea el oído sino que lo mueve no al compás de la palabra sino del concepto que las propias palabras dibujan más que suenan. Un día me atreví a definir el ritmo como “el despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo” y estimo que estos versos de don Antonio autorizan esta definición; es más, permiten entender al vilipendiado Cristóbal de Castillejo cuando acusa a Garcilaso y Boscán porque el endecasílabo sin rima le parecía prosa cortada. Pues sí pero no, o no pero sí, porque si la cadencia no es estable nos quedan únicamente la arbitrariedad de la pausa final y las sinalefas licenciosas como rasgos que separan

la prosa y el verso, y esto, para muchos y muy sesudos teóricos, es bien poca cosa.

La luz del entendimiento me hace ser muy comedido y, pues se trata de aburrir a las piedras con una conferencia y no tengo tiempo para desarrollar la monografía silenciosa que estos poemas nos reclaman, apuntaré lo que me parece más llamativo de cuanto he detectado en el muy gustoso silabeo de estos *Poemas de Baeza* y dejaré que la monografía la cante otro con mejor plectro y menos limitaciones. Aludí al contracompás y debo hablar, además, de la contracadencia. El compás es la base de la llamada "musicalidad del verso"y resulta de la división del tiempo en cláusulas de igual duración, compás uniforme, perceptible en versos aislados, o en cláusulas proporcionadas que entran en correspondencia, compás simétrico; si las clásulas no son iguales ni se corresponden en posiciones fijas se habla de compás vario, porque el compás mixto resulta de la mezcla de cláusulas iguales y proporcionadas o de ambas con otro tipo de clásulas que aparecen en posiciones fijas. La unidad de compás es la estrofa, aunque hay versos que, por su extensión y estructura permiten el reconocimiento del compás simétrico. La frase musical se constituye con las sílabas comprendidas entre la inicial (que surge siempre del silencio) y la última tónica (que anuncia otro silencio) y, puesto que en el sistema silábico español se considera que el modelo es el verso llano, se conviene en que todos lo son porque se añade una sílaba, supuesto valor de la resonancia del agudo, o se resta una por la comprobable síncopa del esdrújulo ante silencio. Para que me entiendan bien, aquí están los ejemplos.

Marcha el tren. El campo vuela (pág. 65)

es un octosílabo de compás binario, con sus acentos en 1, 3, 5 y 7, que permiten su escansión en cuatro cláusulas trocaicas. En cambio,

del valle el río el agua turbia lleva (pág. 67)

es un endecasílabo de compás binario, con acentos en 2, 4, 6, 8 y 10, con frase musical formada por cinco cláusulas yámbicas, aunque a efectos de medida la cláusula final sea una cláusula ternaria anfíbraca. Esta contraposición de apoyos, impar en el octosílabo, par en el endecasílabo, explica el desacorde entre ambos versos, solo armonizables cuando ambos se constituyen con clásulas ternarias dactílicas:

Sol en los montes de Baza (p. 86)
Muerto lo dejo a la orilla del río

en un cancionero asturiano al que he debido recurrir porque en estos poemas no he visto ni un solo caso de endecasílabo con acentos en 1, 4, 7 y 10 y lo he buscado con detenimiento. Cabe una superchería, partir una copla de acuerdo con la sintaxis y no leerla como dispuso su autor sino como nos viene bien a efectos de lucimiento personal:

¡Torreperogil!
¡Quién fuera una torre,
torre del campo del Guadalquivir!

con manifestación del acento latente en la sílaba "guad", plenamente justificado por la etimología, la posición en el verso y porque la doble acentuación de las palabras compuestas o está autorizada por Antonio de Nebrija o por Rubén Darío que a estos efectos es autoridad superior porque predica con el ejemplo y tiene extraordinarios seguidores. Y es curioso que, siendo estas tres las cláusulas básicas y más reconocibles, son las que menos se dan en nuestra poesía en general y en la de Antonio Machado en particular. Decía M. A. Príncipe en su *Arte métrica elemental* que el oído español tiene horror a la monotonía. Cuando el compás uniforme es continuo machaca los oídos como un mal percusionista de música pop o un culto compositor barroco con un bajo continuo uniforme, uniforme, uniforme.; mejor, como un vagón de tercera obstinado, obstinado, obstinado

resonante,
jadeante,
marcha el tren. El
campo vuela (pág. 65)

que transcribo así para que se perciba la uniformidad del compás y, de paso, decir que dos cláusulas simples binarias pueden ser sustituidas por una cláusula cuaternaria sin que por ello se altere el compás (2+2=4).

La percepción del compás simétrico en versos aislados exige que éstos sean extensos, de nueve sílabas en adelante; el verso eneasílabo, como verso de frontera, unas veces se comporta como mayor y otras como menor; quiero decir que a veces se comporta como el octosílabo y a veces como el endecasílabo, lo que supone que puede funcionar

con cadencia o, excepcionalmente, sin ella. Y ¿qué es la cadencia? Pues la caída, la transición desde el interior del verso hasta su final, con apoyos en un acento agudo, el interior o dominante, a uno grave, el final o definitorio, así:

en estos campos de mi Andalucía (pág. 63)

que es la cadencia máxima, o

en estos campos de la tierra mía (pág. 63)

o así

en sus abigarradas vestimentas (pág. 64)

que puede tener una transición suave

Castilla la gentil, humilde y brava,

con el acento de 8ª atenuado, o tener diversas apoyaturas entre 1ª (escasa en Machado) y 4ª:

imágenes de luz y de palmeras,
de ciudades con calles sin mujeres
allá en Castilla, mística y guerrera

(versos todos los citados del mismo poema CXXV, págs. 63-64), con lo que tenemos dos cadencias fundamentales, 4-10 y 6-10. Paul Valéry, cuando preparaba su "Cimetière marin" y decidió recuperar el viejo decasílabo francés (todo verso francés agudo es, todo verso italiano o castellano es llano), anotó en su cuaderno: 4+4+2

con arreboles de una tarde inmensa (pág. 64)

y 6+4. Pero si hay un acento antes de 4ª y cesura tras quinta el verso oscila sobre ese corte, la cadencia queda indecisa y se puede producir la simetría pura (2-4 / 8-10):

la carga bruta que el recuerdo lleva (pág. 64)

o por proporción:

señal de ser despojos del recuerdo (pág. 64)

o por una sutil equidistribución propiciada por la cesura que, al alargar la cláusula en que se presenta genera en el oído la sensación dactílica con una tónica seguida de dos átonas con el necesario alargamiento de la primera hacia la sinalefa (a), una tónica seguida de una átona y un silencio (b) o una tónica seguida de silencio y átona (c)

(a) traiga a tu sombra, olivo de la fuente (pág. 78)
(b) horros de sombra, grávidos de frutos (pág. 73)
(c) aguas de abril ‘ y soles de verano (pág. 77)

Aún cabría otro caso, una palabra esdrújula con el acento versal de 4ª, pero no encuentro ejemplos en estos versos, aunque aduciré uno de Vicente Aleixandre, donde se cumple la sabia ley de Juan María Maury, poeta malagueño exiliado en París por mor de la peste borbónica desatada por Fernando VII, que aportó al español la palabra encabalgamiento (el fenómeno ya estaba descrito y valorado estéticamente por Fernando de Herrera que le puso un atinadísimo nombre: deslazamiento), ley que dice: Toda palabra esdrújula que lleve el acento versal de 4ª se abrevia ante silencio y el verso suena deficiente, salvo que la segunda postónica se enlace con la sílaba 6ª mediante sinalefa. El verso de Aleixandre dice:

besos o pájaros, tarde o pronto o nunca

y suena bien, muy bien, porque se ajusta a dicha ley eufónica, no como otros de afamados poetas, españoles o argentinos, que cojean. La cadencia garantiza la tersura de la frase versal y, combinada con los acentos secundarios, genera el compás. Pero en ocasiones, muchas veces como expresión de tensiones internas, sean por pasiones del sentimiento o de la idea (que también canta), se producen choques que descompensan el compás o que suponen cadencias contrapuestas e inesperadas. El compás desacompasado está al alcance de cualquiera, basta una interjección, así:

¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera (pág. 63)

en que no sabemos si privilegiar la 1ª o la 2ª, como en

¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

cuya coma tras /ya/, aislando el adverbio y cargándolo de intensidad, según aparece en la pág. 62, me parece una evidente errata. Pues bien,

los exegetas de Dante hace mucho tiempo que señalaron cómo en los grandes momentos de tensión espiritual se producen colisiones de dos o más acentos, sobre todo entre 4ª y 5ª, 6ª y 7ª y 9ª y 10ª, que los manuales de Métrica suelen llamar antirrírmicos, con evidente carga negativa en la adjetivación por más que adviertan que no supone una valoración estética. Inventen otro adjetivo, por favor, porque en manos de un gran artista de la palabra como lo fue don Antonio Machado (corrijo: como lo es, pues nos sigue hablando) estas colisiones son las verdaderas expresiones del ritmo interno:

(4/5) y su fatiga unce la tierra al cielo (pág. 71)

verso que nos obliga a somatizar el esfuerzo connotado en la "fatiga" de juntar esos dos toros colosales bajo un mismo yugo, o

(4/5/6) quedó la flor más dulce de la tierra (pág.49)

donde el acento de 5ª, al reducir la agudeza de 6ª suaviza esta sílaba para que no colisione el significante con el significado, o el tremendo:

esta casa de Dios, decid, ¡oh santos
cañones de von Kluck!, ¿qué guarda dentro? (pág. 72)

donde las triples colisiones (8/9/10 y 6/7/8) denotan una incontenible irritación, frente a la maravillosa de 6/7 que coloca al espíritu en un plano elevado y desde allí lo abre hacia unos ilimitados horizontes (pág. 71)

camina hacial Peal. Campos ubérrimos,

donde uno de los escasísimo finales esdrújulos de endecasílabo ayuda a la ilusión de apertura paisajística, de gozosa expansión del alma, como esta misma estructura, pero machacona por repetida en 9/10, le ha servido al poeta para dejar al hombre solo con su sufrimiento, sin que le quepa esperar redención o consuelo:

se vive en el dolor. ¡Dios está lejos!

He dicho muchas veces que la métrica es la criada tonta de los estudios literarios pero es la que más fielmente sirve a su señora porque, atada a la materia, hace lucir el espíritu. Ahora que estaba entrando en lo más gustoso, el tic-tic del reloj me avisa que debo callarme. ¡Pero si

desmenuzando los versos de Antonio Machado la emoción ante su maestría me obliga a exclamar cada vez más: Dios mío, qué poeta!, aunque Dios no me oiga. Y no me oye, sigue el reloj su quieto caminar y no he dicho nada de los maravillosos alejandrinos y apenas podré permitirme decir algo de las estrofas. Antes de entrar en ellas, no puedo callar esto: Dada la escasez de compás uniforme y de cadencias iguales en estos poemas, la aparición bien de la uniformidad, bien de la simetría, alcanza un significado especial que puede, incluso, actuar como un potenciador enfático. Volvamos al poema "Los olivos", II, págs. 71-72:

Nosotros enturbiamos
la fuente de la vida, el sol primero,
con nuestros ojos tristes,
con nuestro amargo rezo,
con nuestra mano ociosa,
con nuestro pensamiento
—se engendra en el pecado,
se vive en el dolor. ¡Dios está lejos!—

En este fragmento, todos los versos tienen acentos en 2ª y 6ª; pero el 3º, el 4º y el 5º añaden un acento más que, unido a la repetición sintáctica, produce una sensación de pesantez, de letanía recargada en que la miseria del hombre queda de manifiesto por ojos, boca y manos, para liberarse de carga en lo espiritual, el pensamiento, la generación y el dolor, y concluir con una queja, una exclamación contracadente y sin esperanza. Señores, qué poeta.

Anoto brevemente: compruébese la agilidad de la silva castellana de consonantes (octosílabos y tetrasílabos) frente al pausado fluir de la silva de endecasílabos y heptasílabos; que las apariencias engañan y alguna copla de tres versos pide ser de cuatro, por aquello del compás:

En Garciez
hay más sed que agua;
en Jimena
más agua que sed (pág. 86)

aunque quizá deba ser un pareado y el poeta haya aislado "Garciez" para el cómputo exacto por resonancia de la aguda, aunque para mí no hay duda de que debe ser una copla de cuatro versos la que cierra

la primera de las “Viejas cancones” en la pág. 83:

Por los senderos del aire,
señora águila,
¿donde vais a todo vuelo
tan de mañana?

porque la pausa versal permite dilatar la contemplación del vuelo en el cielo silente y marcar el “tan” como arranque con un acento que recuerda un toque de campana, aparte de que en este poema de octosílabos mezclados con hexasílabos y dos versos decasílabos compuestos de 5+5, poco dice y menos canta un tridecasílabo acelerado, porque ya tenemos el oído en expectativa de copla, seguidilla muy notable y expandida al mudar los versos impares de heptasílabos a octosílabos. Es cierto, como señala Manuel Urbano, que los cantaores no gustan de las letras de Don Antonio; eso que se pierden, porque los gitanos de Cervantes, y los esclavos negros, bien que se lucían y adornaban de conceptos y sutilezas, como puede verse en *El celoso extremeño* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, pues no faltan otros cantores, quizá más populares en todos los sentidos de la palabra, que lo dicen con gracia y verdad. Termino con otra observación apresurada: el famoso poema que empieza diciendo “Caminante, son tus huellas” es una letrilla, un cantar semejante a los villancicos de los cancioneros antiguos, con su copla, su mudanza y su estribillo…

Don Antonio Machado

nos dice su dictado
mientras le sale afuera la luz del corazón

y aquí acaba mi cantar.

Sobre sentir, pensar y creer en Antonio Machado

Pedro Cerezo Galán
Universidad de Granada

A la grata y entrañable memoria de Emilio J. García-Wiedemann.

Una cifra del pensamiento machadiano

Entre las coplas de Antonio Machado hay una enigmática solearilla, que atraviesa prácticamente toda su obra, desde *Los Complementarios* hasta el último *Juan de Mairena*, y va cargándose en diferentes contextos de matices e inflexiones, que la hacen aún más paradójica y sugestiva. Casi me atrevo a decir que llega ser una cifra del pensamiento machadiano. En su primera aparición en el cuaderno de notas, iniciado en Baeza, dice así

> Confiamos
> en que no será verdad
> nada de lo que pensamos.

Está intercalada entre dos textos, el anterior fechado en Sevilla,1914, relativo a José María Izquierdo, y el posterior dedicado a la filosofía de Henri Bergson, con la fecha de *Baeza,1914*[1] lugar y año, que hay que tomar como el manantial de esta extraña coplilla, con un aire híbrido entre el proverbio y el cantar. Parecería, a primera vista, un desplante poético ante los múltiples sistemas de filosofía, a cuyo estudio se aplica el poeta en estos años de su retiro baezano, y cuya mera diversidad y contraste bastan para generar la sospecha de que pudieran ser falsos. Pero Machado no se refiere a lo ya pensado sino a lo que pensamos, esto es, a la forma del pensamiento. La referencia a Bergson, "filósofo definitivo del siglo XIX", con expresa mención de dos de sus obra, *Les donnés inmédiates de la conscience* y *Evolution créatrice* hace pensar

[1] *Los Complementarios*, ed. facsímil de Domingo Yndurain, Taurus, Madrid, 1971, pág 23. Véase también la edición que de esta obra, *Los Complementarios,* hizo Manuel Alvar para Cátedra, Madrid, 1980, pág. 196. Tanto Ynduráin como Alvar citan los diferentes lugares en que vuelve a aparecer la solearilla. Emilio J. García-Wiedemann en su edición ampliamente comentada de *Los Proverbios y cantares de Antonio Machado*, (Dauro, Granada, 2009, págs 158-9), le dedica dos finas páginas de comentario y refiere también su aparición "por primera vez en *Lucidarium* (1917, pág. 63)", sin caer en la cuenta de la fecha en que aparece en *Los Complementarios*. En cambio, Jordi Domenech, en su edición de *Antonio Machado. Prosas dispersas (1893-1936)*, sí remite a la primera aparición en *Los Complementarios* como a la de *Lucidarium* (Granada) de 1917 (*Páginas de espum*a, Madrid, 2001, pág. 428, nota 7).

que sea también un eco de sus lecturas bergsonianas de esta época, bien documentadas en el citado cuaderno y en el famoso "Poema de un día":

> Sobre mi mesa *Los datos*
> *de la conciencia,* inmediatos.
> No está mal
> este yo fundamental
> contingente y libre, a ratos,
> creativo y original;
> este yo que vive y siente
> dentro la carne mortal
> ¡ay! por saltar impaciente
> las bardas de su corral.
> (CXXVIII).

En este primer contexto de aparición, al que voy a llamar bergsoniano, la tímida objeción machadiana se dirige contra el pensar lógico/ abstracto, homogéneo, asociado a la tarea objetivadora del lenguaje, según Bergson, y que éste contrapone a la intuición del yo fundamental, captado en el seno de la *durée vitale,* un yo del que dice el poeta certeramente "que vive y siente/dentro la carne mortal", vinculando así la intuición del yo profundo y creativo con el sentimiento de vivir. "Lo característico de su obra, comenta Machado, es su antieleatismo, el motivo heraclitano de su pensamiento" (C.,23-24)[2]. Según esta clave de lectura, en el trasfondo de la solearilla se da la oposición entre la inteligencia, que analiza y descompone lo vivo, y la intuición, que lo capta en su pulso interior y unidad. "La intuición, –escribe Bergson–, nos da la cosa de la que la inteligencia no capta más que una trasposición espacial, la traducción metafórica"[3]. La confianza, pues, en la vida, en este yo existencial, concreto e individual, al que se refieren tanto la intuición bergsoniana como la poesía, levanta sospechas contra las abstracciones exangües del pensamiento. Otro

[2] *Los Complementarios*, Ed. facsímil de D. Ynduráin, Taurus, Madrid, 1971. Tomo esta edición como referencia por su alto valor documental, pese a que se le cuela en la transcripción algún error. En lo sucesivo será citada por la letra C., intercalada en el texto.

[3] *La pensée et le mouvant*, en *Oeuvres*, éd. du Centenaire, PUF, Paris,1970, pág. 1312. Y en otro momento, al criticar el asociaicionismo, precisa acerca de su método, "buscando siempre la visión directa, suprimiendo así los problemas que no conciernen a las cosas mismas, sino a su traducción en conceptos artificiales" (Ibid., 1270)

apunte de *Los Complementarios* de esta época apunta ya un tema futuro del apócrifo Abel Martín:

> Pensar: vaciar el huevo
> universal, sorberlo hasta el vacío,
> para pensar lo nuevo
> lleno de sombra, desustanciado, frío.
> (C.30).

La segunda aparición, dejando aparte por irrelevante la de *Lucidarium* de 1917, es en carta a Unamuno de 1918, todavía con el alma en carne viva por la muerte de Leonor. Es una larga carta, casi una confesión espiritual íntima con su querido maestro. Después de una fina consideración sobre la significación del cristianismo, tema en que guardaba una gran sincronía con don Miguel, casi a punto de despedirse, le viene a las mientes la solearilla:

> Confiamos
> en que no será verdad
> nada de lo que pensamos,

y agrega por comentario:

> Creo haber dicho en una copla, pero me refiero al pensar desustanciado y frío, al pensar que se mueve entre relaciones, entre límites, entre negaciones, al pensar por conceptos vacíos que no puede probar nada de cuanto alienta en nuestro corazón (PD,428)[4].

Es curioso comprobar cómo la postura machadiana está aquí determinada por el punto de vista de su corresponsal. De un lado, necesita aclararle que no tiene nada en contra del pensar, del gran pensamiento de la filosofía, por ejemplo, la de Platón al que admiró siempre como un titán por haber escalado el mundo de las ideas, y de ahí el quiebro de la adversativa, "*pero* me refiero al pensar desustanciado y frío", ya criticado por Bergson; en cambio, la referencia a lo que "alienta en nuestro corazón", ésto es, al orden del sentimiento, introduce una nueva problemática, que tiene que ver con su personal agonía y con las preocupaciones religiosas de Unamuno. Se diría que toda la solearilla está ahora impregnada de acentos unamunianos.

[4] Antonio Machado, *Prosas dispersas*, ed. de A. Doménech, Páginas de Espuma, Madrid, 2001. En lo sucesivo será citada por la sigla PD.

Líneas antes en su carta, se ha referido al cristianismo en términos muy afines a don Miguel:

> Siempre me pareció que la filosofía moderna, habiendo instituido en dogma la necesidad de separar la razón de la fe, olvida demasiado la profunda significación del cristianismo. Hace de la filosofía una reflexión sobre la ciencia, sobre el pensamiento mismo, lo que, en resumidas cuentas, es una reacción hacia la vieja fe, hacia la superstición eleática que identiza el ser con el pensar. Pero, entonces, ¿a qué vino el Cristo al mundo?. El nos reveló valores universales que no son de naturaleza lógica, los nuevos caminos de corazón a corazón por los que se marcha tan seguro como de un entendimiento a otro, y la verdadera realidad de las ideas, su contenido cordial, su vitalidad (PD.,427).

A tenor del texto, la solearilla sufre una decisiva inflexión. Se nos previene contra este pensamiento moderno, trascendentalista, dualista en Kant y monista en el idealismo alemán, que vuelve, a su modo solipsista, al postulado de la identidad eleática, marginando la alteridad; es el mismo pensamiento que para Unamuno se ahoga en intelectualismo y positivismo, y frente al que proclama la esfera cordial, como fuente de valor, lo que Machado llama "los universales del corazón", que han de hacerse valer frente a los otros universales del pensamiento. En el Prólogo a *Soledades* de 1917, dice refiriéndose a su fe poética de entonces:

> Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de su íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento (PD.,416-7).

Estos universales son los valores, que se alcanzan en la intuición cordial del sentimiento, como enseña Max Scheler, tan permanentes y diamantinos como las ideas platónicas. Machado comprueba cómo la poesía simbolista se ha perdido también en solipsismo y ha estrechado el radio cordial del sentimiento romántico, que siempre tuvo un alcance genérico. El individualismo rampante del XIX ha infestado toda la cultura. De ahí que sueñe el poeta en una nueva edad, en que, traspuesto el tardorromanticismo decadente, se experimente de nuevo la emoción de lo clásico: "Solo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir"(PD,435).

No se trata ahora de la cuestión de homogeneidad y heterogeneidad, como leíamos antes en clave bergsoniana, sino de otro plano más profundo, no epistémico sino moral/existencial: la oposición de identidad y alteridad, lógica y biótica, principio intelectual de razón suficiente y principio cordial de comunión de las almas, porque, como nos advierte otro proverbio machadiano: "Poned atención:/ un corazón solitario/ no es un corazón" (CLXI, nº66). La oposición se ha desplazado de signo: ya no es entre pensar e intuir, sino entre pensar y sentir, y aún más claramente entre pensar y creer. Detrás de Unamuno, están Pascal y Kant. El primero, oponiendo al pensamiento analítico "las razones del corazón"[5]; y el segundo, poniendo "límite al pensar" para "dejar sitio a la fe"[6]. Por debajo de la resonancia unamuniana en la carta, podemos encontrar el estrato más profundo del espíritu kantiano, cuya obra lee Machado por estos años con gran interés a juzgar por los apuntes de *Los Complementarios.* Leyendo a Kant, Machado se distancia del intuicionismo bergsoniano y de su propio simbolismo poético de primera hora. "La filosofía de Bergson será el herbario de la flora simbolista" –escribe con cierto desdén-- y prosigue: "la intuición bergsoniana, derivada del instinto, no será nunca instrumento de libertad, por ella seríamos esclavos de la ciega corrientes vital"(C.,56). Lo que nos levanta sobre el instinto, es precisamente lo contrario: el pensamiento con su pretensión de objetividad y el sentimiento con su impulso erótico de alteridad, y ambos nos conducen al orden de lo universal, lógico y biótico respectivamente. La libertad se salva en el orden teorético por la trascendentalidad del "yo pienso" kantiano, "solo conociendo intelectualmente", escribe Machado, "creando el objeto, se afirma la independencia del sujeto, el que nunca es cosa sino vidente de la cosa"(C.,56) y, sobre todo, en el orden práctico, por la autonomía del yo moral. Cuando en la carta citada a Unamuno habla Machado de "la verdadera realidad de las ideas, su contenido cordial, su vitalidad", se está refiriendo a las ideas kantianas, "la inmortalidad, la libertad, Dios, el fondo mismo de nuestras almas!", que exceden el mero intelectualismo y abren paso a la razón práctica. Pero tales postulados no son objeto de conocimiento sino de creencia, o de fe racional o moral, como la llama Kant. A esta luz, la solearilla sufre una inflexión decisiva en su sentido: confiamos en que la verdad no

[5] "Le coeur a ses raisons, que la raison ne connait point" (*Pensées*, en *Oeuvres Complètes*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, pág 1221). Por lo demás, Pascal relaciona el corazón no solo con el orden moral, sino directamente con la creencia: "C'est le coeur qui sent Dieu. Et non la raison. Voila ce que c'est la foi: Dieu sensible au coeur, non à la raison"(Ibid., 1222)

[6] *Kritik der reinen Vernunf*t, Vorrede zur weiten Auflage, B-XXX.

esté de parte del pensamiento objetivo, que no llega a alcanzar un conocimiento del en-sí de las cosas, sino del orden práctico moral.

La tercera aparición de la solearilla se inserta en el contexto poético de *Proverbios y cantares* (CXXXVI), algunos de los cuales ya aparecen, como ella, en *Los Complementarios* en torno a 1914, Y aquí topamos con una variante significativa, sobre la que llama la atención Emilio J.García Wiedemann, pero pasan por alto Ynduráin y Alvar. Cambian los verbos; en lugar de "confiamos" y "pensamos", el poeta opta por "confiemos" y "sabemos"[7], aun cuando su comentarista no aclara por qué. El proverbio y/o cantar, dice así

> Corazón ayer sonoro,
> ¿ya no suena
> tu monedilla de oro?
> Tu alcancía,
> antes que el tiempo la rompa
> ¿se irá quedando vacía?
> Confiemos
> en que no será verdad
> nada de lo que sabemos
> (CXXXVI, nº 31)

Aparece, pues, un nuevo factor: el tiempo de la carne mortal, un tiempo horadado por la muerte y cercado por la ausencia y el olvido. Y, en este caso, angustiado por la crisis de su palabra poética, la monedita de oro de que su alma va quedándose vacía. El poeta lo presiente, lo siente en su soledad de Baeza[8], y casi cabe decir que lo sabe por su propia experiencia dolorosa de creador. En esta angustia tiene un testimonio irrefragable de la crisis de su palabra. Ya en "Poema de un día" se adelanta una pregunta cavilosa: "¿Todo es/ soledad de soledades, / vanidad de vanidades,/que dijo el *Eclesiastés*"(CXXVIII). Su estado de ánimo rima bien con la desoladora sabiduría, que rezuman algunos de estos *Proverbios y cantares*: la experiencia del absurdo en esta "bestia paradójica", la lucha intestina de su corazón y su cabeza, la fe empirista en el vacío universal, todos estos motivos encajan perfectamente con el viejo libro sapiencial

[7] Véase el minucioso estudio del pensamiento machadiano, que hace Emilio J. García-Wiedeman, en *Los Proverbios y cantares de Antonio Machado*, op. cit., 158.

[8] Véase mi ensayo " Antonio Machado en Baeza. Del extrañamiento al entrañamiento (1912-1919), publicado en el marco cultural de *Antonio Machado y Baeza (1912-2012). Cien años de un encuentro,* programado por el Prof. Antonio Chicharro, Ayuntamiento de Baeza, 2012.

¿Dónde está la utilidad
de nuestras utilidades?
Volvamos a la verdad:
Vanidad de vanidades
(CXXXVI, nº 28)

Se diría que la experiencia personal se ve refrendada por la autoridad de estos testimonios de sabiduría secular, y por eso, en lugar de pensar, se atreve Machado a poner "saber". La oposición no juega ahora entre pensar y creer, sino entre saber y creer, y éste segundo en el sentido preciso de confiar:

Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos.

Pero detrás de este saber no deja de haber una creencia, la pesimista o nihilista, como destaca Machado en otro proverbio:

Fe empirista. Ni somos ni seremos.
Todo nuestro vivir es emprestado.
Nada trajimos; nada llevaremos
(CXXXVI, nº 36).

Frente a este saber nihilista trata de protegerlo la otra creencia, en sentido contrario, en el renacimiento de la vida, que Machado ejemplifica en "el agua buena, que deja vida", símbolo de aquella otra

Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva,
poesía, cosa cordial.
(CXXVIII)

Pero, en su lugar, el poeta hace sonar el grave diapasón escéptico:

Y amargura
de querer y no poder
creer, creer y creer!
(CXXVIII)

La reelaboración de la solearilla en Juan de Mairena.

Cuando vuelve la solearilla en las prosas de *Juan de Mairena*, (I, cap. XLVII) ya está filtrada por la filosofía machadiana de sus apócrifos. Ha pasado por la metafísica trágica de Abel Martín, con su mónada horadada por la sed de lo esencialmente otro, y por la salida lúdica de Juan de Mairena, en búsqueda y aventura tras la otredad irremediable. El impulso erótico de Martín se ha transmutado en la creencia maireniana en el tú, alumbrando el mundo de una posible comunión cordial. El nivel en que se clava el sentido de la solearilla es prácticamente el kantiano/unamuniano de 1918, pero ahora con pretensiones más radicales, pues la creencia expresa en la alteridad se opone nada menos que a la tesis metafísica eleática que identifica ser y pensar. No es que esta tesis se declare falsa, lo que significaría incurrir en un dogmatismo de signo opuesto, pero es razonable dudar de ella:

Que el ser y el pensar no coincidan ni por casualidad es una afirmación demasiado rotunda, que nosotros no haremos nunca. Sospechamos que no coinciden, que pueden no coincidir, que no hay muchas posibilidades de que coincida. Y esto, en cierto modo, nos consuela (PC,II,2112)[9].

La sospecha de que no coincidan la obtuvo Machado paradójicamente de la existencia de la lógica, ese mágico palacio de fórmulas y ecuaciones, que más parece, por su complejidad y precisión, creación apócrifa que trasunto de realidad. Resulta, en efecto, inverosímil, que un mundo contingente y azaroso responda a las leyes formales puras del pensamiento. Más sorprendente es la declaración que sigue:

> Porque –todo hay que decirlo nuestro pensamiento es triste. Y lo sería mucho más si fuera acompañado de nuestra fe, si tuviera nuestra íntima adhesión. Eso ¡nunca! (PC,II,2112).

¿A qué se debe la tristeza del pensamiento? Parece que, entre otras cosas, a su fría necesidad, que ciega el espacio de la libertad y de la creación. Y, también, a la soledad a que nos condena en la cárcel del solipsismo moderno. Contra esto se rebela el hombre y el poeta,

[9] Los textos en prosa, salvo cuando se remita a la edición de *Prosas dispersas* de A. Doménech o a *Los Complementarios* (ed. facsímil de D. Ynduraín), se citan por la edición crítica de Oreste Macrí, *Prosas Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, mediante la sigla PC, e indicación del tomo en números romanos y la página en arábigos como es habitual.

pero con el gesto tímido de una creencia en el reino de lo abierto y lo posible, que se inicia en la apertura al otro yo:

> Confiamos
> en que no será verdad
> nada de lo que pensamos

Mejor diríamos: *Esperamos, nos atrevemos a esperar,* etcétera.

La mención a la esperanza es aquí muy significativa, pues parece apuntar a una confianza en el futuro del hombre, incluso contra los poderes del olvido y la muerte. Y Machado parece alargar el brazo de esta palanca de la esperanza porque se niega a adherirse al propio pensamiento, esto es, a tomarlo en serio hasta el punto de creer en él. "El pensamiento metafísico especulativo es antinómico, pero la acción –y la poesía lo es obliga a elegir provisionalmente uno de los términos de la antinomia (…) [El poeta] comprende que por debajo de la antinomia lógica, el corazón ha tomado su partido". La oposición "pensar y creer" se vuelve ahora, por así decirlo, más genérica, como actitudes mentales del hombre. El ejemplo que pone Machado es muy elocuente: no es igual pensar en la muerte que creer en ello:

> Siempre que tengo noticias de la muerte de un poeta se me ocurre pensar: ¡Cuántas veces por razón de su oficio, habrá este hombre mentado a la muerte, sin creer en ella!. ¿Y qué habrá pensado ahora, al verla salir como figura final de su propia caja de sorpresas (PC,II,2110).

Pensamos todo aquello que somos capaces de mentar en una expresión significativa y de lo que podemos dar un argumento en el discurso, o, como dice Kant, se piensa todo lo que no es contradictorio. Creemos, en cambio, en aquello que nos concierne vitalmente hasta el punto de irnos en ella la vida.

> La llevamos en el pensamiento, en esa zona inocua de nuestras almas en la cual nada se teme ni se espera. La verdad es que hemos logrado pensarla y hemos acabado por no creer en ella (PC,II,2111).

La filosofía sabe mucho de estos malabarismos de prestidigitador. Acostumbra a saltarse la muerte a la torera en un juego sofístico como el de Epicuro: "cuando estoy yo no está ella; cuando está ella no estoy yo, luego no nos encontramos", pero el hombre de carne

y hueso sufre el encontronazo, angustiándole en sus entrañas. Creer algo es adherirse a ello, hasta el punto de no intentar someterlo a duda; pensar, en cambio, tiene mucho de representación y algo de divagación. Más aún: creer en algo comporta, según Machado, tener algo por absoluto, cualquiera que sea su signo, bien positivo o bien negativo, esto es, ya sea la creencia en la plenitud o en el vacío. Casi parece anticipar Machado la distinción orteguiana en *Ideas y creencias*

> Estas ideas que son, de verdad, creencias no constituyen el continente de nuestra vida y, por ello, no tienen el carácter de contenidos particulares dentro de ésta. Cabe decir que no son ideas que tenemos, sino ideas que somos. Más aún: precisamente porque se confunden para nosotros con la realidad misma –son nuestro mundo y nuestro ser– (…) Con las creencias propiamente no *hacemos* nada, sino que simplemente *estamos* en ella[10].

Pero estamos con adhesión, porque nos soportan para hacer la vida, que es lo que de verdad importa. Precisamente por eso destaca Machado de las ideas/creencias kantianas su "contenido cordial, su vitalidad" (PD, 427). ¿Quiero esto decir que nuestras creencias son por ello verdaderas?¿que nos engañan menos que las ideas de que podemos dar cuenta reflexivamente?...

El tema lo aborda Machado en la última aparición de la solearilla en *Juan de Mairena, póstumo* (1937-9), al término, pues, de su obra, como si sintiera la necesidad de detenerse en ella y comentarla en pormenor. Es un capítulo largo y minucioso dedicado al tema, con el título "Sobre algunas ideas de Juan de Mairena", en el que Machado habla con voz propia, como discípulo de su apócrifo. De nuevo reitera la filiación de su tesis en las ideas trascendentales kantianas a las que califica de "suprarracionales" (PC,II,2383) con notoria inexactitud, pues constituyen el diseño interno de la razón humana, pero a Machado no debemos pedirle el rigor filosófico que en un poeta podría sonar a pedantería. Ahora bien, no por ser tales creencias "suprarracionales" y bienquistas con la razón son ya verdaderas, como advierte expresamente:

[10] *Ideas y creencias* en *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, V, 384. Esta obra de Ortega fue publicada en 1940; la primera parte de ella "apareció traducida al alemán hacia 1936 en la *Europäische Revue*", según informa el propio autor (Ídem). Es raro que Machado tuviera acceso a ella.

> Más de una vez se reprochó a Juan de Mairena el atribuir a estas ideas suprarracionales la cualidad de verdaderas, de constituir últimas y absolutas realidades, con lo cual no solo sostenía una doctrina arbitraria, sino que aparecía en abierta y flagrante oposición con su extremado escepticismo. El reproche pudiera ser injusto; porque nada, en cuanto conocemos de sus escritos, nos autoriza a formularlo y sostenerlo. Mairena no se jactó nunca de haber coincido con la verdad (en esto se distinguió mucho de los pensadores de su tiempo y, acaso, de todos los tiempos), aunque tampoco afirmaba la imposibilidad de esta coincidencia. Lo que dijo Mairena muchas veces es que estas ideas suprarracionales eran las específicamente humanas, y que por una conducta que se ajusta a ella se distingue el hombre de los animales (PC,II,2383).

Las tres ideas/creencias trascendentales en Kant son la libertad, la inmortalidad del alma y la existencia de Dios en cuanto condiciones de posibilidad de la vida moral. Mairena parece integrarlas, (al menos la primera y la tercera) en la fe en la existencia del otro, objeto de comunión cordial. Y desde esta creencia base se atreve a confiar en la no verdad del pensamiento:

> Confiamos
> en que no será verdad
> nada de lo que pensamos.

Pero de nuevo se siente en la necesidad de subrayar que se trata de una solearilla "antieleática" (PC,II,2384), es decir, en contra de la metafísica monista fundada en el principio absorbente de la identidad y en contra también, como indicaba Mairena en otro pasaje anterior, del "ethos autoerótico y egolátrico" (PC,II,2070), que se funda en ella. Implica, además, la solearilla una actitud escéptica contra tal forma de pensamiento, sorteando hábilmente, sin embargo, el "argumento contraescépticos", pues no afirma estar seguro de que tal pensamiento sea falso, sino que pudiera serlo. Y, por último, se trata de una duda consoladora, pues confía en que lo sea efectivamente:

> La adopción de la copla proyectaba una cierta luz sobre este dicho suyo[11], que a muchos aparecía envuelto en misterio:"El fondo de mi pensamiento es triste; sin embargo, yo no soy un hombre triste, ni creo que contribuya a entristecer a nadie. Dicho de otro modo: la falta de adhesión a mi propio pensar

[11] De Mairena, pero no menos de Machado, que así lo confiesa en otras ocasiones.

> me libra de su maleficio, o bien: más profundo que mi propio pensar está mi confianza en su inania, la fuente de Juventa en que se baña constantemente mi corazón. (PC,II,2384).

La tristeza del pensamiento la conocía Machado por su propia experiencia, pues su apócrifo Abel Martín es un metafísico trágico, ensimismado en una autoconciencia onanista, de vuelta de la frustración del impulso erótico por trascender la frontera del yo. El siglo XIX era el siglo del solipsismo y el subjetivismo. Otro apunte poético en Baeza, 1917, así lo declara:

> Siglo que olvidó a Platón
> y lapidó al Cristo vivo.
> Wagner, el estudiantón,
> le dio su homúnculo activo.
> Azogado y errabundo,
> sensible y sensacional,
> tuvo una fe: la esencial
> acefalía del mundo.
> (C.,60)

En general, la metafísica de la identidad absorbe toda diferencia, practica el necesitarismo lógico del principio de razón suficiente, que no deja lugar a la libertad, y lo pone al margen del diálogo viviente con el otro en la ciudad de los hombres. Ciertamente Juan de Mairena presenta otro aire, lúdico y burlón, porque no es metafísico, como su maestro, sino retórico y sofísta, y así ha logrado librarse del maleficio de adherirse al propio pensamiento. Pero, sobre todo, porque alcanza a creer en la existencia del otro y en la posibilidad de la comunicación. La alusión a la fuente de Juventa es muy significativa. La gruta Castalia era la "mansión del oráculo de Apolo" que, como el de Delfos, según Heráclito ni " oculta ni habla abiertamente, sino que significa", lo que parece indicar el interés de Machado por una filosofía hermenéutica de los grandes símbolos de la vida humana, que florecen en el decir de los poetas y arraigan en el sentimiento. Pero, además, según la mitología griega, en la gruta Castalia, "en cuyo fondo mana un rico manantial, descansaba, oculto en la cueva, un cruel dragón", guardando las aguas hasta que el héroe Cadmo logró vencerlo con su espada[12]. ¿Toma acaso el poeta a este dragón, que impide el acceso a la fuente, como símbolo del pensamiento lógico-metafísico?. Es probable. Las aguas

[12] Gustav Schwab, *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica,* Círculo de lectores, Barcelona, 2010, pág. 66-67. Véase otra variante del mito en Robert Graves, *Los mitos griegos*, RBA, Barcelona, 2005, pág.. 217.

lustrales regeneran la vida. Y el poeta y el hombre Antonio Machado, más próximo a Mairena que a Martín, confía como un niño en este renacimiento. Y, sin embargo, por extraño que parezca, Machado no reniega del pensamiento metafísico, "que es el específicamente humano, abierto a la espontaneidad intelectiva y a los cuestionarios infantiles"(PC,II,2385). La metafísica es, por decirlo con Kant, una "disposición natural del hombre", pero más allá del pensamiento racional lucen las ideas/creencias trascendentales:

¿Renunciaremos a navegar, que es caminar entre las estrellas, porque las estrellas no puedan cogerse con la mano? (PC,II,2385).

Y en este sentido apela, muy kantiana y unamunianamente, a una "fe después del pensar", como ya había cantado en uno de sus *Proverbios y cantares*:

¡Oh fe del meditabundo!
¡oh fe después del pensar!
Solo si viene un corazón al mundo
rebosa el vaso humano y se hincha el mar
(CXXXVI, nº 32).

¡El corazón, más que la cabeza, queda, pues, al modo romántico, como el símbolo de la humanidad, que se atreve, como Jesús, a andar sobre las aguas!. Claro está que, puesto que tal creencia no la toma Machado por verdadera, podría haber compuesto otra solearilla de sentido opuesto:

Indaguemos
que tal vez no sea verdad
aquello en lo que creemos.

A vueltas con la creencia

Este doble escepticismo cruzado parece condenar a Machado o a un agonismo, al modo de Unamuno, o a un permanente desequilibrio escéptico. En cualquier caso, el escepticismo de Machado es de búsqueda perpleja y no de abandono. "Nunca os aconsejaré el escepticismo cansino y melancólico de quienes piensan estar de vuelta de todo" (PC,II,2334). Se trata para él, por el contrario, de "una posición vital, no lógica, que ni afirma ni niega, se limita a preguntarse, y no se asusta de las contradicciones" (PC,II, 2140). Pero no es ésta, a mi juicio, su última palabra sobre el tema. Esto nos obliga a una tercera y definitiva vuelta a la cuestión. En la prosa del último *Juan de Mairena* se advierte un creciente interés por la creencia, así como por la razón,

que importa no confundir con el intelecto. No en vano, Mairena es un sofista, en el mejor sentido, y sabe provocar "la máxima tensión del pensamiento" como aconseja a sus discípulos, "el uso pleno y aun el abuso de la lógica" (PC,II,2385), antes de abandonarla por inútil. Lo cual exigía someter a una crítica severa el mundo de la creencia. Pero antes conviene hacer algunas precisiones. La creencia no es la fe religiosa, aun cuando ésta sea un caso muy notorio. "Todavía no hemos reparado en que la creencia plantea problemas independientes de la religión"(PC,II,2356), precisa Machado, pues se trata de una actitud radicalmente humana que puede darse como fe moral, en Kant, o como instinto y sentido común o como saber inmediato en la filosofía romántica de la fe (Jacobi). Puede haber creencias religiosas y antirreligiosas, pues las creencias son siempre en algo absoluto, ya sea la plenitud o el vacío, el todo o la nada. Tampoco son objeto de ninguna "intuición intelectual", como creía algún romántico (Schelling) aun cuando Machado se expresa en alguna ocasión inadecuadamente sobre este punto[13], pues en tal caso no se podría poner en duda su verdad, como él la pone. A veces se confunden con las "convicciones" por la fuerza con que se nos imponen, pero las últimas creencias no son meramente intelectuales o ideológicas, y de ahí la dificultad de su extirpación. En tanto que entrañan tomar algo por absoluto, se parecen más a la forma metafísica del pensar, aunque tampoco son las hipótesis metafísicas, pues éstas, según Machado, se apoyan en creencias que permanecen muchas veces inadvertidas o inatendidas:

> Por debajo de lo que se piensa, está lo que se cree, como si dijéramos en una capa más honda de nuestro espíritu. Hay hombres tan profundamente divididos que creen lo contrario de lo que piensan. (PC,II,2040).

Es ésta una idea original y fecunda de Machado/Mairena. En algún momento alega que Kant debió emprender una cuarta crítica, no ya de la razón, sino de la "pura creencia" (PC,II,2356), por tratarse de un suelo más originario de inspiración. Ya Ludwig Feuerbach había exigido esta crítica, que no se dirige solo a la filosofía de Kant ni a la de Hegel, sino a la religión cristiana que sirve de base a todo el idealismo. Lo paradójico es que también estaba a la base del humanismo antropológico feuerbachiano, por muy reductivo que fuera del *agape* cristiano. En este sentido concibe Mairena un programa radical de crítica:

[13] Por ejemplo, cuando afirma que las "ideas suprarracionales" de Kant, como él las llama, son objeto de intuición intelectual (PC,II,2383), lo que es gravemente inexacto.

> Nuestro escepticismo, amigos míos, habla Mairena a sus alumnos, nos llevará siempre a dudar de todas las hipótesis metafísicas, y a dudar, no menos, de que estas hipótesis hayan sido definitivamente retiradas de la circulación. En verdad ellas reposan sobre creencias últimas que tienen raíces muy hondas. (PC,II,2354).

¿Dónde y cómo arraigan estas raíces? Si no pertenecen al mundo del entendimiento ni al de la intuición intelectual, cabe que tengan que ver, en parte, con el sentimiento como saber inmediato y pasivo de realidad, que solo logra expresarse indirectamente mediante símbolos. Como anota en *Los Complementarios* y recoge luego en "Sobre las imágenes en la lírica":

> Si entre el hablar y el sentir hubiera perfecta conmensurabilidad, el empleo de las metáforas sería no solo *superfluo*, sino perjudicial a la expresión (…) Pero hay hondas realidades que carecen de nombre (…) Silenciar los nombres directos de la cosas, cuando las cosas tienen nombres directos,¡qué estupidez!. Pero Mallarmé sabía también que hay hondas realidades que carecen de nombre (…)En la lírica, imágenes y metáforas son, pues, de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requiere la expresión de lo intuitivo, nunca para revestir lo genérico y convencional (C.,70-73).

Y ciertamente en el sentimiento arraigan algunas de las opciones fundamentales (o hipótesis metafísicas) que los poetas expresan simbólicamente, porque conciernen a estas realidades que no tienen nombre. Pero, de otro lado, las creencias pueden concernir también a la razón, aquellas que Machado llama "suprarracionales", es decir, aquellas que rebasan a la razón sin destruirla, o bien, aquellas ideas/creencias que, según Kant, pertenecen al diseño de la razón misma. Ahora bien, en la medida en que las creencias conciernen o pueden concernir a esas tres esferas (sentimiento, imaginación simbólica y razón) cabría entenderlas en cierta analogía con la "*idea estética*, a la que define Kant, como "la representación de la imaginación, que provoca a pensar mucho (…) y es el *pendant* de una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) pueda ser adecuada"[14]. Pensando

[14] Inmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* pr. 49, (Meiner, Hamburgo, 1924, pág. 168); rad. esp de M. Garcia Morente, El Ateneo. Buenos Aires, 1951, pág. 321.

analógicamente, desde la matriz kantiana, me atrevo a proponer que la creencia constituye un nódulo mediador entre el sentimiento, que intuye valores, la imaginación poética que los desarrolla simbólicamente, y la razón o los intereses últimos de la razón, de tal modo que, aunque la creencia no sea pensamiento, obliga a pensar mucho:

> Tampoco ha de entenderse que nuestras creencias sean, en general, más verdaderas que nuestras razones, sino que son más persistentes, más tenaces, más duraderas y que son ellas también –las creencias y por ende las hipótesis metafísicas más fecundas en razones que las razones en creencias. (PC,II,2354).

Solo que tal nódulo, más que estético, es fundamentalmente ético, en sentido estructural, pues genera todo un modo de vida. Así, una creencia en la identidad genera una hipótesis metafisica eleática con su *ethos* narcisista, "autoerótico y egolátrico", y contrariamente, una creencia en la alteridad hace concebir una "metafísica de poeta", como la martiniana/maireniana, con su correspondiente *ethos* altruísta y pacifista. De ahí la importancia para la razón de llevar a cabo la rebusca y crítica de las creencias:

> Sería conveniente habla Juan de Mairena a sus alumnos que el hombre más o menos occidental de nuestros días, ese hombre al margen de todas las iglesias –o incluido sin fe en alguna de ellas que ha vuelto la espalda a determinados dogmas, intentase una profunda investigación de sus creencias últimas. (PP,II,2338).

No basta con la crítica de las ideologías ni de las filosofías, que a menudo se hacen desde otra filosofía contraria, en el necio intento de sacar un clavo con otro, pero dejándolo con frecuencia en el mismo agujero. En esta crítica proyectada por Mairena, caerían muchas ideologías/convicciones y se revisarían muchas hipótesis metafísicas y códigos éticos. Se trata, pues, de una crítica tan omnicomprensiva y radical que solo puede encomendarse a los escépticos:

> Alguien preguntó a Mairena: ¿por qué han de ser los escépticos los encargados de investigar nuestras creencias?. Respondió Mairena: nuestras creencias últimas, a las cuales mi maestro y yo nos referimos, son, no pueden ser aquellos ídolos del nuestro pensamiento que procuramos poner a salvo de la crítica, mucho menos las mentiras averiguadas que conservamos por motivos sentimentales o de utilidad política,

> social, etcétera, sino el resultado, mejor diré el residuo, de los más profundos análisis de nuestra conciencia. Se obtienen por una actividad escéptica honda y honradamente inquisitiva que todo hombre puede realizar –quien más, quién menos a lo largo de su vida. (PC,II,2340).

Juan de Mairena era, pues, el encargado de llevar a cabo esta crítica extremando todos los procedimientos de la lógica y de la sofística. El ejercicio de esta criba escéptica arroja un resultado sorprendente. De un lado, las creencias se dan en bipolaridades en constante tensión, así el idealismo frente al realismo, el espiritualismo contra el materialismo, la creencia en la razón (PC,II,2356)[15] -- pues también la razón descansa en una creencia, porque no puede ser probada por sí misma sin caer en una *petitio principii*-- contra la acefalía de la voluntad como esencia del mundo.

De otro lado, no excluye Mairena la posibilidad de que subsistan creencias fundamentales tras de esta crítica disolvente:

> Cuanto subsiste, si algo subsiste, tras el análisis exhaustivo o que pretende serlo, de la razón, nos descubre esa zona de lo fatal a que el hombre de algún modo presta su asentimiento. Es la zona de la creencia, luminosa u opaca – tan creencia es el sí como el no donde habría que buscar, según mi maestro, el imán de nuestra conducta. (PC,II,2340).

En tal caso, no se trataría de una fe ingenua, sino de aquella fe del meditabundo, después del pensar, que canta uno de los proverbios. Pero el escepticismo no tiene en Machado la última palabra ni tampoco en la Escuela Popular de Sabiduría Superior de su apócrifo Mairena:

> Porque de la clase de Sofística a la de Metafísica solo podrían pasar, en forma de creencias últimas o de hipótesis inevitables, los conceptos que resisten a todas las baterías de una lógica implacable, de una lógica que, llegado el caso, no repare en el suicidio, en decretar su propia inania (PC,II,2063).

Curiosamente, el caso de este suicidio escéptico si se alcanzase una conclusión ilógica, lo ejemplifica Mairena en la proposición:

[15] "Porque lo más frecuente es creer en lo racional, aunque no siempre por razones"(PC,II,2356)

> *No hay más verdad que la muerte.* Lo que equivale a decir que la verdad no existe y que ésta es la verdad, Comprenderéis sin gran esfuerzo que, llegado este caso, ya no sabemos cuál sea la suerte de la verdad; pero es evidente que aquí la lógica se ha saltado la tapa de los sesos. (PC,II,2063).

Y, sin embargo, hay una creencia nadista que afirma el no absoluto o el absoluto vacío frente al sí integral con que apuesta la creencia antagónica por el porvenir de la vida. ¿Qué hacer con estas creencias radicales en la clase de metafísica? Cabe pensar que hacer metafísica sobre ellas y explorar así todas sus consecuencias. Pero si, como sostiene Machado, un tanto enigmáticamente, las creencias "son más fecundas en razones que las razones en creencias" (PC,II,2354), es posible también enfrentarlas o confrontarlas para que cada una se ingenie en buscar y dar razones de su aceptabilidad, aun cuando nunca tales razones puedan agotar su sentido. En suma, es necesario ponerlas a dialogar. Es bien sabido que Machado/Mairena, al despertar del simbolismo tardorromántico y abrirse a un mundo de presencias, se decanta progresivamente por el diálogo, y no solo el intelectual socrático, en que intercambiamos las razones que forman un argumento compartido, sino el otro diálogo cordial de la comunicación viviente entre mónadas heridas de alteridad. Es el diálogo existencial que emblemáticamente encarnó Cervantes en don Quijote y Sancho, diálogo cordial, que a diferencia del platónico, no persigue el acuerdo sino hallar, como en el Cristo, "formas y hechos de comunión cordial (…) La actividad lógica puede llevarnos a un acuerdo, pero ¡qué poca cosa es ella en la totalidad de nuestra psique! (PC,II,2371). Además del diálogo entre razones, está el otro diálogo entre valores, que va fraguando, casi sin proponérselo, al tener que compartir el curso de la vida. Así dialogaban cordialmente don Quijote y Sancho, pese a la disparidad de sus creencias: el idealismo del caballero y el materialismo del escudero respectivamente. Y Machado señala muy oportuna y sagazmente las diferencias en este punto entre Cervantes y Shakespeare. Oigamos su fino análisis:

> El diálogo en Shakespeare es un diálogo entre solitarios, hombres, que a fin de cuentas, cada uno ha de bastarse a sí mismo; de ningún modo se busca allí lo genérico, sino que la razón se pierde en los vericuetos de la psique individual (…) Cuando llegamos a Cervantes, quiero decir al Quijote, el diálogo cambia totalmente de clima. Es casi seguro que don Quijote y Sancho no hacen cosa más importante –aun para ellos mismos que conversar el uno con el otro. Nada hay

> más seguro para don Quijote que el alma ingenua, curiosa e insaciable, de su escudero. Nada hay más seguro para Sancho que el alma de su señor. (PC,II,2372).

La seguridad de cada uno en el otro, su contrario/complementario, es la necesidad de contar con él, con su asistencia y compañía, para afrontar la vida. Cada uno necesita del otro y se abre a él, pese a las discrepancias, y acaba fiándose de él en los trances más amargos y duros:

> Y aquí nos aparece el diálogo entre dos mónadas autosuficientes y, no obstante, afanosas de complementariedad, en cierto sentido, creadoras y tan afirmadoras de su propio ser como inclinadas a una inasequible alteridad (PC,II,3272).

No buscan acuerdos sino tocarse el alma y generar una amistad sobre la base de la ayuda mutua y la fidelidad al otro, que les provocan las ocasiones del camino. Cada uno se vierte en el otro y, a la vez, se deja tocar por él; cada uno se vuelve al otro, que le devuelve su otro, sin dejar de ser él; cada uno internaliza al otro, con quien habla, hasta el punto de despertar la otredad en el seno de uno mismo. Aquí lo que se descubre no es una verdad intelectual, que les sea común, sino la co-pertenencia de ambos en el dinamismo de la realización personal hacia el hombre genérico. Incluso, si prolongan la fecundidad de su encuentro, la co-pertenencia de ambos en el "Tú de todos". No es solo el acuerdo de razones lo que reclama la humanidad de cada uno, sino la comunión cordial en aquellos valores que sostienen la vida. Claro que puede dudarse de tan profunda eficacia. Pero aun en este caso, aun cuando tal diálogo existencial de alma a alma estuviera condenado al fracaso, al menos se habrá ganado algo en la duda existencial acerca de la propia creencia. Pese a su pretensión absolutista, cada creencia llevará un halo de sombra, que proyecta sobre ella su contraria, y de este modo se relativiza. Aunque quiera, ya no puede ignorar al otro, y tiene que acabar por hacerle sitio, si no quiere suprimirlo. Al menos, es el don de la tolerancia y de la apertura mental el premio de esta empresa.

Pero Machado aún va más lejos, al hacer ver que por muy contrarias y hasta contradictorias que sean dos creencias, ambas pueden ser necesarias para la suerte de la vida. Tomemos por referencia el caso extremo de la creencia en el vacío y su opuesta en la plenitud. ¿Sería posible la conciencia, si tuviéramos de cualquiera de ellas, una certeza absoluta?. La creencia absoluta en el vacío o en el lleno harían

imposible la palabra; en un caso, porque nos disuade de la búsqueda del sentido, y en el otro, porque se lo anega en lo místico. "La conciencia metafísica y moral –escribe Maurice Merleau-Ponty muere en contacto con lo absoluto, porque ella misma es, más allá del mundo plano de la conciencia habitual o adormecida, la conexión viviente del yo consigo mismo y del yo con el otro"[16]. Machado/Mairena lo hubiera dicho a su manera sugestiva: porque se aduerme a su sombra y deja de preguntar y buscar. También nos aduerme el vacío y nos invita a sestear a su sombra, como el quietismo de los místicos. No solo es antinómica la razón, como mostró Kant, sino más fundamentalmente el orden de las creencias, y aun cuando el corazón opte de vez en cuando por alguna de ellas, siempre se queda en vilo. Por eso es precisamente corazón, piensa María Zambrano. La disparidad y contrariedad de las creencias vienen a mostrar, a la postre, que como dijera Miguel de Unamuno, maestro en tantos sentidos de Antonio Machado, la incertidumbre creadora es nuestra única *chance* de libertad.

[16] "Le metaphisique Dans l'homme", en *Sens et non-sens*, Nagel, Paris,1966, pág.167.

El folclore en la vida y el teatro de Antonio Machado: un detalle biográfico poco conocido

Dámaso Chicharro Chamorro
Universidad de Jaén

A propósito del centenario de la llegada de Antonio Machado a Baeza (1912-2012) he creído oportuno estudiar de nuevo la figura de Ángel Lázaro, dada su estrecha vinculación con Antonio Machado y lo desconocido de la misma. Hay un dato que me parece relevante en cuanto a la vinculación de Machado con el folklore y que no ha sido mencionado hasta ahora, que yo sepa, por nadie. A él pienso dedicar lo fundamental de esta breve exposición.

Justo cuando se cumplía el centenario del nacimiento de Antonio Machado el poeta Ángel Lázaro, en 1975, vuelto a España desde su exilio cubano, residía ya en Madrid y dedicó a aquella conmemoración tres enjundiosos artículos, aparecidos en el diario *Pueblo* semanalmente, a partir del 18 de agosto de 1975, bajo el título genérico de "Mi amigo Don Antonio Machado". Estoy por decir que prácticamente nadie ha reparado en ellos. Yo los conozco porque el propio Ángel Lázaro me habló en cierta ocasión de estos breves trabajitos que son de una entidad y de un calado máximos. A ellos pretendo dedicar, como digo, mi atención en estos momentos culminantes de este otro centenario machadiano, uniendo efemérides con efemérides.

Interesa a nuestro actual propósito el tercer artículo, que lleva un título bastante llamativo: "El amor oculto del poeta" y que nos sirve para aclarar un aspecto acaso desconocido de la biografía machadiana, también relacionado con el folclore. Era éste un asunto prácticamente olvidado en esa fecha (1975) y por ello le merece a Ángel Lázaro un comentario más detenido, que incluso tuvo una mínima repercusión periodística entonces, luego acallada por completo y que ni siquiera ha ocupado a los biógrafos como debiera. Se nos revela un rasgo muy característico de Antonio, tantas veces citado como poco entendido. Me refiero en primer lugar a esa voluntad decidida de escribir solo el teatro que pudiera sintetizarse, como él dice, "en una copla", en algo mínimo. Su idea era que una gran obra podría ser, de hecho era casi siempre, síntesis de una coplilla popular de donde extraer todo el partido posible. Ángel Lázaro lo comprobó personalmente cuando le dedicó de puño y letra una de esas coplillas que, según confesión de Antonio, era el origen del gran drama *La Lola se va a los puertos*. Y presume Lázaro de esa copla autógrafa, reproduciéndola en el artículo, y que tan famosa fue siempre:

> Gracias, Petenera mía,
> por tus ojos me he perdido.
> Era lo que yo más quería.

Lázaro reproduce la coplilla con el siguiente pie: “Único autógrafo del poeta dedicado al autor de este reportaje con una de sus coplas”. La foto que acompaña es la clásica de Antonio Machado sentado con su amplio sombrero en la mano derecha, reposando sobre el consabido bastón. Evidentemente forma parte de la gran tradición popular del folklore andaluz, que su mismo padre, Antonio Machado y Álvarez (*Demófilo*) había antologado en su famoso *Libro de cantares.*

Pero es curioso que nos ofrezca la nota, siempre con su firma debajo, como actualizada o sintetizada cifra del origen de su obra teatral. Precisamente de esa obra es de la que nos va a hablar Lázaro en este artículo, para referirse después al hecho, periodísticamente más sustancioso, de la novia o las novias jóvenes de Antonio Machado. Antonio se sintió capaz de escribir, como es de sobra, hasta el último día de su vida. Manuel, ante la insistente petición de Lázaro, le reitera una vez más: “Lo que tenía que decir lo dije ya en modos diversos: desde *Alma* hasta *Ars Moriendi”*. La réplica de Antonio parece surgir de lo más hondo de su corazón: “Eso morir, sentenciaba el hermano, y hundía su gran cabeza entre los hombros”. Esto nos permite constatar, incluso gráficamente, la indiferencia sonámbula de Antonio ante cualquier propuesta que no le interesara. Hacía como si no fuera con él, cuya vida interior sin embargo ardía en reflexiones profundas, fruto de las cuales son sus obras de entonces, desde los apócrifos hasta *El hombre que murió en la guerra*.

Siempre en Antonio se ve esa pose que podríamos calificar de “indiferente en apariencia”, como queriendo “pasar”, como dicen hoy, de un mundo que no le agradaba. Ahora bien, cuando algo de veras llamaba su atención, siempre estaba allí con la palabra oportuna y exacta en los labios, tal sucede aquí. Cuando se le pregunta “si le sopla la musa Talía”, es decir, si siente interés por el teatro, de nuevo la respuesta es rápida y comprometida, pese a su apariencia: “Puede ser, si en tres actos se puede meter lo que se dice en una copla”. Ésa era su visión del teatro: desarrollar la filosofía sentenciosa y popular. No obstante, demuestra su incomodidad cuando una joven veinteañera le pregunta más de la cuenta y su forma de romper es sugerir la marcha inmediata: “¿Vamos, Manuel? Don Manuel camina a su lado calladamente, complacido de cobijar al hermano querido y, por más que nadie, admirado. Y un poco detrás de los dos el adolescente y reverente, el humilde superviviente que hoy testimonia desde el presente y hacia el futuro”. Ese es Ángel Lázaro.

A partir de este momento el artículo va a adquirir un nuevo sesgo. Dice Lázaro que los Machado, que ya habían estrenado *Desdichas de la fortuna,* calificada tópicamente como "el gran lienzo velazqueño que podía codearse con Calderón o con Lope", se habían desanimado de nuevo. Acaso los tiempos, el ambiente de entre bastidores, que tan perfectamente conocían ambos (aunque muy en particular Antonio), les echaba para atrás. No obstante, entonces, a la altura del año 27, de nuevo volvía a tentarles la afición y se proponían escribir nuevas obras. El resultado es de todos conocido: las nuevas obras teatrales que completan su producción: desde *La Lola* a *Las adelfas,* de 1928*, La prima Fernanda, La duquesa* y, por fin*, El hombre que murió en la guerra*, simbólico título de una producción estrenada ya en 1941, cuando Antonio había muerto y gracias a la intervención directa de Manuel y sus buenas relaciones con el régimen entonces imperante.

La encomiástica afirmación de Ángel Lázaro nos testimonia que ya entonces ese teatro, que nosotros hemos editado en su totalidad y que ya en los últimos veinte años ha recibido la atención que requería, les atrae ahora hasta aceptarlo en algún momento como su verdadera profesión. Y quienes eran sus amigos, e incluso sus competidores, como Marquina o Benavente o el propio Ángel Lázaro, terminan por exclamar: "¿Cómo puede hacerse la nómina del teatro español contemporáneo sin contar con el teatro de los Machado, que es, no una obra sino todo un teatro?" Tal vez sea un orgullo competir con ellos. Acaso por eso le produce tanta ilusión y pondera a tal nivel lo que para Lázaro es algo inusitado, probablemente su mayor satisfacción biográfica, hasta el punto de reproducirla. Me refiero a su invitación a la lectura privada de *La Lola se va a los puertos,* que Manuel Machado le dejó una vez más en su casillero:

> Querido Lázaro, dice la misiva, mañana miércoles a las 2 ½ de la tarde leemos a la compañía de la Membrives *La Lola se va a los puertos*. Si quiere usted escucharla, venga. Entre por el escenario (calle del Desengaño) y pregunte por mí. Hasta mañana. Un abrazo de su compañero y amigo Manuel Machado.

Este gozo se traduce en el tono que adquiere a partir de ese instante el artículo. Así lo refiere el propio Lázaro:

> Al día siguiente a la hora en punto estaban don Antonio y don Manuel ante la mesilla de lectura. Toda la compañía sentada en torno. Lola, a la derecha de Don Manuel, que era el que

> iba a leer. Don Antonio, a la izquierda de su hermano. Leía Manuel la obra manuscrita en un cuaderno escolar forrado de hule negro; escuchaba la primera actriz con toda su compañía la comedia con la mayor atención. El lector marcaba, tamborileando a veces con sus dedos sobre la mesilla, ciertas transiciones y efectos de la obra. Don Antonio, siempre con la cabeza hundida en el pecho, parecía estar ausente de la lectura. Pero no hay duda de que en esa obra, como en el *Julianillo Valcárcel* y todo lo que para el teatro escribieron después, estaban fundidos en una aleación perfecta los dos hermanos, que en lo lírico eran tan distintos, aunque hay algún poema de Manuel, como el de Castilla, que también hubiera firmado Antonio.

Esta apreciación de Lázaro nos parece bastante acertada, pues el tiempo ha terminado por darle la razón. Me refiero a la colaboración para el teatro, tan diferente y a la vez tan personal. Digo que el tiempo ha terminado por darle la razón en el sentido de que nosotros mismos, en 1971, con la altivez y la osadía de los veintidós años, llegamos a dedicar un capítulo completo de más de cien páginas a discernir las partes de Manuel y Antonio en el conjunto de su obra teatral. Así lo hicimos en nuestra Memoria de Licenciatura, que precisamente presentamos con el título de *La obra dramática de Manuel y Antonio Machado,* defendida en la Universidad de Granada ante un tribunal formado por los doctores Orozco Díaz, Gallego Morell y Soria Ortega. Recuerdo perfectamente que Soria, con su habitual y fingida candidez, llegó a decirme si no me parecía "demasiado aquilatar y comprometer" el hecho mismo de que me atreviera a señalar escenas concretas de cada obra, que yo atribuía sin pestañear a uno u otro poeta, a veces con los más nimios motivos. Hoy sé con seguridad que no le faltaba razón, pues incluso aquellas escenas que reproducen expresiones exactas de *Juan de Mairena* por ejemplo, no tenemos seguridad, yo no la tengo al menos, de que pertenezcan a Antonio, ya que muchas veces era el hermano –hay pruebas fehacientes–, el que sugería su inclusión en tal o cual obra posterior a 1930. Por eso digo que acierta Lázaro en lo sustancial de la opinión que reproduzco: no hay duda de que en esa obra, como en el *Julianillo* y todo lo que para el teatro escribieron después, estaban fundidos en una "aleación perfecta" los dos hermanos. En efecto, así era.

Inserta después una opinión que la mayoría de los críticos ha defendido, aunque nosotros no estamos tan seguros después de haber trabajado

ya bastantes años en este teatro. Me refiero a la idea, comúnmente admitida, de que era Manuel el que incitaba y animaba a Antonio a escribir teatro; así lo constata Lázaro de manera palpable:

> Manuel había conseguido sacar de sus casillas a Antonio metiéndolo de nuevo entre las bambalinas. Digo 'otra vez' porque tiempo después, estando yo una tarde viendo un ensayo de *Tierra baja*, de Guimerá, que lo había estrenado en catalán hacía mucho tiempo pero que lo ensayaba con nuevo elenco, vi de de pronto que Don Antonio trataba de contener la risa, moviendo aquellos hombros de tosedor y fumador constante.
> -¿De qué se ríe usted?, le pregunté.
> -Me río, respondió tratando de bajar la voz lo más posible, porque el papel de uno de esos mozos que entran ahí como comparsas lo he hecho yo cuando era muy mozo también.

Y, en efecto, así era: un personaje tan secundario de *Tierra baja* que no hace falta ni siquiera citar. Luego constata un hecho no desconocido pero, en mi opinión, insuficientemente valorado y entendido en toda su importancia: el aprendizaje teatral de los Machado fue a base de traducciones y refundiciones de obras ajenas, tal como pusimos de manifiesto en nuestro artículo inserto en el *Homenaje a Gallego Morell* (Chicharro, 1989). Reproduce una opinión de Marquina, que se admiraba de cómo los Machado habían sabido esperar su oportunidad para consagrarse como autores teatrales, pues el teatro era, en efecto, lo que permitía vivir con cierta comodidad en aquellos años a los autores. No olvidemos que ya en Mayo de 1918, es decir en su etapa baezana, soñaban Antonio y su madre, doña Ana Ruiz, con un triunfo teatral que les produjera "oro y nombradía". La señora iba incluso más allá, pensando en la posibilidad de obtener dinero con que comprar un hotelito campestre a cuenta de futuros triunfos que ella, como muchas mujeres, daba ya por conseguidos.

En tan triunfal previsión no se equivocó, pues fue precisamente tras el estreno de *La Lola se va a los puertos* cuando los Machado pudieron disfrutar de una situación económica relativamente holgada. Puede verse a este propósito nuestro trabajo que insertará la revista *Ojáncano* de la Universidad de Georgia (en curso de publicación). Así Ángel Lázaro reitera e insiste en este mismo asunto:

> Sí. El teatro, que es en España lo que da el triunfo ruidoso a un poeta haciéndolo conocer de todo el mundo, hacía que el solitario y desconocido Antonio Machado saliera a saludar a escena, un poco torpón y como ajeno a todo aquello, de la mano de su hermano Manuel.

Así era. Pero con la convicción que tenemos de que ese "torpón" era quien incitaba, por verdadera vocación, a escribir teatro con su hermano.

Y ahora una parte bastante novedosa, por lo desconocida del público en general, que trata Ángel Lázaro con la debida delicadeza y que nosotros pretendemos respetar en idéntico grado.

> Cuando murió Leonor, dice Lázaro, la esposa inolvidable, después de solo tres años de matrimonio, le escribía a Juan Ramón: 'Cuando murió Leonor pensé pegarme un tiro'…. Había muerto la vida para él. Pensó en hacerse viejo, aunque era un viudo joven todavía.

Pero parece que el tiempo todo lo cura y el pacato y morigerado don Antonio tuvo su nueva vida sentimental (además de Guiomar, episodio suficientemente conocido y explotado al que no me voy a referir).

> Llegó a entablar profunda amistad con una chica joven. Eso le planteó profundos y serios dilemas: ¿casarse con otra? ¿Sustituir ella en un hogar buscando solamente el olvido de la Leonor amada? Ya se iría arreglando como pudiera ('Porque yo he visto beber en los charcos de la calle… Caprichos tiene la sed') había escrito.

Se trata de una historia –insisto– poco conocida pero real como la vida misma, que a veces nos depara estas relativas sorpresas. Hace ya bastantes años que los biógrafos machadianos vienen aludiendo mínimamente al asunto de su relaciones personales con algunas mujeres, además de las dos más que conocidas (Leonor y Pilar de Valderrama). Hace ya también muchos años recordé en mi trabajo sobre la estancia de Machado en Baeza (Chicharro, 1985b) su amistad o algo más en la aquella ciudad con Francisca de la Poza, María del Reposo Urquía y alguna otra joven mujer. Siempre insisto en la juventud, porque es algo recurrente en la relación de Machado con otras mujeres. Puede verse también nuestra última contribución a este asunto en el estudio que publicamos con motivo del centenario de la llegada de Machado a la ciudad (1912-2012) (Chicharro, 2012).

No es, por tanto, la primera vez que me ocupo de este asunto. Es más: tengo el convencimiento personal de que fue bastante menos constante de lo que solemos creer en el recuerdo y fidelidad a Leonor desde fecha muy temprana; es decir, desde su etapa en la ciudad de Baeza (1912-1919), o en la fidelidad a la misma Pilar de Valderrama. El artículo que comentamos de Ángel Lázaro viene a confirmar el hecho con la misma y documentada convicción, pues esta tercera entrega ser subtitula exactamente "El amor oculto del poeta". Comienza recordando el hecho de su amor real y por él conocido. Y rápidamente concreta y nos informa de éste, que ha pasado o bien inadvertido o intencionadamente silenciado. Ese amor significó bastante más en su vida de lo que solemos decir; algo así como la famosa "Marga" de Juan Ramón Jiménez, la chica que se suicidó al no sentirse correspondida por el poeta, como es de sobra conocido.

Ángel Lázaro conoció personalmente a esta mujer, incluso nos comentó en 1974 algo de su carácter sumiso, reservado, incapaz de hacerse notar y muy enamorada de Antonio Machado, hasta el punto de establecerse entre ambos una relación que podemos calificar como "seria" y muy humana. Ni mucho menos quiero decir que fuera una vinculación eterna, pero tampoco fugaz; por supuesto, sin que ella supiera que era el gran poeta que todos, a la altura de los años treinta del pasado siglo, conocían de sobra. Por eso la describe con tal precisión. Su relación con Machado la cuenta Lázaro con expresiones que nos parecen –o son, de primera mano:

> No era aquella chica un charco de la calle. Parecía una obrerita artesana, oficiala de taller o que trabajase en casa para sastrería o camisería. El cabello, castaño; la boca, rasgada; sonrisa de muchacha honesta. Una tarde se sacó del pecho, yo entonces la veía con frecuencia, una hoja de periódico muy doblada y me dijo: -'¡Mira! Es Antonio'. Sí, era Antonio Machado, retratado por Alfonso con Manuel, en esa foto tan socorrida en que se ve a Antonio sentado y a Manuel en pie, cigarrillo entre los dedos, apoyado el codo sobre un cofrecillo que está en la mesa.

El diálogo que se entabló entonces entre la chica y Ángel Lázaro es tan sabroso que merece la pena ser reproducido en su mayor parte:

> -¿Pero tú sabes quién es este hombre? le preguntó asombrado. Es el más grande poeta que tenemos hoy en España. -Sí respondió ella confusamente y con alegría a un tiempo. Yo no

> sabía nada de él y él me decía que nunca le preguntase de su vida. Pero, ya ves, el retrato en el periódico. -Sí, es él…! -¿Pero tú le has hablado de este descubrimiento?
>
> -Le enseñé el periódico y se quedó serio, como avergonzado, como si le contrariase y sufriera un desencanto, porque él quería que yo… Vamos, que me fuera simpático por sí mismo, por bueno, ¡qué sé yo! Es tan bueno, tan tímido.

Como hemos avanzado, la relación no fue cosa de un día. Lázaro conoció a la chica perfectamente, la llegó a tratar personalmente durante bastante tiempo. Supo que ella quería a Don Antonio por sí mismo y, cuando se enteró de que era el poeta de fama, reconocido por todos, aquel en quien ella no veía más que a un hombre bueno y a un amante cariñoso, se desencantó por completo, como si la hubiera engañado con otra. Lázaro lo constata de manera clara. La escena que sigue a aquel inesperado descubrimiento se puede fácilmente imaginar: incredulidad, confusión, remordimiento, disgusto, a la vez que profundo cariño y ansias de ruptura definitiva, tal como en efecto sucedió. Lázaro lo supo de primera mano, fue testigo directo y solo a la altura de sus setenta y cinco años lo confesó públicamente en este artículo que, como sabemos, no tuvo la menor trascendencia entre la maraña de publicaciones con motivo del centenario del nacimiento de Antonio Machado: la chica quedó defraudada para siempre, incrédula y sin respuesta, sintiendo en el fondo de su alma que algo a un tiempo muy tenue y muy profundo se había roto para siempre:

> Me pareció que se le aguaban un poco los ojos, dice Lázaro, mientras doblaba de nuevo la hoja del periódico en cuatro partes, y percibí que aquella chica, tan joven y bonita, sentía verdadero cariño y respeto por aquel señor mayor, que aún parecía tener más edad de la que tenía, unos cincuenta años.

La pregunta de Lázaro que, como digo, conoció y tuvo amplia relación con aquella mujer a la altura de 1975 es qué habría sido de aquella mujer, cuyas iniciales eran L. H. Nos confirma efectivamente: “Se llamaba ‘Hacha’. En portugués y en gallego se dice Machado también. ¿Qué habrá sido de ella?”.

Nos llama la atención que esta *Lucía Hacha* (éste es su nombre real, según nos confesó) no haya sido citada por nadie, salvo por Ángel Lázaro, que nos comentó hace casi cuarenta años quién era aquella mujer y la relación íntima que mantuvo con Antonio Machado. De ahí el valor que concedemos a su testimonio escrito, aunque sea solo con las iniciales, pero perfectamente claro para nosotros, que lo

conocimos de su propia boca y ahora, en una efemérides como, ésta, acaso debamos dejar constancia de ello. El episodio no da para más.

Nos llama la atención, asimismo, esta "vocación" machadiana por las mujeres jóvenes, que nosotros relacionamos perfectamente con la intimidad de Don Antonio con otras jóvenes, como Francisca de la Poza o María del Reposo Urquía, asunto que Lázaro llega a consignar incluso con estas iniciales y luego el apellido de aquel frustrado amor que Antonio, como en otras ocasiones, experimentó por una mujer joven y que al final el destino frustró, probablemente sin causa. Las circunstancias sociales del momento eran esas y aquella muchacha, enamorada de verdad, no pudo entender más que había sido engañada. Hoy probablemente no hubiera sucedido así. Pero todo quedó en eso. Un apellido (Hacha) y un nombre (Lucía), *que no llegó a escribir nunca*, es lo único que nos queda de ella.

Los recuerdos están ya a punto de concluir. Las anécdotas bullen en la mente de Lázaro a sus setenta y cinco años. Ya no tiene más espacio y sabe que debe resumir. Para finalizar se decide por las reuniones y por el apellido Machado, que los une aun en contra de su voluntad. A este respecto constata:

> A propósito de una de aquellas reuniones en el café con los dos hermanos, en que don Antonio hablaba apenas y se limitaba a asentir con la cabeza a lo que don Manuel decía, pregunté al hermano mayor, que parecía como he dicho el menor:
>
> -¿Cree usted que los que se apellidan Machado tienen algún parentesco entre sí?

Levantó la cabeza don Antonio con aquel aire sonámbulo, mientras don Manuel explicaba. En efecto, se extiende Manuel Machado sobre el origen portugués del apellido, que se cifra en una familia de tres hermanos, uno de los cuales se asentó en Sevilla, otro en Brasil y el otro en Centroamérica. Comenta que los Machado brasileños y los sevillanos tienen algo en común, aunque no sea más que esa alegría que Manuel atesoraba a raudales en su juventud.

La última anécdota que cuenta nos dice mucho del carácter de don Antonio:

> Otra noche, en el despacho del director de *La Libertad*, donde solía acudir Antonio Machado a esperar a su hermano Manuel, los vi... Antonio Machado bajaba desde Segovia a pasar el fin

> de semana con sus hermanos Manuel y José y la madre en un modesto piso cercano de la glorieta de Bilbao. Me atreví a decirle a don Antonio: 'quisiera tener… yo… y perdóneme… Quisiera tener un pequeño autógrafo de usted. Y le alargué una cuartilla, que conservo naturalmente, es decir, milagrosamente entre tantas cosas perdidas o dispersas; una cuartilla, no un folio, porque entonces aún no se escribía a máquina en las redacciones.
>
> Antonio Machado, sin decir palabra, tomó la cuartilla y escribió una de sus coplas.

Era la misma que antes hemos reproducido y comentado; o sea, siempre el folklore en su mente desde que leyera la recopilación de su padre.

El final es un apresurado resumen de las circunstancias archisabidas que rodearon a los hermanos durante la guerra y que tanto influyeron en la habitual desinformación e interesada tergiversación que de las relaciones entre ambos se tiene. Y le sale una frase inconclusa, que queremos respetar en su literalidad, prueba del apresuramiento que decimos:

> Aún no había llegado la guerra que había de separar a los dos hermanos, porque al ser, no melodrama con buenos y malos, en dos bandos completamente diferentes, sino tragedia capaz de separar en distintos campos a aquellos dos hermanos entrañables…

Algo falta aquí. En efecto, la guerra los separó para siempre, como se ha contado y recontado. No hay que insistir en lo evidente, aunque acaso no esté dicha aún la última palabra. Lázaro recuerda el dato como una tragedia capaz de separar a todas las familias españolas, sin explicación. Este asunto lo tratamos ya convenientemente en un artículo que citamos en la bibliografía adjunta, inserto en la revista *Códice:* "Ángel Lázaro y la guerra civil española". Allí dejamos estudiada la actitud de Lázaro. Estamos por concluir que posiblemente fue de los españoles que antes desearon y dejaron por escrito la unidad de los hermanos, basada en el más sincero perdón. En nuestro artículo lo ponemos de manifiesto con sobrados textos y argumentos de su obra americana. En su libro *Sangre de España,* el primero que, publicado en La Habana en 1940, reivindica la necesaria reconciliación, sin la cual el pueblo español no será nunca el mismo. En nuestro artículo inserto en el *Homenaje a Cristóbal Cuevas* comentamos dicho libro

suficientemente. Esa abierta y tolerante actitud demuestra su hombría de bien, su capacidad y visión humana, que tuvimos ocasión de constatar en varias entrevistas a lo largo de los años 1974 y 1975, en el Madrid que aún no era el de la transición, en el que tantas dudas albergábamos todos. Pensemos y recordemos para los desmemoriados que estos artículos son anteriores en varios meses al 20 de noviembre de 1975. Nosotros, desde 2012, evocamos aquellas entrevistas con verdadero cariño, fruto de las cuales son las informaciones más o menos novedosas que hayamos podido aportar en el presente trabajo.

Referencias bibliográficas

CHICHARRO CHAMORRO, Dámaso (1976). *En el contexto de teatro en verso: los Machado y Ángel Lázaro (Un intento de aproximación a través de la crítica).* Resumen de tesis doctoral, Universidad de Granada.

—— (1977). *El teatro de Ángel Lázaro*, Granada. Universidad de Granada.

—— (1985a). "En la muerte de un dramaturgo olvidado: Ángel Lázaro". *Ideal*, Granada, 28.05.1985.

—— (1985b). "Antonio Machado y Baeza: del rechazo a la conversión", en *Historia de Baeza.* Granada, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Baeza.

—— (1992). "El teatro de los Machado: revisión crítica de la bibliografía tras el aluvión del cincuentenario". *Revista de Literatura*, 108: 653-664.

—— (1995). "Manuel Machado y Ángel Lázaro: a propósito de un estreno y un poema". *Archivo Hispalense*.

—— (1996a). "Sobre Lorca y Ángel Lázaro: amistad y entrevistas fructíferas", *Mágina,* 1.

—— (1996b). "Ángel Lázaro y la Guerra Civil Española", *Códice,* 10: 19-26.

—— (1996c). "Unamuno y Ángel Lázaro: noticia de una relación desconocida (A propósito de dos olvidados artículos en el diario 'Pueblo')", *Anuario de Estudios Filológicos,* 19: 163-176.

—— (1996d). "Dos poetas frente a frente: Unamuno y Ángel Lázaro", *Revista Liceo,* 1: 26-30.

—— (2005). "Ángel Lázaro y su libro *Sangre de España, elegía de un pueblo. Poemas*", en Montesa, Salvador (ed.). *A zaga de tu huella, Homenaje al Profesor Cristóbal Cuevas García*, 2 vols. Málaga, Universidad de Málaga: tomo II, 335-360.

—— (2012). "El poeta Antonio Machado en Baeza, evocación y creatividad". *Antonio Machado y Baeza, 1912-2012. Cien años de un encuentro* [Catálogo a cargo de José Luis Chicharro], Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural y Ayuntamiento de Baeza, 2012, pp. 103-119.

Crítica alterna: los Antonio Machado de Juan Ramón Jiménez[1]

Miguel Ángel García García
Universidad de Granada

[1] Este trabajo constituye un resultado del proyecto de investigación «Canon y compromiso: poesía y poéticas españolas del siglo XX» (ref. FFI2011-26412), por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Más allá de Darío: *La reacción contra el modernismo*

Vayámonos al comienzo de todo. Quiero decir, al inicio mismo de nuestra poesía contemporánea, con la renovación modernista. En su curso sobre el modernismo, Juan Ramón Jiménez recuerda cómo, tras publicar un «Nocturno» en la revista madrileña *Vida Nueva*, le pidieron desde ella que versificara unas traducciones españolas de Ibsen, que le enviaron en prosa. Visto el éxito de estas traducciones en verso modernista, se puso a escribir «a la manera de Ibsen y a la manera de los fusilamientos de Montjuich» (Jiménez, 1962: 55-56). Anarquismo y modernismo, que nunca dejó de relacionar Darío, corren parejos en el jovencísimo Jiménez, quien por otra parte sugiere implícitamente la significación de los llamados *intelectuales* en el fin de siglo (Fox, 1975; Serrano, 1991). Montjuich fue para los intelectuales españoles nuestro particular *affaire* Dreyfus, aquel estruendo cuyos ecos todavía resonaban cuando Machado llega por primera vez a París. Una y otra vez Juan Ramón Jiménez insistirá, mucho después, en que el modernismo no fue una escuela literaria sino un movimiento de libertad. De libertad no solo en las formas, sino también en las ideas. Así, destacó en varias ocasiones el «modernismo ideológico» que, por encima de cualquier presunto Noventayocho, representa Unamuno.

En esto, en contra de lo que pudiera parecer, también coincide con el mágico Rubén Darío, cuya renovación se ha reducido demasiado a menudo a una cuestión de formas, a lo más externo de su modernismo. Lo que nos importa, volviendo a esas traducciones de Ibsen, es que Juan Ramón Jiménez asegura que Machado se las alabó, meses después, en Madrid. La historia es bien conocida: en *Vida Nueva* aparecen inmediatamente después de las traducciones mencionadas unos poemas juanramonianos de carácter anarquista, con retrato del poeta, y esto motiva la recepción de una postal de Villaespesa, firmada también por Darío, llamando a Jiménez a Madrid, a luchar por la causa del modernismo (Jiménez, 1982: 142).

Tiene mucho interés esta primera aparición de Machado, si damos por buenas las palabras de Jiménez y no retrasamos hasta 1902 la fecha en que se conocen uno y otro, en el inicial núcleo modernista y bohemio donde ingresa el moguereño de la mano de Villaespesa. Porque, siguiendo con la autobiografía literaria que Juan Ramón Jiménez urde en varios textos críticos, la presencia de Machado se hace sobre todo para él efectiva cuando, una vez que ha vuelto a Moguer después de la

breve aventura madrileña, ha publicado *Ninfeas* y *Almas de violeta* en 1900, y ha regresado a Madrid tras su estancia en un sanatorio francés por motivos de salud, comienza a abrir distancias con respecto a su modernismo inicial, con respecto a la lección dariana. En conversación con Ricardo Gullón, en 1953, al tiempo que deja constancia de la influencia de Darío y Unamuno en Machado, asegura lo siguiente:

> Hubo un tiempo en que Machado y yo nos paseábamos por los altos del Hipódromo, en las tardes de verano, recitando versos de Darío. Yo estaba en Bécquer y en Rosalía. Llega Rubén y me desoriento durante un año. Vuelvo a Burdeos y allí escribo *Rimas* y me sacudo a Rubén. No logré asimilarlo; no cabía en lo andaluz. (Gullón, 2008: 41).

Más adelante precisa que Machado recitaba los versos de «Cyrano en España», que se sabía de memoria, o los de «Al Rey Óscar», de los cuales, afirma Jiménez, «bastantes huellas se notan en *Campos de Castilla*» (pág. 83). Si Darío no cabe en lo andaluz, en aquello a lo que trata de volver Juan Ramón (Bécquer y los que llamó «poetas de litoral») para reaccionar frente al impacto del modernismo rubeniano, Darío sí cabe, a juicio de Jiménez, no solo en el Machado de *Soledades* sino incluso, todavía, en el de *Campos de Castilla*.

Menudean los juicios juanramonianos en este sentido: Machado habría imitado mucho a Darío en su «primera época»; *Campos de Castilla* sonaría a los alejandrinos pareados del nicaragüense (Jiménez, 1962: 131); *Soledades* está «completamente influido» por Rubén Darío; y su segunda edición, *Soledades, galerías y otros poemas*, sigue con alejandrinos: «Antonio Machado siempre ha puesto poemas de Rubén Darío al frente de sus libros» (pág. 144). O bien: «Semejanza [de] *Campos de Castilla* a Rubén Darío» (pág. 161); «Influencia de Darío en Antonio Machado, verso pareado alejandrino» (pág. 184). Resulta obvio que este Juan Ramón, que relee interesadamente la historia de la poesía española contemporánea, incluye a Darío en el castellanismo poético de Machado, mientras que considera su andalucismo poético incompatible con la escritura rubendariana. O dicho de otra manera: Jiménez, si nos atenemos a su lógica discursiva y decidimos compartirla, se sacude a Darío antes que Machado, con lo cual la superación del modernismo (o lo que es igual, el arranque mismo de la poesía española del siglo XX, de lo que había de venir después de la renovación dariana) parte de él y solo de él.

Es verdad que en la mayoría de las ocasiones Juan Ramón Jiménez no es tan rotundo como se deduce del análisis de sus juicios anteriores, en los que palpita una línea divisoria clara entre lo andaluz y lo castellano, entendidos ambos conceptos como ideologías poéticas y estéticas de muy diverso signo, como más abajo veremos. En 1933 Salinas reseña en *Índice Literario* la tercera edición de las *Poesías completas* de Machado. Muestra, complacido, su sorpresa por que un poeta andaluz, «de esa tierra tan injusta y vulgarmente adscrita a la jovialidad pintoresca y al cascabeleo», pronuncie las palabras poéticas más graves, más serias y melancólicas que se alzan en su tiempo. Más aún: Salinas deja constancia de cómo por Machado y por Juan Ramón sospechó Rodó la existencia de una «Andalucía recóndita» tan distinta de la litografía en colores del siglo XIX; y añade:

> Y por Antonio Machado y por otro gran poeta de su época, Miguel de Unamuno, debería ya empezar la historia literaria española a sospechar en la precaria y superficial existencia de un modernismo poético en España a la manera del de Rubén Darío el americano. Terminado su alegre alboroto, su vistoso desfile, sin resistencia ante el paso del tiempo, perduran, en cambio, con todas las probabilidades de ser poesía para siempre, esas otras voces sordas y recatadas como la de Machado, que representan la discordancia con el modernismo, la resistencia en él en el punto de su máximo esplendor aparente. (Salinas, 2007: 155-156).

Jiménez vio en estas ideas la continuación de la «campaña» que los jóvenes, la «joven literatura», habrían emprendido contra él (Alarcón Sierra, 2003: 161). Pues fijémonos: Machado y Unamuno, a decir de Salinas, han dejado atrás, con su poesía para siempre, el modernismo vistoso, superficial y caduco a la manera de Darío. ¿Y el papel de Juan Ramón Jiménez en toda esta superación del modernismo, una vez asimilado su impulso? Por la pluma interpuesta de Juan Guerrero Ruiz, leemos la queja de Jiménez: cuando él hizo la primera edición de esas *Poesías completas* (1917), en la Residencia de Estudiantes, que fue iniciativa suya en homenaje a Machado, «para quien siempre ha tenido admiración y respeto como merece», nadie lo elogió; ahora, cuando se trata de anularle a él, los jóvenes que siempre han hablado mal del casticismo y el castellanismo de Machado se apoyan en este para decir que fue contrario al modernismo, dentro del cual limitan a Juan Ramón. Pero aquel que conozca la historia de la poesía española contemporánea –agrega Juan Guerrero Ruiz– sabe perfectamente

que quien reaccionó contra el modernismo, creando así la «poesía espiritualista moderna», fue Juan Ramón Jiménez, como demuestra su obra a partir de 1908 y sobre todo desde 1916, con el *Diario de un poeta recién casado* y los *Sonetos espirituales*:

> En tanto Antonio Machado significaba la vuelta al casticismo castellano, él dio vida a la poesía espiritualista moderna y estos poetas que aparecen hacia 1919 y 1920 como Salinas y Guillén, nacen de ella, no de Antonio Machado, para quien solo tienen invectivas y desprecio en aquella época. (Guerrero Ruiz, 1999: 173).

No deja de llevar razón Jiménez, sobre todo si pensamos en su labor de magisterio sobre la «joven literatura» a partir de la *Segunda antolojía poética* y en la temprana actitud crítica de Machado hacia quienes llamaría los «poetas del día», los destemporalizadores de la lírica, en la famosa antología de Diego (Cano, 1974a; Díez de Revenga, 1990). Juan Ramón Jiménez saca aquí a relucir otra vez, en cualquier caso, el castellanismo de Machado, aunque Salinas resalte su depuración de lo andaluz, su rechazo del andalucismo tópico, de la «Andalucía falsa» (González, 1986: 27). Juan Guerrero Ruiz se ocupa de puntualizar a Salinas que Rodó habla de una «Andalucía recóndita» precisamente a partir de Jiménez, y no de Machado. No queda aquí este episodio. Todavía Jiménez advierte que habría bastado con que Salinas hubiera visto en Unamuno, Machado y él mismo la reacción contra el modernismo más pasajero. Pues en *Soledades*, publicado en 1903, hay poemas modernistas, que en ediciones posteriores se suprimen, en tanto que en ese año él escribe *Arias tristes*, y en 1904 *Jardines lejanos*, y da hasta 1912 libros que son una «franca reacción» contra el modernismo. Unamuno, en cambio, es por esos años un gran ensayista y polemista, pero no un poeta (Guerrero Ruiz, 1999: 177).

Pese a estos matices, Juan Ramón Jiménez va a asignar en varios momentos a Unamuno un papel de renovador, de fundador de la poesía española contemporánea. Por ejemplo, cuando lo define como un gran poeta místico, ascético, aunque carezca de percepción sensorial, algo que sí caracteriza a Darío: «Cada uno carece de [una] parte importante para poeta» (Jiménez, 1962: 98). Lo curioso es que Machado, según Juan Ramón, es el primero en España e Hispanoamérica que une las dos tendencias: «Escribe en los mismos alejandrinos de Rubén Darío, al principio, pero después se acercó mucho más a Unamuno» (pág. 98). No obstante, el reconocimiento de la fundamental encrucijada

que supone la poesía de Machado se acompaña, de inmediato, del inevitable menoscabo: Jiménez se apoya en un artículo de Bowra, publicado en 1952, para postular que Machado es un poeta del siglo XIX y Unamuno del XX; uno es tradicional, y la ideología del otro va hacia el futuro; Unamuno es más moderno siendo anterior, raya en la herejía, mientras que Machado, típico discípulo de la Institución Libre de Enseñanza, es «la expresión del liberalismo a la inglesa» (pág. 98).

Indicando la necesidad de no confundir lo internacional con lo universal, Jiménez argumenta que Unamuno es lo muy estrictamente nacional, y que Machado corre el peligro de empequeñecer el arte al hacerlo local. Se refiere, naturalmente, al poeta de *Campos de Castilla*. Machado habría sido, para Juan Ramón Jiménez, localista; Unamuno sería más universal que Machado, porque estaba en Salamanca, en contacto con lo griego, en una universidad antiquísima, mientras que Machado era profesor de instituto en ciudades secundarias provincianas (Jiménez, 1962: 162). En la misma línea sostiene, después de aclarar que Unamuno no cree en la «música exterior de la poesía» y no tiene el «goce sensorial del consonante», que su gran valor es lo místico, no lo panteísta: «En Machado lo contrario. Ortega decía que la suma de los dos daría un poeta castellano» (pág. 176). Jiménez vuelve a afirmar, asimismo, que Unamuno está mucho más orientado al porvenir que Machado: «Unamuno más violento y más futuro. Antonio Machado a gusto en Baeza, que pudiera seguir en el siglo XV» (págs. 176-177).

Dos poetas interiores

La idea de que Darío y Unamuno están al comienzo de la línea renovadora que luego han de impulsar los más jóvenes, en concreto Machado y Juan Ramón Jiménez, es recurrente en este último. Darío les habría traído un vocabulario nuevo que correspondía a una forma «sensorial», y no a una forma hueca como han creído algunos; Unamuno no tenía ese vocabulario, pero de él aprendieron, asegura Jiménez, la «interiorización». Todo esto a pesar de que ni a Machado ni a él les gustara Unamuno al principio (Gullón, 2008: 45). Hablando con Gullón, Jiménez recurre otra vez al citado artículo de Bowra para poner de relieve que este lo incluye, con Unamuno, entre los simbolistas y modernistas, pero excluye a Machado por considerarlo adscrito a un arte más tradicional. Machado, concluye Juan Ramón, tiene la ideología de la Institución: «su ideología corresponde al siglo XIX y se ve en sus poemas. Quizá esto ha sido la razón determinante del juicio de Bowra» (pág. 48).

Resulta fácil deducir de dónde viene y a qué obedece este continuo dar y quitar protagonismo histórico y estético a Machado, este conceder y este disminuir, en el Juan Ramón Jiménez metido a crítico e historiador de nuestra poesía contemporánea. Aquí ya asoma lo que hemos llamado su crítica alterna. Una alternancia que a veces lo lleva a la contradicción. Por ejemplo, cuando indica que en Machado hay una selección de cosas excelentes: «Empieza con Rosalía; se deja penetrar luego por el simbolismo; viene después la influencia rubeniana y lo popular español, y todo ello cuaja en una síntesis, en su poesía» (Gullón, 2008: 84). ¿No le hemos visto aprobar la idea de que Unamuno y él habrían sido simbolistas, y Machado un poeta del XIX, adscrito al arte tradicional?

Al mismo tiempo Juan Ramón resulta taxativo: «A Machado y a mí nos correspondió iniciar lo interior en la poesía moderna nuestra» (Gullón, 2008: 85). Recordemos que uno y otro aprenden de Unamuno esa interiorización (García, 2001). Poesía interior que Jiménez hace equivaler a la corriente popular, que junto a la culta singulariza a nuestra poesía; así, frente a la línea de Garcilaso, Góngora y Darío, hay otra representada por Santa Teresa, San Juan o Bécquer. Esta última, en la que Juan Ramón se sitúa «desde mis treinta años», es la línea interior de nuestra poesía, «la línea interna que nunca se pierde del todo aunque sea como un Guadiana, asomándose y escondiéndose a trechos» (Gullón, 2008: 92). Veremos después que, para Jiménez, esa línea interior se asoma y se esconde en la obra poética de Machado, alternamente, como el Guadiana. En esta ocasión continúa diciendo que, dentro de su grupo, todos hicieron poesía en una y otra manera. Para sentenciar: «En nosotros, y no antes, creo yo, se funde para siempre la dualidad de la poesía española. Es decir, para siempre en nuestra obra» (pág. 92). A lo que añade: «En Machado y en mí lo que confluye son dos corrientes españolas, dos corrientes de la poesía española» (pág. 92). Pero, al fin y al cabo, uno y otro poeta se caracterizarían por pertenecer, junto a Gil Vicente, San Juan, Bécquer y Unamuno, a la línea de la poesía interior, frente a la línea de la «poesía formal» (pág. 106). Volveremos sobre esta cuestión de la poesía y la literatura, o de la poesía abierta y la poesía cerrada, como también define Juan Ramón Jiménez en una conferencia de 1953 a esas dos líneas.

Cuando se trata de defenderse de la aludida «campaña» que contra él han emprendido los jóvenes, Juan Ramón Jiménez no duda en otorgar un lugar de primacía a Machado. Discutiendo las afirmaciones

de Bergamín sobre la poesía popular en el prólogo a *Trilce*, de Vallejo, ahora niega incluso que Bécquer fuese considerado un poeta popular; y afirma por boca de Juan Guerrero Ruiz: «De modo que, en todo caso, se pudiera decir que la poesía española quedó interrumpida en Jorge Manrique para continuar en Antonio Machado y en él» (Guerrero Ruiz, 1998: 72). Es más que dudoso que Manrique sea un poeta popular. Pero así construye Jiménez su genealogía poética. O, salvando la modestia, afirma en 1930 que Darío, Machado y él (ahora no aparece Unamuno por ningún lado) son los tres grandes poetas que verdaderamente han formado escuela: Rubén con quince años de influencia sobre la poesía española, Machado con diez, y él, claro está, en sus distintas épocas (pág. 73). Cuando aparecen Machado y él, afirma en otro momento, solo estaban en España Rueda, Núñez de Arce o Campoamor, y fueron ellos quienes crearon las formas que luego desarrollan los jóvenes (págs. 106-107). Ninguno de estos, agrega en 1931, es capaz de hacer «un volumen de acento tan profundo, de poesía tan rica, como las *Poesías completas* de Antonio Machado» (pág. 116).

No por ello deja de advertir un paralelo entre Salinas y Machado, «aunque no en lo poético, ya que aquel no llega nunca a la enorme potencia poética del buen momento de Antonio Machado, pero sí hay entre ellos cierta correspondencia de cosa torpe y desaliñada en el verso y también en la persona» (Guerrero Ruiz, 1998: 142). Ninguno de los jóvenes tiene el aliento de un gran poeta, sentencia Jiménez, y si arguyen que ha hablado mal de Machado ha sido de su «decadencia», porque «dónde van ellos a poner su obra al lado de su obra buena» (pág. 164). De nuevo la crítica alterna juanramoniana: hay una obra buena y una obra mala de Machado, como tendremos oportunidad de comprobar. Tanto Machado como él, insiste Juan Ramón, tienen que refundar la poesía española:

> […] al llegar nosotros el poeta español es Núñez de Arce, y yo tengo que crear de nuevo la poesía, crear las esencias poéticas que luego se han transfundido en toda la obra de los que han venido después; los jóvenes de hoy no saben lo que es encontrárselo todo por hacer, pues ellos han tenido el camino abierto. (pág. 228).

Aunque Juan Ramón sitúa a Machado a su lado a la hora de abrir caminos para la joven poesía, deja clara una y otra vez la supremacía de su magisterio. En 1934 sigue diciéndole a Juan Guerrero lo siguiente, a propósito de los jóvenes del Veintisiete, que ya para entonces han

roto con su tutela: «Nosotros, Antonio Machado y yo, tuvimos que limpiarlo todo y crear la poesía moderna; ellos lo han encontrado todo hecho, y usted sabe quién les ha impulsado y dirigido hasta en lo más pequeño» (Guerrero Ruiz, 1999: 166). Incluso asimila la pareja poética que formarían Unamuno y Machado, por sus iguales preocupaciones sociales y un fondo parecido, aunque con las naturales diferencias por ser uno vasco y otro andaluz, pero criado en Castilla, con las parejas que formarían por otras razones Salinas y Guillén, por un lado, y Lorca y Alberti, por otro (pág. 228). Cuatro poetas, estos últimos, que en 1934 ya estaban muy lejos de la exigencia juanramoniana. En 1953 Jiménez volverá a asociar a Unamuno y Machado con el propósito de negar lo que suelen ya para entonces decir el «grupo de poetas que procedía en escuadra» y sus críticos compañeros: que en ellos empieza y culmina un nuevo Renacimiento. No obstante, Juan Ramón no puede ser más taxativo: «No, este Renacimiento segundo de la poesía española, empieza con Bécquer y llega a su plenitud con Unamuno y Antonio Machado» (Jiménez, 1982: 303).

Todavía podemos precisar más el lugar que el Juan Ramón Jiménez historiador y crítico de la poesía española contemporánea asigna a la obra y la figura de Machado. En su conferencia de la segunda mitad de los años treinta (pero publicada en 1940) sobre la «crisis del espíritu» en el trayecto poético que abarca de 1899 a 1936, destaca a dos poderosas personalidades literarias, Darío y Unamuno, como iniciadores del cambio y del ascenso hacia ese espíritu, perdido en los siglos XVIII y XIX, y aun en los siglos XVI y XVII al confundirse con lo que Jiménez llama, con claras connotaciones negativas, «literatura». Tras subrayar la relación de Unamuno y Darío con Bécquer, fundamental porque en este empieza «sin duda alguna» la poesía española contemporánea, Juan Ramón postula que de estos «dos grandes revolucionarios de dentro y de fuera, espíritu de la forma y ansia sin forma, doble becquerianismo, mezcla paradójica en lo superficial, homojénea en lo interno», surge el modernismo (Jiménez, 1982: 39).

Naturalmente, Unamuno es el revolucionario de dentro, esa ansia sin forma; y Darío el revolucionario de fuera, el espíritu de la forma. Pero lo importante para nosotros es que, tras «el choque contrario, fusión difícil, casi enemiga, de los dos estraordinarios tesoreros de expresión y alma», vienen dos poetas, andaluces, que significan desde el comienzo «lo fatal, vocativo, natural, interior» (Jiménez, 1982: 40). Como es lógico, Jiménez habla de sí mismo y de Machado. Este último habría unido los modernismos religioso y profano de Unamuno

y Darío a la tradición española, y habría dado «noble trato», luego de su «iniciación lírica misteriosamente encantadora (lo más bello para mí de su obra poética)», al tópico castellanista, que estaba ya en sus maestros inmediatos, y que fue haciendo de él, al definir «lo retórico castellano», el verdadero poeta nacional, un espíritu nacional denso y hondo, aunque no alto, como San Juan o Fray Luis de León (pág. 40). El otro poeta (Juan Ramón no hace explícito su nombre) sintió desde su adolescencia el «desasosiego universal», el modernismo. Durante veinte años la labor de estos dos poetas ha ido extendiéndose y alzando la conciencia poética de España en lo más profundo o alto, en «lo más ideal o espiritual del ser español, andaluz o castellano principalmente» (pág. 41). De nuevo la frontera ideológica y estética entre lo andaluz, propio, y lo castellano machadiano.

Es cierto que aquí Jiménez tiene palabras más justas y amables para el castellanismo de Machado, al que condena en otros momentos, como veremos. No por eso deja de apostillar, a renglón seguido, que Machado, «castillo nostáljico del pasado», como Unamuno, se fue quedando, tras su llegada plena, más aceptado y solo. El otro, es decir, él mismo, por su amor a la invención y al cambio, por su inquietud y su entusiasmo creadores, de enamorado de la poesía, ha ejercido «influencia más estensa y visible» (Jiménez, 1982: 41). Mientras escribía esto Jiménez no podía imaginar que, a la vuelta de unos años, Machado ejercería, dejándolo a él solo y en el pasado, una influencia extensa y visible sobre las poéticas rehumanizadoras y sociales de posguerra (Jiménez y Morales, 2002). El punto extremo de este arrinconamiento de Juan Ramón por Machado, inverso al que se produjo durante los años veinte, lo representa, como bien es sabido, la célebre antología de Castellet, *Veinte años de poesía española*.

Violetas de Bécquer, flautas de Verlaine

Pero regresemos al fin de siglo, al contexto modernista. Juan Ramón Jiménez recuerda cómo una serie de amigos de Machado, entre los que él estaba, leían en 1901-1902 lo que luego fue *Soledades*; y utiliza una palabra para definir este libro: «Becquerianismo» (Jiménez, 1962: 161). Pues el parnasianismo nunca habría dominado a Machado, a diferencia de lo que según Jiménez ocurre con uno de los grandes iniciadores modernistas, Darío (el otro, Unamuno, enseña a los que son algo más jóvenes, como hemos dicho, la interiorización). Es verdad que en alguna ocasión Jiménez advierte en Machado «momentos de parnasianismo agudo», como en el «Nocturno» publicado en la primera

edición de *Soledades*, luego suprimido en las restantes (Gullón, 2008: 83). Los dos, Machado y Jiménez, habrían aceptado el simbolismo, de todas maneras, «bajo el nombre de modernismo».

No solo Bécquer está en el modernismo interior, esto es, el simbolismo de Machado; también Rosalía de Castro: Juan Ramón Jiménez advierte una «relación grandísima» entre ambos, que ejemplifica con la imagen del clavo clavado en el corazón, clavo de Rosalía convertido en la espina de Machado (Gullón, 2008: 162). A pesar del becquerianismo o del simbolismo, que no el parnasianismo, del Machado de *Soledades*, y del posterior de *Soledades, galerías y otros poemas*, Juan Ramón resulta de nuevo taxativo al afirmar que Machado tiene mucha influencia de Darío, y luego de Unamuno «quien más» (pág. 161). De hecho, al llamar la atención sobre la poesía religiosa (pero no mística, matiza ahora) de Unamuno, alude a un «Dios en el mar, en la niebla». Machado sería más sensorial que Unamuno, quien por su parte sería más metafísico, aunque coincidirían en ser popularistas. Precisando esa idea de Dios que se hacen uno y otro, Jiménez indica que Unamuno es muy religioso, mientras que Machado es de familia atea. Y concluye: «Idea intelectualista de Dios, poética, no ortodoxa. Idea metafísica» (pág. 184). O bien: «La idea de Dios en Antonio Machado, como la de Unamuno, es del Dios que anda por el mar. Preocupaciones religiosas no ortodoxas» (pág. 158). Por lo demás, el primer Machado, apunta Juan Ramón, era lector de Manrique, Lope, lo popular, los simbolistas franceses, sobre todo Verlaine, y Darío y Unamuno (pág. 184). ¿Hay tanto Darío en Machado? Desde luego, como aclara Senabre (1991: 18), lo que ofrece *Soledades* no se inclina hacia el lujo verbal rubeniano, aunque a veces se usen artificios semejantes a los de nicaragüense: «Hay en esta poesía machadiana una orientación más sobria e intimista, más cercana a Verlaine que a Rubén Darío, más preocupada por reflejar sensaciones internas que por transmitir estímulos visuales y auditivos».

Casi lo mismo podría decirse del Jiménez que reacciona a partir de *Rimas* contra el modernismo formal, plástico y sonoro de Darío. En junio de 1903, este le escribía a Juan Ramón: «Me alegro de ver despertar la poesía de España. Hay poetas nuevos que anuncian mucha belleza, y sueñan y dicen bellamente su soñar. Y entre ellos, dos, que quiero y prefiero: Antonio Machado y V., mi amable Jiménez» (en Jiménez, 1990: 97). Tres años después, en 1906, en su libro *Opiniones*, Darío, refiriéndose a los nuevos poetas de España, ve en Machado al más intenso de todos: «La música de su verso va en su pensamiento. Ha

escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus ensueños en frases hondas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza» (pág. 128). A Jiménez lo considera aquí el poeta «más sutil y sentimental», y alaba su don musical (pág. 132).

No es este el momento de ahondar en las relaciones de Jiménez o Machado con el maestro Darío (Cano, 1974b; Phillips, 1974; Albornoz, 1992, 1994), de cuyo modernismo parten para llegar a otra cosa, cada uno por su lado, con afinidades durante un tiempo, por caminos divergentes después. Uno y otro niegan el modernismo conservándolo, al modo de la *aufhebung* hegeliana. Pero sí conviene reparar en que Darío ve en ambos, por esas fechas, dos poetas interiores y simbolistas. De Machado dice, como acabamos de ver, que se interna en la existencia de las cosas, que la música de su verso va en su pensamiento. De Juan Ramón reseña *Arias tristes* en 1904, destacando que ha puesto el oído atento a la siringa francesa de Verlaine: «Nunca como ahora se ha cumplido el precepto de Pauvre Lélian: *De la musique avant toute chose*» (en Jiménez, 1990: 123). Al mismo tiempo lo sitúa en la línea de Heine y de Bécquer, y lo llama «andaluz de la triste Andalucía» (García, 2012: 107-108). Antes, en un poema-carta de 1900, desde París, le había escrito: «Jiménez, triste Jiménez / no llores; el mundo es alegre. / La vida es hirviente, / la fiebre / va por todas partes y hierve» (en Jiménez, 1990: 134). A cambio, en 1905, Juan Ramón llama a Darío «Duque de melancolías» en su poema «A Rubén Darío, que habla otra vez en versos de oro». Estos versos de oro son los de *Cantos de vida y esperanza*. Lo significativo es que, en este poema, Jiménez llama a Darío, asimismo, «Duque amigo de Verlaine», y alude a «tu tono menor galante» (pág. 162). Pues el Juan Ramón historiador y crítico definirá una y otra vez el modernismo rubeniano como parnasiano antes que simbolista. Incluso aclarará que Darío conoció a los simbolistas franceses, y en concreto a Verlaine, después de haber operado su revolución formal.

En su reseña de *Peregrinaciones*, de Darío, publicada en *Helios*, en 1903, Juan Ramón Jiménez señala que Verlaine es «el poeta más completo que ha nacido»; es, junto a Heine, «el alma de ensueño más extraña y más dulce y más íntima que ha pasado por la tierra». Por otra parte, Darío es «el poeta más grande de los que actualmente escriben en castellano» (Jiménez, 1990: 166-167). Su alma lírica y griega aparece a veces pasajeramente entristecida «bajo la luna o bajo Verlaine» (pág. 168). En marzo de 1904, también en *Helios*, lo vuelve a considerar el poeta más grande que hoy tiene España, a pesar de que la gente

sigue ignorando quién es Rubén Darío: «Tiene rosas de la primavera de Hugo, violetas de Bécquer, flautas de Verlaine, y su corazón español. Vosotros no sabéis, imbéciles, cómo canta este poeta» (pág. 170). En otro texto, destinado igualmente por Juan Ramón a su libro *Mi Rubén Darío*, precisa que este ha visto a Hugo en su plaza y a Verlaine en su jardín (pág. 171).

Todas estas alusiones a Verlaine son de importancia porque sin él no se entiende la interiorización simbolista que el Jiménez de a partir de *Rimas* y el Machado de *Soledades* van a oponer al modernismo más parnasiano de Darío, «el maestro incomparable de la forma y de la sensación», como lo llamará Machado en 1917, cuando, recordando la escritura de su primer libro, habla de cómo pretendió seguir camino bien distinto, porque pensaba que «el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu» (Machado, 1989: 1593).

En otro texto, esta vez para el proyecto *Alerta*, el Juan Ramón crítico recuerda, a la altura de los años cuarenta, que Valle-Inclán fue entre los mayores el más «incondicional discípulo» de Darío, mientras que, de los más jóvenes, Villaespesa lo siguió «en cuerpo, yo en espíritu» (Jiménez, 1990: 215). Qué duda cabe, sin embargo, de que el Jiménez de *Ninfeas* y *Almas de violeta*, sobre todo el primero, también lo siguió en cuerpo. Años después, añade, Manuel y Antonio Machado dan ya un «fruto rubendariano maduro», en tanto que él asimila a Darío más despacio, siguiéndolo «hasta la época de mis estancias alejandrinas». Sin duda, algo semejante a lo que, como hemos visto, Juan Ramón Jiménez observa en Machado. Del texto que comentamos hay que destacar además que considera a Unamuno un modernista, tanto o más que Darío; un modernista «antiestético», eso sí, nutrido de las ideas de los modernistas de la «Alta Europa»: Ibsen, Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche. El Darío que Juan Ramón conoce en 1900, por el contrario, utilizaba el Parnaso francés (Leconte de Lisle, Gautier, Heredia), «porque todavía la influencia de Verlaine o Mallarmé no era lo más importante para él» (pág. 216). Lo mismo señala en «Precedentes del modernismo poético español e hispanoamericano»: cuando Darío llega a España como corresponsal de *La Nación*, y él lo aclama «con una fe inconciente y absoluta» como un verdadero maestro, «no es propiamente un modernista, un simbolista, sino un parnasiano» (Jiménez, 1982: 136); y apostilla Juan Ramón Jiménez: «Todavía no nos trae lo mejor del simbolismo».

Lo curioso es que en el poema de Machado al maestro Rubén Darío con motivo de la próxima publicación de sus *Cantos de vida y esperanza*, cuyo manuscrito estuvo en poder de Juan Ramón Jiménez, y que en 1917 es recogido en la sección «Elogios» de las *Poesías completas*, leemos al comienzo: «Este noble poeta que ha escuchado / los ecos de la tarde / y los violines / del Otoño en Verlaine […]» (en Jiménez, 1990: 213). Así pues, hacia 1905 Machado capta en el «verso divino» del maestro, como ya Jiménez por esa fecha, la huella de Verlaine; un poeta trascendental para los dos, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (Ribbans, 1971; Ferreres, 1975: 129-155, 177-198). Al igual que para Manuel Machado.

El propio Jiménez indica que Manuel Machado es el poeta español con más influencia de Verlaine, a quien tradujo. Su libro *Alma* está lleno, continúa diciendo, de combinaciones a lo Verlaine. Y de inmediato la comparación con su hermano Antonio se impone: Manuel es ligero, gracioso, fino, «lo que se suele llamar Andalucía» (Jiménez, 1962: 158); su forma es mucho más perfecta que la de Antonio, quien sin embargo es mucho más profundo, sobre todo al principio y al final de su vida, porque su profundidad no viene de Castilla; Manuel es superficial, árabe, vive fácilmente, mientras que el «drama» de Antonio es profundo. Uno y otro aprenden de su padre y de la Institución Libre de Enseñanza el amor por lo popular; Castilla «nos los coge», porque son serios; claro que la forma de Manuel, quien tiene «sal andaluza», es más fina que la de Antonio, quien tiene «algo elefantiásico» que le impide lograr ese tipo de finura (págs. 158-159). Más allá de la comparación, reveladora otra vez de ese dar y quitar a Machado, lo que nos interesa es la conexión que establece seguidamente Jiménez entre la poesía árabe andaluza y los simbolistas franceses. Lo árabe andaluz es profundo, sensual, misterioso, intenso, y Antonio Machado tiene esa intensidad andaluza. Incluso, Jiménez ve en la sección «Del camino», de *Soledades*, «un libro enteramente arábigo andaluz» (pág. 159). Simbolista, por lo tanto.

Todos leyeron en el fin de siglo, comenta Juan Ramón Jiménez a Ricardo Gullón, a parnasianos y simbolistas, y entre estos a Verlaine el primero. Incluso recuerda que Machado acostumbraba a marcar los bordes del papel en los libros que leían, «y yo tengo mi *Choix de poèmes* verlainianos con los bordes comidos por él» (Gullón, 2008: 75). Lo cual quiere decir que le prestó esta antología de Verlaine. En otro momento destaca la época por la que los Machado y él viajan a Francia y se encuentran con el simbolismo, sobre todo con Verlaine,

el más popular de los simbolistas, frente a los otros tres maestros, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, que están en los limbos de las minorías (Jiménez, 1982: 137). Este viaje a Francia le hace, según propia confesión, reaccionar contra el modernismo, contra su modernismo, porque ha comenzado a comprender que aquel no era su camino. De vuelta a Madrid, lo visitan en el «Sanatorio del Retraído» Villaespesa, Rueda, Valle-Inclán, Martínez Sierra y los Machado (Alarcón Sierra, 2003: 44), que publican sus libros *Alma* y *Soledades*,

> en los que está, para mí, lo mejor de la obra de los dos: un simbolismo modernista contenido, con dejos españoles populares y cultos; simbolismo, entiéndase bien, no parnasianismo, en lo mejor de los poemas. Manuel, más influido por Verlaine, y Antonio –contra lo que han repetido siempre otros, que no yo–, por Rubén Darío. (Jiménez, 1982: 149).

Otro de esos visitantes es Cansinos Assens, quien pone en boca de Machado estas palabras, después de haber escuchado al Juan Ramón «retraído» unos versos leídos a sus compañeros: «Tiene usted la flauta de Verlaine» (Gullón, 1964: 10). Los libros que Jiménez se trae de Francia (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Corbiére, Baudelaire) lo van alejando más de Rubén Darío; un Darío que, al poco de conocerlo, ya le había dicho, sintomáticamente: «Usted va por dentro» (Jiménez, 1982: 151). Ir por dentro: ¿no era esto lo mismo que estaba haciendo o iba hacer inmediatamente el Machado que, según el mismo Jiménez, aprende la interiorización de Unamuno? ¿No fue a ellos dos, Machado y Juan Ramón, a quienes, todavía según este último, estaba reservada la misión de iniciar lo interior en la poesía española contemporánea?

Soñas con los ojos abiertos

Las relaciones literarias y personales entre Machado y Jiménez ya fueron estudiadas por Oliver (1961) y Garfias (1973), y más exhaustivamente por Gullón (1959a, 1959b, 1960, 1964). Este crítico señala la universalidad de ambos, que reside en su poesía interior, en ese ir por dentro que Darío detecta muy pronto en Juan Ramón Jiménez: «No sería difícil reunir en un volumen poesías de los dos reveladoras de esa sustancial afinidad» (Gullón, 1964: 6). A pesar de que descubre en Machado un acento menos moderno, Gullón advierte en ambos la utilización de los símbolos como medio de expresión

lírica, algo que considera natural, dada su «inclinación interiorizante» (pág. 7). Los dos traen el mismo camino. Vienen de Bécquer y de Rosalía, y les seduce en un momento determinado Darío, «tal vez más duraderamente a Machado» (pág. 8). Lo cual no quiere decir, a nuestro juicio, que Machado no supere el modernismo al mismo tiempo que Jiménez, incluso yendo más allá de la interiorización simbolista.

Que los dos militan durante un tiempo en la lucha modernista es indudable. Pensemos en la carta que Machado escribe a Jiménez, acusándole recibo de su «admirable» libro *Arias tristes*. En ella muestra su voluntad de escribir algo sobre él, para «enterar a las gentes de muchas cosas que no saben». Prefiere publicar la reseña en *Helios*, porque ahí es «donde elaboramos el arte de mañana», porque es «la única revista que mantiene la juventud y el amor a la belleza» (Machado, 2001: 184). Machado, en esta misma carta de 1904, dice creer en sí mismo, en Juan Ramón, en su hermano, en todos los que han vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, «en cuantos trabajamos con nuestro corazón». Porque es necesario, y aquí se hace evidente la batalla modernista, luchar contra «la ignoble chusma nutrida de la bazofia ambiente». Hay que luchar sabiendo que los fuertes son ellos, y no «esa pobre canalla que exhibe en tensión músculos contrahechos».

Inmediatamente veremos, sin embargo, que la lectura machadiana de *Arias tristes* va mucho más allá de la necesidad de seguir trabajando con «nuestro corazón», que en ella Machado ya se aparta del modernismo, incluso del interior o simbolista. En principio, ese es el camino. Nada tan significativo como lo que Machado le dice a Juan Ramón por esas fechas, 1904, en una nueva carta: «V. ha dado con la forma de sus poesías, y yo creo que también. Pero no es la forma externa lo que a mí me preocupa, sino la estructura interna» (Machado, 2001: 195). Muestra su deseo de hacer algo más extenso sobre *Arias tristes*, porque ninguno ha dicho aún lo que hay en este libro: «Muy bello el artículo de Rubén, aunque no me satisface como crítica». Se refiere, claro está, a «La tristeza andaluza», la reseña donde, como hemos visto, Darío señala que Jiménez ha cumplido el precepto verleniano de la música ante todo. Antes, posiblemente en junio de 1903, Machado informa a Juan Ramón de que no hará nota sobre su libro, es decir, *Soledades*, en relación con los poemas que le ha entregado para ser publicados en *Helios*: «No quiero perder tiempo en la obra que queda atrás» (pág. 169). ¿Estaba Machado saliendo ya, de algún modo, de su intimismo solipsista y simbolista? Esa alusión a la obra que queda atrás podría interpretarse así, sobre todo si la leemos a la luz de la

reseña machadina de *Arias tristes*, que finalmente verá la luz en marzo de 1904, en *El País* y no en *Helios*.

Jiménez había publicado en febrero de 1903, también en *El País*, una reseña sobre *Soledades*, libro que define como triste y bello, gris y triste, verde y triste, triste y rosa, rojo y triste y negro, o bien como «libro de Abril, amargo y azul». Por lo demás, inscribe a Machado en la lucha modernista: «Un libro como este de Antonio Machado, necesitaba encontrar un ambiente algo más fragante y más puro que este sucio ambiente español, infectado por las rimas de caminos, canales y puertos de los señores premiados en el concurso de *El Liberal*» (en Gullón, 1964: 72). Palabras que enlazan con lo que Jiménez anotó en su ejemplar de *Soledades*:

> Es consolador que en estos tiempos de "Concursos Poéticos" de *El Liberal* se publiquen libros como este. Y, sin embargo, ¡con qué desdén mirarían a Antonio Machado los señores Balart, Zapata y Blasco y los poetitas premiados por esos buenos señores, si se lo encontraran en su camino! Lo que yo no concibo es que la gente sea tan bruta. Me regocijo íntimamente pensando en la desdeñosa sonrisa de Zapata al leer este libro. (en Gullón, 2008, 147).

En carta de 1903 a Darío, Jiménez afirma que Machado es, en efecto, un gran poeta. Recordemos que Rubén Darío ya le ha hecho saber a Jiménez su predilección por los dos, entre los nuevos poetas de España. Ahora Juan Ramón pregunta al maestro si ha visto el «largo artículo» que ha dedicado a *Soledades* (Jiménez, 2006: 119). Por su parte, Machado cita a Juan Ramón Jiménez en el Café de Goya para leerle su artículo sobre *Arias tristes* antes de publicarlo. Quiere someterlo a su opinión (Machado, 2001: 186). El texto es decisivo por muchas razones, como tantas veces se ha dicho. Para empezar, Machado descubre en este libro juanramoniano una sensibilidad fina y vibrante, que acaso lastima el alma, antes de despertarla:

> Tal vez las sensaciones que en nosotros son fugaces porque se transforman en juicios, acaso en actos, en Juan Ramón Jiménez se continúan produciendo una trepidación más honda, algo así como una invasión de formas, colores, aromas… reforzada por una fantasía poderosa, que llega a embriagar el alma, a anestesiarla, a acoquinarla, a impedirle que reaccione contra el mundo externo en la expresión de su sentimiento. (Machado, 1989: 1469).

Hacia octubre de 1903 confiesa, en carta a Jiménez, que procura calcar la «línea de mi sentimiento», y no se asusta de que salga en el papel una figureja extraña y deforme, porque eso es él; y añade: «Tiempo tendremos de escribir para el alma ómnibus de los profesores y de la chusma» (Machado, 2001: 181). Es decir, Machado, en su lucha modernista, considera indispensable trabajar con nuestro corazón, trabajar en la expresión del sentimiento o del alma. Pero en la reseña de *Arias tristes* ya estima más necesario aún despertar el alma, ponerla en contacto con el mundo exterior, con los actos, y no anestesiarla con las sensaciones simbolistas o modernistas (formas, colores, aromas). Machado está comenzando a cuestionar la interiorización simbolista que, como a Juan Ramón Jiménez, le ha servido para posicionarse frente al modernismo dariano. Por eso leemos en su reseña de *Arias tristes* que Jiménez se ha dedicado a soñar y apenas ha vivido vida activa, vida real. Por eso vacila al pensar si ha de dar un consejo a «este admirable poeta, este hombre en sueños». Pues a la juventud soñadora se la ha llamado egoísta y soñolienta. De ser esto así, concluye Machado, esa juventud, en cuyas filas milita, debiera confesarlo y corregirse:

> Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo. Y he añadido: ¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante? Acaso, entonces, echáramos de menos en nuestros sueños muchas imágenes, y tal vez entonces comprendiéramos que estas eran los fantasmas de nuestro egoísmo, quizás de nuestros remordimientos. Lejos de mi ánimo el señalar en los demás lo que veo en mí, pero me atrevo a aconsejar a Juan R. Jiménez esta labor de autoinspección. (Machado, 1989: 1470).

Aquí comienzan a divergir los caminos de Machado y Jiménez, dos poetas que habían apostado por la interiorización (simbolista) del modernismo. La lucidez de Machado, y su coherencia con esa actitud interiorizadora, lo lleva a sentenciar que una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo universal, pero mientras el alma no se despierte para elevarse «será en vano que ahondemos en nosotros mismos». Los poetas serán «confeccionadores de sensaciones narcóticas», no lograrán hacer nada que les satisfaga y estarán incurriendo en la vanidad de erigir en virtud su propia miseria (pág. 1471).

Machado ha comenzado su camino hacia la otredad, la objetividad o como queramos llamarlo. En su lectura de *Arias tristes* ya está larvada la ruptura con el solipsismo simbolista, y por lo tanto con la línea estética interior de Juan Ramón Jiménez. Hasta entonces, había escrito un poema sobre *Ninfeas*, fechado en París, en 1901. En *Soledades* había dedicado a Jiménez el poema «Nocturno» (Gullón, 1964: 12), que como vimos este considera parnasiano. También, pese a todo, compone un poema para Juan Ramón, «por su libro *Arias tristes*». Cuando aparece *Jardines lejanos*, en 1904, Machado escribe a Jiménez hablándole de que este libro es sencillamente admirable, y lo mejor de él, a su juicio, la sección «Jardines dolientes», que Juan Ramón le ha dedicado. En la cubierta del libro, Jiménez consigna el nombre de los que entonces eran sus poetas favoritos. Entre ellos, Machado y Manrique (Alarcón Sierra, 2003: 56). Machado le da las gracias por ello: «Mucha gloria es para mí; demasiada. Debo confesarle, no obstante, que el sacrilegio que V. comete al colocarme al lado de Don Jorge me halaga en extremo» (Machado, 2001: 200). No se descubren en esta carta aún las reservas que aparecen en la reseña de *Arias tristes*: «Una tan fina sensibilidad como la de V. no existe, creo yo, entre poetas castellanos; tal dulzura de ritmo y delicadeza para las armonías apagadas, tampoco» (pág. 200). Jiménez, continúa diciendo Machado, ha oído los violines que oyó Verlaine y «ha traído a nuestras almas violentas, ásperas y destartaladas otra gama de sensaciones dulces y melancólicas». Ninguna distancia aquí con respecto al simbolismo, las sensaciones y la música; una música callada, eso sí. Por eso Machado añade que el poeta de *Jardines lejanos* continúa a Bécquer, «el primer renovador del ritmo interno de la poesía española», e incluso lo supera en suavidad. En esta misma carta va el poema que a Machado le ha inspirado el nuevo libro juanramoniano, «Los jardines del poeta» (Gullón, 1964: 14).

Todos estos intercambios de dedicatorias, poemas, reseñas y cartas entre Machado y Jiménez son una prueba de la «fraternal red modernista» (Correa Ramón, 2008: 342) que se teje por esos años. Hasta tal punto que los dos, junto a Villaespesa y Manuel Machado, proyectan escribir y publicar un libro de versos conjunto, como atestiguan varias cartas de Machado a Jiménez entre 1903 y 1904 (Machado, 2001: 180, 183, 193, 196; Alarcón Sierra, 2001: 36; Correa Ramón, 2008: 347). Como prueba el profesor Senabre, las relaciones entre Jiménez y Machado, con su cruce continuo de escritos y poemas inéditos, tuvieron repercusiones literarias, y no solo afectivas o personales. Machado tomó temas y motivos de los primeros libros juanramonianos, y hasta fórmulas y estructuras de organización

poética, aunque siempre lejos de la imitación servil o del calco. El estímulo juanramoniano, indica Senabre (1982: 222-223), no concluye en 1907, con la publicación de *Soledades, galerías y otros poemas*, sino que llega hasta *Campos de Castilla*.

Por su parte, Blasco resalta la sintonía vital que demuestran las reseñas que cada uno de estos dos poetas dedicó a los libros del otro, los poemas que se dirigieron, así como la coincidencia en amistades y devociones poéticas. La fraternidad literaria entre ambos, discípulos de Darío y militantes del modernismo, se traduce en «la complicidad de la escritura, en un interesante proceso de intertextualidad en el que el préstamo y la cita velada abren el discurso poemático hacia la alusión y hacia el sobreentendido» (Blasco, 2008: 480). Así, por ejemplo, los motivos del jardín y la quimera, que aparecen en el poema machadiano a *Ninfeas*, se recogen en la reseña juanramoniana de *Soledades*; y los motivos de la lira y la mariposa, presentes en el poema que Jiménez dedica a Machado en *Laberinto*, de 1913, reaparecen en «Mariposa en la sierra», que Machado dirige en 1915 al autor de *Platero y yo* (Blasco, 2008: 480; Urrutia, 1984: 8).

Contra la ideología subjetivista

En el poema de *Laberinto*, magnífico, Juan Ramón, después de aludir a la amistad verdadera que lo une con Machado, habla de cómo Apolo inflama «fraternales liras» (en Gullón, 1964: 75). Parece que Jiménez piensa aún en una especie de hermandad modernista, como la que se había dado en el fin de siglo. De hecho, en carta a Manuel Machado, de abril de 1912, le pide a este que transmita a Antonio su cariño «inalterable y fraternal» por él (Jiménez, 2006: 344). Valga como curiosidad que Benavente y Azorín proponen a comienzos de 1913 *Campos de Castilla*, junto a *Melancolía*, de Jiménez, para el Premio Fastenrath de 1912 de la Academia, como explica Juan Ramón en dos cartas de esas fechas a su familia (págs. 374 y 376). Ni que decir tiene que ninguno de estos dos libros fue premiado. Pero sus títulos revelan dos mundos poéticos muy distintos ya para entonces. Como bien expone Blasco, desde 1907 e incluso desde bastante antes Machado está trabajando en una nueva voz, que cobra entidad en 1912, con *Campos de Castilla*. Si la comunión de Jiménez con Machado es absoluta en la reseña que el primero hace de *Soledades*, la que el segundo hace de *Arias tristes* muestra ya una discrepancia: «Machado se está distanciando de aquella estética y de aquel imaginario sobre el que se había construido la “fraternidad” entre ambos poetas»

(Blasco, 2008: 482). No solo porque, como apunta Blasco, Castilla y lo castellano, de los que no gusta Jiménez, formen parte sustancial de las entrañas literarias y biográficas de Machado desde 1907. A la vez, Castilla significa España, el problema nacional, es decir, la reacción del alma ante el mundo externo a la hora de expresar el sentimiento. O lo que igual, la vida activa, real, militante, no la contemplación de uno mismo, no la vida interior, en sueños.

No hace mucho Caudet (2009: 26) ha llamado la atención sobre la existencia, ya en *Soledades*, de atisbos de ruptura con el solipsismo y con un *ars poetica* donde no tiene cabida la poesía crítica. El proceso de selección y de corrección que va de 1903 a 1907, cuando aparece *Soledades, galerías y otros poemas*, no solo obedecería a cuestiones estéticas y formales, sino al hecho, señala Caudet, de que la estética modernista y simbolista impedía la «transmisión de sentido» (pág. 51). Y lo mismo cabría decir de *Campos de Castilla*, ya que hay una diferencia sustancial entre los poemas escritos en Soria hasta 1912 y los compuestos, a partir de este año, en Baeza. En estos últimos el concepto de pueblo adquiere una dimensión mucho más sociológica y política. En la etapa de Baeza el análisis de la realidad histórica española entronca, a decir de Caudet, con el marxismo o coincide con él en no pocos puntos (págs. 70-71; Aubert, 1993). Nos encontramos para entonces con un Machado poeta e intelectual «orgánico», en términos de Gramsci (Caudet, 2009: 83), un Machado que está viendo la realidad nacional «desde una perspectiva cada vez más materialista», lejos del «análisis simplemente idiosincrático» del noventayochismo, al cual supera (pág. 86; Tuñón de Lara, 1975). Este proceso de concienciación tiene, para Caudet, un año clave, 1904, cuando Machado escribe la reseña de *Arias tristes* y rompe con el solipsismo de muchos poemas de la primera edición de *Soledades*, así como con la estética modernista-simbolista (Caudet, 2009: 123 y 127). Siguiendo ese proceso ahí iniciado, Machado saltará finalmente las bardas del «corral metafísico» para meterse de lleno en el «corral socio-político», aunque no por ello dejará de regresar a los predios metafísicos; predios que iban a ser, como ya se observa en ese escrito de 1904, «una metafísica imbuida de la heteronimia, de una alteridad por la que se colaba la preocupación por lo humano y por lo social-histórico, por el aquí abajo» (pág. 133).

Castilla y lo castellano no eran simplemente, pues, lo castizo noventayochista que despreciaba Juan Ramón Jiménez. *Soledades, galerías y otros poemas* representa, como indica Ángel González

(1986: 28), la culminación de la poesía simbolista de Machado a la vez que su punto final. Porque *Campos de Castilla*, el libro que comienza a escribir desde su llegada a Soria, está dictado por una actitud diferente, de apertura o salida desde las galerías del alma al mundo exterior. El mismo Machado (1989: 1592) indica en 1917 que cuando se orientaron sus ojos a «lo esencial castellano» ya era «muy otra mi ideología». Pensemos, a este propósito, en cómo en 1919, en el prólogo a la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*, afirma que la «ideología dominante» a comienzos de siglo era «esencialmente subjetivista» (pág. 1603). El poeta eminentemente lírico deja paso al poeta civil, preocupado por España, por su historia y su futuro (González, 1986: 29); y es a este poeta civil, que se radicaliza en Baeza hasta hacerse revolucionario, al que no puede entender Juan Ramón Jiménez, fiel al simbolismo. Hasta Octavio Paz, que le regatea a Machado su condición de poeta moderno, así lo pone de manifiesto: «Pues Machado –a la inversa de Juan Ramón Jiménez– es el primero que adivina la muerte de la poesía simbolista» (Paz, 2000: 1117).

Hay que darle la razón a Ángel González cuando, a la vez que muestra las bases románticas en las que descansa la poética de Machado, pone al descubierto su pronta reacción frente al simbolismo francés, todo lo cual lo dejó fuera de las corrientes literarias de moda en su tiempo y le hizo aparecer en los años veinte, los años en los que triunfa el magisterio de Juan Ramón, como un «poeta viejo» (González, 1986: 76). Machado sigue agarrándose a unos postulados (los sentimientos y las ideas, el respeto por la realidad lingüística y el mundo exterior) que los simbolistas han disuelto y que las vanguardias harán trizas. Tampoco el subjetivismo simbolista de Jiménez encontrará fácil acomodo en las vanguardias, pero Machado ya lo ha dejado atrás en *Campos de Castilla*, donde la subjetividad ha sido desplazada en gran parte por la objetividad. En palabras de González: «El poeta rompe el ensimismamiento para contemplar sentimentalmente la realidad, y esa contemplación se configura como el argumento primero del libro. El "yo" se muestra aún más consciente de sus límites: lo exterior se le impone» (pág. 79). Carnero (2008: 282) describe así la novedad que trae *Campos de Castilla* con respecto a *Soledades, galerías y otros poemas*:

> La desrealización simbólica ha dado paso a la narración y la descripción; el punto de mira se ha desplazado desde la exploración de los estados de ánimo en el ámbito de lo individual egocéntrico, a lo histórico, social y político de

> alcance colectivo; la indefinición y la imprecisión de quien vagaba entre la niebla es ahora el enfoque y la certeza de quien censura y acusa. El oro de lo simbólico se ha convertido en el cobre de lo alegórico.

Como es lógico, este crítico y poeta se deja llevar por su ideología estética, más cercana a la poesía mágica y doliente de Juan Ramón Jiménez, y por lo tanto al Machado simbolista. Al Machado moral lo habían abandonado, en cambio, los novísimos (Rodríguez, 2002: 458-459), a cuyo pensamiento poético todavía parece rendir cuentas Carnero. De aquí su idea, más que dudosa, de que la poesía de Machado sufre una degradación con *Campos de Castilla*, donde el territorio de la «creatividad» es colonizado por la «emergencia de lo ideológico» (Carnero, 2008: 283). Como si el simbolismo no supusiese una ideología, y no solo poética. En opinión de Carnero, y Juan Ramón Jiménez no pensaba, curiosamente, de forma muy distinta, como podemos ya intuir, la escritura poética de Machado «se redujo cuando su mirada, antes perdida en el misterio y en la niebla, se concentró en la alegoría ideológica, el prurito de comunicación y de sencillez, y el popularismo» (pág. 287).

También Blasco (2008: 483) comparte la idea juanramoniana de que si Machado es un gran poeta, esto no alcanza a *Campos de Castilla*, donde se recurre a un imaginario agotado por el regeneracionismo. Juan Ramón Jiménez, en cambio, se habría opuesto a Ortega, que lo instó a que asumiera una defensa de lo castellano (aunque algo de eso ensaya en el soneto «Octubre», luego incluido en *Sonetos espirituales*). En efecto, en su «Recuerdo a José Ortega y Gasset», de 1953, Jiménez relata cómo Ortega hubiera querido convertirlo en un cantor de Castilla, como Unamuno o Machado, o como un conjunto de los dos, ya que su ideal de poesía castellana era un Machado menos descriptivo con un Unamuno más sensorial (Jiménez, 1982: 297). Por supuesto, Jiménez, que tenía conciencia de ser andaluz y no castellano, y que consideraba un «dilentantismo inconcebible» la exaltación de Castilla por los escritores del Noventayocho, se negó. Recuerda así ese soneto dedicado a Castilla, que ahora confiesa detestar, por el cual le felicitaron mucho los institucionistas, aunque su idea instintiva entonces, y luego consciente, era la exaltación de Andalucía a lo universal (pág. 298). Insistimos, de todos modos, en que lo castellano es más que una temática poética, porque en el caso de Machado va acompañado de un cambio ideológico.

De vuelta de Francia, en septiembre de 1911, Machado anuncia a Jiménez, el «hermano nunca olvidado pero ausente de larga fecha», la publicación en breve de un libro que le remitirá (lógicamente, *Campos de Castilla*). Lo considera un «intermedio»: «Mi libro vendrá más tarde. Empiezo a verlo hoy y lo escribiré en unos cuantos años» (Machado, 2001: 260). Poco antes, en la primavera de 1911, Juan Ramón Jiménez le ha escrito pidiéndole *Soledades, galerías y otros poemas*. No sabe nada, confiesa, de la vida y la labor de Machado: «Pero mi cariño y mi admiración por usted han sido siempre iguales» (Jiménez, 2006: 260). En febrero de 1912 Machado le acusa recibo de *Poemas májicos y dolientes* en estos términos: «Hoy que tanto se ha hecho rastrera y banal la musa de la juventud, es V. de los pocos, poquísimos, que conservan pura y acorde la lira de Apolo» (Machado, 2001: 277). Todavía sigue anunciándole la publicación de su «librito» *Campos de Castilla* (Doménech, 1996), en el cual va un «poemilla» que le dedica, «La tierra de Alvargonzález». En su carta de respuesta, Juan Ramón le participa que, desde su retiro de Moguer, ve mejor las pequeñeces de «nuestros compañeros»; y se despide así: «Me dices que no me olvidas. Bien sabes que a mí me sucede lo propio contigo. Podrán olvidarse los que se pasan la vida en la balanza. Nosotros, los honrados, los nobles, los verdaderos, no podemos olvidarnos nunca» (Jiménez, 2006: 317).

Pero el Machado que se cartea con Juan Ramón desde Baeza ya parece haberse olvidado de la pureza y el acorde de la lira de Apolo. Le habla de la sección «Elogios» de su «próximo libro», donde piensa reunir unas cuantas «almas selectas», como la del mismo Jiménez y la de Azorín (Chiappini, 2000: 213-345; Lozano Marco, 2006; García, 2010a), porque la conquista del porvenir solo puede conseguirse por una suma de calidades: «De otro modo el número nos ahogará. Si no formamos una sola corriente vital e impetuosa, la inercia española triunfará» (Machado, 2001: 326). Estamos ya ante el Machado regeneracionista, que ha publicado *Campos de Castilla*, donde ya ha abierto esos «Elogios», ante el Machado que se siente apasionado por el problema nacional y radicaliza sus posiciones, entre ellas las anticlericales: por ejemplo, en el aludido elogio a Azorín, que envía en esta misma carta de hacia abril de 1913 a Jiménez, y que este finalmente leerá, por estar ausente Machado, en el homenaje al autor levantino celebrado en Aranjuez, en noviembre de ese año (Alarcón Sierra, 2003: 84). Nada más ilustrativo de esa radicalización que las siguientes palabras, con las que continúa esta carta escrita en Baeza:

> Hay un ambiente de cobardía y mentira que asfixia. Es verdaderamente inicuo este tácito acuerdo que hemos establecido para respetar todo lo hueco y ficticio y desdeñar todo lo vital. Parece como si pensáramos todos, con honda convicción, que hay una cosa sagrada: la mentira. (Machado, 2001: 328).

Hay que trabajar pacientemente nuestras armas, añade, pero al fin será preciso ir a la guerra. Podemos imaginar qué lejos del Juan Ramón mágico y doliente se encontraba a estas alturas el Machado que también afirma a continuación: «Este régimen de iniquidad en que vivimos empieza a indignarme». O bien:

> Hay que defender a la España que surge, del mar muerto, de la España inerte y abrumadora que amenaza anegarlo todo. España no es el Ateneo, ni los pequeños círculos donde hay alguna juventud y alguna inquietud espiritual. Desde estos yermos se ve panorámicamente la barbarie española y aterra. (pág. 329).

Una nueva carta a Juan Ramón, hacia mayo de 1913, conecta con esta última idea: «Me dicen que hay una nueva juventud de empuje. Si esto fuera cierto ya tendríamos una misión agradable que cumplir: proteger el avance de estas guerrillas disparando con bala rasa sobre la negra barbarie española» (pág. 336). Y todavía en enero de 1915 le confiesa: «Parece que la guerra ha venido a paralizarlo todo, como no sea la estupidez y la barbarie, que siguen avanzando» (pág. 383). No se olvide que Machado, por esas mismas fechas, escribe a Unamuno señalándole la necesidad de «promover la revolución, no desde arriba ni desde abajo, sino desde todas partes» (pág. 382).

La «época media» de Antonio Machado

Este Machado con gotas de sangre jacobina, sin embargo, no habría hecho otra cosa para Juan Ramón Jiménez que salirse de sus espejos, galerías, laberintos maravillosos, «mezcla confusa del simbolismo y de Bécquer», para cantar los campos de Castilla «con descripción escesiva, anécdota constante y verbo casticiero», para pasar «de la inmensa minoría a la castuoría inmensa» (en Gullón, 1964: 15). Machado exalta, como reconoce Jiménez (1962: 113) en alguna ocasión, una «Castilla universal». Pero, por lo general, el juicio es completamente negativo: «*Campos de Castilla* (1912) se cae por completo» (pág.

145). Si escribir sobre Castilla fue una moda después de la guerra del 98, si la Castilla de Unamuno y Azorín parece falsa, Machado está más cerca de ella por su pobreza (pág. 145), y se salva «por lo universal elevado desde lo regional» (pág. 147). Juicios atenuados, los anteriores, que contrastan con este otro: «Moda de exaltar Castilla. *Campos de Castilla*, lo peor que ha escrito Antonio Machado. Lo mejor es lo primero y lo último» (pág. 175). O bien con este: «Su primer libro *Soledades*, lo mejor. *Campos de Castilla*, obligado tema castellano» (pág. 184). A Gullón le comenta que a los hispanoamericanos pueden servirles poetas como Bécquer, «intemporales, líricos puros», pero no los que se hallan dentro de la tradición española, como es el caso de Machado, «que no influye en América, porque aquí Segovia y Soria no les dicen nada» (Gullón, 2008: 43).

Los ejemplos de crítica alterna son constantes: Machado habría hablado hondamente de lo castellano porque lo tocó, porque estuvo en Soria y vivió en Segovia, en una casa de huéspedes pobre, algo muy distinto de esos otros poetas que escribían sobre Castilla y lo castellano desde el Ministerio de la Gobernación (Gullón, 2008: 55-56). Entre los escritores de su tiempo, de todas maneras, el castellano auténtico habría sido Unamuno, quien representaría a Castilla mejor que ninguno: «Se olvida de Bilbao, cosa que no le ocurre a Machado, en quien siempre queda la veladura de Sevilla» (pág. 57). Por aquí, por la comparación con Unamuno, Jiménez vuelve a la carga: los dos le parecen poetas hispanoportugueses, hay gran parecido entre su poesía y la galaicoportuguesa (pág. 73).

No tiene nada de extraño entonces que, como recuerda Ángel González (1986: 76), Jiménez llame a Machado «poetón aportuguesado»; o que descubra en él, tras señalar que comparte con Unamuno el escamoteo de las ideas, «algo de callejón sin salida, algo como de un borracho que habla de metafísica, y a mí eso me parece muy portugués» (Gullón, 2008: 74). En otro momento confiesa a Gullón que, en su curso universitario, ha hablado de las diferencias entre lo universal, cuyo peligro es caer en lo internacional, y de lo nacional, cuyo peligro es derivar al localismo: «Como ejemplos les puse: a Unamuno de lo universal, a Darío de lo internacional, a Antonio Machado de lo nacional y a Valle-Inclán de lo local» (pág. 90). Naturalmente, añade, en estos cursos no habla de sí mismo en ningún momento. Pero no es difícil imaginar que, en este caso, se consideraba ejemplo de lo universal. Por contra, afirma que el verso de Machado tiene siempre «una cosa de fatalidad, de necesario», de algo que había de ser como es: «Es

difícil encontrar ripios en su poesía. Por eso, en definitiva, lo prefiero a Unamuno» (pág. 93).

El Juan Ramón Jiménez que distingue en 1941 entre poesía (la expresión de lo inefable) y literatura (la expresión de lo fable) sitúa en la primera a Gil Vicente, San Juan, Fray Luis de León, Bécquer o el primer Machado, y en la segunda a Boscán, Góngora, Unamuno y Valle-Inclán (Jiménez, 1982: 87). Aunque considera a Machado «nuestro poeta moderno más nacional y más realista» (pág. 94), en clara alusión al poeta de *Campos de Castilla*, Jiménez siempre incluye al primer y al último Machado en la poesía, no en la literatura, conceptos que tienen su paralelo en los de poesía abierta y poesía cerrada, respectivamente: «Compárense hoy, por ejemplo, Antonio Machado y Jorge Guillén» (pág. 213). A la poesía abierta pertenecen Unamuno, «con su parte más fluida y menos ripiosa», y una mitad de Antonio Machado (pág. 217). Una mitad de Machado porque, junto a su «sentimentalismo medievalero» y sus «hondas galerías májicas», está cargado de tradición culta, «con demasiado alejandrino siempre a lo Darío» (pág. 229). Nos encontramos ante otro ejemplo de actitud «ambivalente» (Gullón, 1964: 26) hacia Machado, a quien Juan Ramón considera poeta «casi siempre abierto, el más profundo, con Bécquer, del siglo XIX (Unamuno es más del XX)» (Jiménez, 1982: 230). Opinión que contrasta con la posterior de Octavio Paz (2000: 1037), para quien Unamuno y Machado fueron «poetas nacionales, rasgo que los define aún más como figuras del siglo XIX».

Toda esta lógica crítica se desarrolla en otra conferencia mayor juanramoniana, «El romance, río de la lengua española». En ella Jiménez cita unos octosílabos de Machado, con consonante, que a su juicio no altera en nada su fluir, como en tantos poemas del Romancero. Se trata del famoso romance que comienza «En un jardín te he soñado, / alto, Guiomar, sobre el río». Este poema, para Juan Ramón, es «de la época mejor de Antonio Machado, digo, de *Abel Martín*; su época más personal, después de la primera, la de las soledades, las galerías y los espejos» (Jiménez, 1982: 255). Es algo que Juan Ramón Jiménez dijo más de una vez. El poema dedicado a la muerte de Abel Martín le parece «lo mejor de la poesía contemporánea» (Jiménez, 1962: 158), o bien «lo más grande que se ha escrito en poesía española, en poesía a secas» (Gullón, 2008: 124). Frente al simbolismo de *Soledades*, *Campos de Castilla* sería la «época media» de Machado, lo más apreciado por los académicos. Pero la poesía anterior, escrita en Madrid, y la última de Abel Martín, son muy diferentes a la de su

época de provincia (Jiménez, 1962: 161). Hasta tal punto que Jiménez (1982: 299) llega a escribir: «Yo doy todos sus poemas castellanos por uno de sus *Galerías* o por uno de los últimos poemas de Abel Martín». La época media de Machado, *Campos de Castilla*, insiste Juan Ramón Jiménez, no es su «poesía verdadera»; las coplas por la muerte de Don Guido le parecen muy buenas, pero alejadas de «la nota sentimental que había de darle su gran gloria» (Jiménez, 1962: 162). Jiménez habla del «humorismo sentimental» que caracteriza la época de Baeza, pero no halla en ese Machado el «misticismo de una preocupación terrible», la exasperación de Unamuno (pág. 163). Al final de su vida, vuelve a los temas de la primera época. Después de Juan de Mairena, al que crea para exponer ideas didácticas, sus versos mejores son los poemas a Guiomar. Las «Últimas lamentaciones de Abel Martín» son poesía de tipo universal, metafísica: «Aparece como el gran poeta que pudo ser siempre si no hubiera tenido la vida limitada por su vida en los pueblos» (pág. 164). En los poemas de Abel Martín, Machado llega a «una concisión y una precisión fatales», ya que cada palabra cae en el lugar exacto que la esperaba desde la eternidad y para la eternidad (Jiménez, 1982: 255). Si bien no escribió muchos romances, algunos de ellos, como los de Guiomar, no se olvidarán nunca (Jiménez cita también el titulado «Iris de la noche»).

Muy distinta es la visión que Juan Ramón Jiménez tiene de «La tierra de Alvargonzález». Recuerda cómo en 1911, estando él en Moguer, y Machado en París, en su «trájica luna de miel», este le envió el manuscrito de ese romance, que tuvo la bondad de dedicarle. En este largo poema, como bien dice Juan Ramón, Machado intentó «continuar el *Romancero jeneral*». Pero, en su opinión, Machado continúa mejor en «Iris de la noche» el gran río español del Romancero como «tradición del río vivo», y ello «sin idea ninguna de continuar nada, sino de espresar cantando su propia actualidad y su propia sucesión épica» (Jiménez, 1982: 256). Porque «La tierra de Alvargonzález» lleva un propósito, una intención, un prejuicio, y eso desvirtúa, concluye Jiménez, su expresión. El propio Machado, continúa diciendo, debió de comprenderlo así cuando no publicó más romances de ese estilo.

Incluso Jiménez se apoya en la autoridad de Menéndez Pidal para reforzar su juicio, apuntando que en 1937 le oyó leer en La Habana uno de sus estudios sobre el Romancero, donde decía que ni Machado ni Lorca acertaron en su intención de seguir «este gran libro fundamental nuestro» (Jiménez, 1982: 257). El romance de Lorca cae de lleno en el Romancero artístico, en lo imitado, «con la idea de mejorarlo con

virtuosismo de lo popular»; «La tierra de Alvargonzález» cae, por su parte, en el romance de ciego, aunque es mucho más culto, con lo que pierde lo bueno del de ciegos: «sí, demasiado culto y demasiado largo para el pueblo» (pág. 257). Tanto en los romances lorquianos como en el aludido machadiano hay «esceso descriptivo, de fondo y acción», mientras que el Romancero es modelo de sobriedad en la descripción y la imagen (pág. 258). La lentitud del Romancero, concluye Juan Ramón a este respecto, es eterna: «*La tierra de Alvargonzález* es tierra que cambia y termina, y la del *Romancero jitano* también» (pág. 259).
La valoración negativa que a Juan Ramón le merece ese intento machadiano de continuar el Romancero aparece por doquier: «"La tierra de Alvargonzález" no tiene [la] fuerza de los primitivos. Lo extinguido no puede revivirse con copias. Hay que crear lo nuevo» (Jiménez, 1962: 154). O bien: «"La tierra de Alvargonzález", de Antonio Machado, como prueba de falsificación del romancero» (pág. 186); o incluso: «Sería absurdo escribir liras a la manera de Fray Luis, y no hay duda de que *La tierra de Alvargonzález* no puede servir de norma para la poesía de mañana. Proponerse ahora el poema épico-descriptivo es cosa que carece de sentido» (en Gullón, 2008: 125). Desde luego, no es lo que se propuso Machado. En 1917, presentado *Campos de Castilla*, escribe estas palabras, muy conocidas:

> Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález*. Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos –caballerescos o moriscos– no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmos me parece ridícula. Cierto que yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló mi buen tío D. Agustín Durán; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron. (Machado, 1989: 1594).

Nada de épica, por lo tanto, y sí mucho del popularismo aprendido de su padre y en la Institución; popularismo que comparte con Juan Ramón Jiménez, aunque el romance de este último no va a ser descriptivo o narrativo, y sí lírico. No se equivoca Sánchez Romeralo (1986: 559) al ver en «La tierra de Alvargonzález» y en otros poemas de *Campos de Castilla* un esfuerzo consciente por salir del subjetivismo de la poesía del fin de siglo, de cuyos peligros y limitaciones ya avisa Machado en la reseña de *Arias tristes*: «Tratando de huir de la asfixia del yo,

escribió Machado *Campos de Castilla*, proyectando esa continuación del Romancero, y acerca su poesía cada vez más al latido del corazón popular» (pág. 560). Por otra parte, como explica Sánchez Romeralo, si Machado entendía la poesía como palabra en el tiempo, ahí estaba el ejemplo del Romancero, con su característica preferencia por las formas verbales del tiempo durativo del imperfecto («Del pretérito imperfecto / brotó el romance de Castilla», escribe Machado), y con sus rimas pobres, asonantadas, verbales frecuentemente, de fuerte sentido temporal (pág. 561). Es algo que, como anota Chicharro (2008: 389; 2010: XVI) al destacar la «radical novedad» de *Campos de Castilla*, Machado explicará muy bien en el texto sobre José Moreno Villa de *Los complementarios*:

> Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente. (Machado, 1989: 1368).

Más aún: Machado ve aquí el romance como el mejor molde de la lírica, de la «historia emotiva» de cada poeta, después de haber surgido como «molde adecuado al sentimiento de la historia». No es sino este sentimiento de la historia, claro está, lo que ha traído a su obra *Campos de Castilla*. Por lo demás, Machado no se extraña, y así concluye esta reflexión sobre el romance, de que nuestra lírica llegase con Bécquer a una marcada predilección por la asonancia, y de que después «el archimélico Juan Ramón Jiménez nos diese tantos inolvidables romances sentimentales» (pág. 1368). Romances sentimentales, sí, pero sin el sentimiento de la historia que hay en «La tierra de Alvargonzález». En realidad, Juan Ramón Jiménez va por otro lado, que lo lleva a crear contemporáneamente el romance puramente lírico y musical, como supieron reconocerle autores del 27 como Salinas (2007: 1256-1257) y Alberti (Sánchez Romeralo, 1986: 562).

A la ética por la estética

No es solo el tópico castellanista o el exceso descriptivo de «La tierra de Alvargonzález» lo que suscita las reticencias de Juan Ramón Jiménez hacia el Machado que comienza en 1912. Hablando sobre la «conformidad» absoluta de cauce y corriente, de sentimiento o idea y forma que debe haber en la verdadera poesía, pone como ejemplos la silva asonantada y el romance de Machado, menos en «La tierra

de Alvargonzález», claro está. Todo lo que sea apagar el consonante, asonantar o borrarlo del todo, sostiene Jiménez, contribuye a la circulación libre del poeta. Por eso las estancias alejandrinas habrían influido tan mal en quienes «las continuamos un tiempo, Antonio Machado y yo. Nada más antipático, por ejemplo, que el *Autorretrato*, de Antonio Machado, copiado de los *Retratos* de Darío» (en Gullón, 1964: 30). Lo que Juan Ramón no llega a ver es que el «Retrato» obedece a la nueva ideología, como hemos visto que el propio Machado la llama, del poeta de *Campos de Castilla*. Unamuno ya destacó en 1912, como recuerda Urrutia (1984: 67), la relación de este poema de Antonio Machado con «Adelfos», de su hermano Manuel; y Pedro Cerezo (2008: 292) lo ha entendido como una respuesta poética y existencial al «gesto egotista» del modernismo y decadentismo manuelmachadianos. El «Retrato» abre *Campos de Castilla* porque este libro marca una «explícita cesura» con la poética modernista, con el intimismo simbolista de *Soledades*, y Machado aprovecha para «definirse en contrapunto a su hermano Manuel» y mostrar su nuevo credo estético, aunque también su nueva orientación existencial, su nuevo *ethos* (págs. 294-295).

Puede decirse que en los juicios negativos que a Jiménez le merece el Machado de *Campos de Castilla* palpita, solo para entendernos y simplificando transitoriamente las cosas, la «pugna no resuelta entre la poesía simbolista y la poesía realista» (Urrutia, 1984: 35). Uno, Juan Ramón, es la ética estética; otro, Machado, la estética ética (pág. 27). Todo ello a pesar de que Machado sentenciara, en clara alusión a Jiménez: «A la ética por la estética, decía Juan de Mairena, adelantándose a un ilustre paisano suyo»; un Mairena que a continuación arremete, sin embargo, contra la poesía pura (Gullón, 1964: 18). Es decir, contra el segundo Juan Ramón, aquel que cuaja en el *Diario de un poeta recién casado*, el Juan Ramón de la poesía desnuda, la poesía por la poesía y la forma invisible (García, 2002, 2010b). Hay, entonces, varios Jiménez para Machado, como hubo varios Machado para Juan Ramón, incluso varios Darío (Crespo, 1981). La crítica alterna de Jiménez no solo permite distinguir los dos Machado juanramonianos de los que habla Gullón (1964: 32): el permanente y el casticista. En concreto, Jiménez habla de tres Machado en un artículo publicado en 1944 con el título de «Un enredador enredado». En él comienza definiendo el modernismo como un «movimiento jeneral de libertad literaria, artística, científica, relijiosa y social», cuya plenitud poética «la señalan unidos Rubén Darío y Miguel de Unamuno, modernismo formal y modernismo ideal» (en Gullón, 1964: 83). La

unión mágica del «Unamuno interior» y del «Darío esterior» da en España su primer fruto con Machado. El planteamiento es el mismo, pues, que el desarrollado en la conferencia «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea». Pero lo decisivo es que, a decir de Jiménez, en Machado se unen tres poetas. Uno, el discípulo de Rubén Darío: «Seguramente Antonio Machado es, de su jeneración y la siguiente, el poeta que ha tenido un eco más prolongado de Rubén Darío a través de toda su obra» (pág. 86). Otro Machado es el delicado discípulo de Bécquer, «hijo del simbolismo francés tan español, tan andaluz», el admirador hondo de Unamuno, el mejor Machado, que a juicio de Jiménez sobrevivirá por encima de los otros dos. Es el Machado exquisito, transparente, fino, sencillo, que sueña y canta en la juventud y vuelve a cantar y soñar en la vejez, que escribe en endecasílabos y octosílabos, asonantados casi siempre, y expresa lo más recóndito y misterioso de «su alma de místico con toques de pícaro». Nadie más cercano que este Machado a la exquisita poesía popular de todos nuestros tiempos, concluye Jiménez.

El tercer Machado, sigue diciendo Juan Ramón, es el más vulgar, en los dos sentidos del término, el más exaltado tras la guerra civil por escritores españoles y extranjeros de los dos bandos, como antes por todos los tradicionalistas. No es sino el Machado de Castilla, de todos los tópicos literarios y poéticos, del «romanticismo injerto en la jeneración del 98», «casi castúo a lo Gabriel y Galán», el poeta nacional: «Sí, un Antonio Machado más filosófico que metafísico, muy siglo 19; sentencioso en aforismos rimados de Sem Tob hecho Campoamor» (en Gullón, 1964: 87). Es a la vez el Machado más docente y «entregado al medio más abusivo» (Jiménez lo ejemplifica con el soneto a Líster). Por desventura, este Machado ha sido montado, «a cuenta de realidad más urjente», sobre el segundo, «es decir, el primero en vida y muerte» (pág. 88). No es que Jiménez no lleve razón a la hora de referirse a las muy distintas apropiaciones ideológicas de Machado, que ya para entonces habían comenzado (Rubio, 1990; Wahnón, 1990; Iravedra, 2001). Pero, indudablemente, a mitad de los años cuarenta, y todavía se iba a comprobar más claramente después, con el realismo social y crítico (Riera, 1990; Iravedra, 2009; Scarano, 2009), Machado lo había desplazado al convertirse en modelo poético para la rehumanización. Desde aquí hay que entender estas palabras de Juan Ramón Jiménez, por otro lado no exentas de clarividencia:

> Este Antonio Machado épico es el que una parte de la juventud poética de lengua española incorpora hoy, dentro y fuera de

> España; y el que caerá pronto, con el manoseo corriente, en esa vulgaridad que luego hará surjir de su ceniza el limpio fénix lírico del espíritu, volador májico de lo encantado. (en Gullón, 1964: 88).

Las tornas se habían invertido. Jiménez llegó a escribir que «Machado y yo, buenos amigos siempre, nos distanciamos en la época en que la juventud me rodeó a mí alejándose de él. No fue culpa mía que la juventud se acercara a mí y que Antonio Machado me zahiriera antes que yo a él» (en Gullón, 1964: 29). No fue culpa de nadie, en efecto, sino de la Historia, que la ética estética se viese desplazada al cabo de unos años por la estética ética, y que la juventud poética tomase nota. En cuanto a ese supuesto zaherir de Machado a Juan Ramón, no era sino un efecto de la defensa de los propios postulados poéticos e ideológicos. Como recuerda Gullón (1964: 23), después de aparecer *Estío* (1916), Machado escribe que Jiménez, ese gran poeta andaluz, sigue un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos; y ello porque su lírica es cada vez más barroca, más conceptual y al par menos intuitiva. Las imágenes sobreabundan en *Estío*, pero son «cobertura de conceptos».

La misma crítica machadiana recaería, como es bien sabido, sobre los poetas puros del Veintisiete, herederos en buena parte del segundo Jiménez. Podrían señalarse otras desavenencias entre los dos poetas, cuya explicación es en última instancia estética. Cuando Machado publica *Nuevas canciones* (1924), y le envía a Juan Ramón un ejemplar de lujo, este le escribe una carta o un borrador de carta, comunicándole que «razones superiores» le obligan a no cometer la farsa de aceptarlo y a devolvérselo (Gullón, 1964: 23, 60). Parece que la carta finalmente no fue enviada, puesto que Jiménez conservó su ejemplar, que iba acompañado de los manuscritos de cuatro poemas no impresos en el libro.

Y así Juan Ramón Jiménez fue cultivando aquí y allá su crítica alterna de Machado. Por ejemplo, en un retrato lírico, publicado en 1925 y luego incluido en *Españoles de tres mundos*, donde lo presenta paseando por los trasmuros de sus ciudades terrosas, o enteramente para sí mismo, «pasado fijo su presencia borrosa y vívida actualidad su hermosa ausencia» (en Gullón, 1964: 78). Visión coincidente con el comienzo de la reseña que dedica en 1936 a la cuarta edición de las *Poesías completas*: «Alto castillo solitario, con el prestijio ya de la ruina secular de pasado y futuro; tesoro verdadero de la poesía española

antigua y moderna» (pág. 78). En este texto vuelve a haber más de un Machado: su gran línea lírica, señala Jiménez, arranca de su juventud y aparece y desaparece por el campo de su obra, «como un Guadiana de ojo alterno, hermosa culebra de agua de la galería subterránea, con los espejos del súbito raudal erguido, siempre». En cambio, el «campo de Castilla con historia», la estrofa alejandrina y engolada, son otra cosa que no es, siendo buena, tan buena cosa: «¡Espejo y galería, romance y silva del mejor, del auténtico Antonio Machado!» (pág. 79).

Antes, en 1931, Jiménez le dice de viva voz a Juan Guerrero Ruiz (1998: 282) que, «entre los poetas modernos, Antonio Machado será un clásico, puede decirse que lo es ya». Valoración justa, desde luego, y generosa en quien, por las mismas fechas, señala que Machado compartía con Carrere a comienzos de siglo la máxima despreocupación en el vestir y en todo cuanto le rodeaba. Hasta tal punto que cuando los domingos sus amigos poetas iban a verle al «Sanatorio del Retraído», las monjas le preguntaban por qué recibía a aquellos tipos, y era preciso barrer donde Machado se había sentado, por las huellas que dejaba de migas de pan, ceniza y papeles mascados que comía a menudo. Incluso Juan Ramón habla de cómo se llevaba sus libros para venderlos. Por no descender a los detalles de mal gusto, y hasta venenosos, que cuenta recordando su visita a la casa de los Machado, en la calle Fuencarral (pág. 336).

No debe extrañarnos, entonces, que cuando Juan Guerrero Ruiz visita a Machado en 1934 este arguya que no va a ver a Juan Ramón porque sabe que siempre está trabajando, sin que por ello deje de mostrar mucha admiración por la labor heroica de depuración y corrección de su obra (Guerrero Ruiz, 1999: 221). Al relatarle Guerrero Ruiz el encuentro a Juan Ramón Jiménez, este admite que Machado es un gran poeta, pero a la vez un holgazán; y añade: «Como Unamuno, a quien como poeta se asemeja bastante, tiene un lastre de cosas sociales y políticas que estorba su poesía auténtica» (pág. 223). Las notas de Juan de Mairena que van apareciendo en la prensa le parecen a Juan Ramón Jiménez, en 1935, faltas de contenido espiritual, añejas y trasnochadas, no ya del 98, sino del siglo XIX (pág. 315).

Fue, como hasta aquí hemos visto, una de las permanentes estrategias de Juan Ramón: confinar a Machado en el siglo XIX. Pero Machado, no hace falta decirlo, supo estar a la altura de la circunstancias, también de las circunstancias históricas que tocó vivir a estos dos poetas. En septiembre de 1937, desde Valencia, declara rotundamente: «Siempre

pensé que Juan Ramón Jiménez, en España o fuera de España, allí donde se encontrase, estaría con nosotros, con los amantes del pueblo español, del lado de nuestra gloriosa República» (en Gullón, 1964: 69). Está claro, para Machado, que Juan Ramón ha hecho suya y ha vivido con el pueblo «la gran experiencia trágica de la España actual». Este texto tiene su reverso en otro que escribe Jiménez en 1939, ya muerto Machado. De aquí, quizás, su comienzo, que por otra parte sigue siendo otro ejemplo de ambivalencia:

> Antonio Machado se dejó desde niño la muerte, lo muerto, podre y quemasdá por todos los rincones de su alma y su cuerpo. Tuvo siempre tanto de muerto como de vivo, mitades fundidas en él por arte sencillo. Cuando me lo encontraba por la mañana temprano, me creía que acababa de levantarse de la fosa. Olía, desde muy lejos, a metamorfosis. La gusanera no le molestaba, le era buenamente familiar. (pág. 79).

No menos interés tiene lo que Juan Ramón dice más abajo, después de hacer un retrato portentoso del torpe aliño indumentario de ese muerto vivo, de ese resucitado más que nacido, de ese amortajado: «Cuando murió en Soria su amor único, que tan bien comprendió su función trascendental de paloma de linde, tuvo su idilio en su lado de la muerte. Desde entonces, dueño ya de todas las razones y circunstancias, puso su casa de novio, viudo para fuera, en la tumba, secreto palomar» (pág. 81). ¿Ha dicho alguien mejor que Juan Ramón Jiménez, con ese «paloma de linde», lo que supuso Leonor para Machado, vital y poéticamente? El caso es que no hubiera sido posible una última muerte mejor para él, a decir de Jiménez:

> Murió del todo en figura, humilde, miserable, colectivamente, res mayor de un rebaño humano perseguido, echado de España, donde tenía todo él, como Antonio Machado, sus palomares, sus majadas de amor, por la puerta falsa. Pasó así los montes altos de la frontera helada, porque sus mejores amigos, los más pobres y más dignos, los pasaron así. (pág. 81).

También Juan Ramón Jiménez reconoce sin vuelta de hoja, como no podía ser de otra manera, que Antonio Machado hizo suya y vivió la suerte de su pueblo. Por encima de cualquier desacuerdo, la guerra reunió otra vez las fraternales liras de Machado y Juan Ramón, como unidas para siempre las dejó este último cuando, en su poema

de *Laberinto* al amigo, escribió proféticamente y con imaginería modernista: «liras plenas y puras, / de cuerdas de ascuas líquidas, / que guirnaldas de rosas inmortales / decorarán, un día».

Referencias bibliográficas

ALARCÓN SIERRA, Rafael (2001), «Las prosas dispersas de Antonio Machado (1893-1936)», en Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, Edición de Jordi Doménech, Madrid, Páginas de Espuma, 15-97.

—— (2003), *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe.

ALBORNOZ, Aurora de (1992), «Antonio Machado y Rubén Darío», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Antonio Machado. Baeza 1912-1989*, Granada, Universidad de Granada, 35-54.

—— (1994), «Rubén Darío en Antonio Machado», en Paul Aubert (ed.), *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, Madrid, Casa de Velázquez, 71-84.

AUBERT, Paul (1993), «Antonio Machado y el marxismo», en Pablo Luis Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa*, Madrid, Visor, 334-361.

BLASCO, Javier (2008), «Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez», en *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 477-488.

CANO, José Luis (1974a), «Antonio Machado y la generación del 27», *Españoles de dos siglos (De Valera a nuestros días)*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 177-213.

—— (1974b), «Rubén Darío y Antonio Machado», *Españoles de dos siglos (De Valera a nuestros días)*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 83-100.

CARNERO, Guillermo (2008), «La mirada perdida de Don Antonio», en *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 279-287.

CAUDET, Francisco (2009), *En el inestable circuito del tiempo. Antonio Machado de Soledades a Juan de Mairena*, Madrid, Cátedra.

CEREZO GALÁN, Pedro (2008), «Antonio Machado en su "Retrato"», en *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 289-319.

CHIAPPINI, Gaetano (2000), *Antinomie novecentesche I. Ganivet, Unamuno, Machado*, Florencia, Alinea Editrice.

CHICHARRO, Antonio (2008), «Aspectos de la unidad y heterogeneidad poéticas en *Campos de Castilla*», en *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 377-390.

—— (2010), «De los primeros campos poéticos de Antonio Machado», en Antonio Machado, *Campos de Castilla (1912)*, Edición

facsímil, Jaén, Universidad Internacional de Andalucía, XV-XXIII.
CORREA RAMÓN, Amelina (2008), «O rinnovarsi o morire: Antonio Machado y el círculo de la renovación literaria de entresiglos», en *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 335-351.
CRESPO, Ángel (1981), «Los Rubén Daríos de Juan Ramón Jiménez», en Pilar Gómez Bedate (ed.), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*, Mayagüez, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 47-87.
DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1990), «Antonio Machado y los del 27 (Encuentros y desencuentros)», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, II, 365-373.
DOMÉNECH, Jordi (1996), «Sobre la publicación de *Campos de Castilla* (Comentario a dos cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez de 20 de septiembre de 1911 y 8 de febrero de 1912)», *Ínsula*, 594, 3-7.
FERRERES, Rafael (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
FOX, E. Inman (1975), «El año de 1898 y el origen de los intelectuales», en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 17-24.
GARCÍA, Miguel Ángel (2001), «Notas sobre la interiorización poética (Del fin de siglo a la "joven literatura")», *Elvira. Revista de Estudios Filológicos*, I, 2, 27-35.
—— (2002), *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación de Granada (Maillot Amarillo).
—— (2010a), «"Toda Castilla a mi rincón me llega": el elogio de Antonio Machado a Azorín y la definición de la identidad nacional», *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 193-213.
—— (2010b), «Juan Ramón Jiménez y la poesía por la poesía. Preguntas sobre el libro de la Historia», *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 311-351.
—— (2012), *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos.
GARFIAS, Francisco (1973), «Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez», *Arbor*, 336, 23-31.
GONZÁLEZ, Ángel (1986), *Antonio Machado*, Madrid/Gijón, Júcar.
GUERRERO RUIZ, Juan (1998), *Juan Ramón de viva voz (Texto*

completo). I (1913-1931), Prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos/Museo Ramón Gaya.
—— (1999), *Juan Ramón de viva voz (Texto completo). II (1932-1936)*, Prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos/Museo Ramón Gaya.
GULLÓN, Ricardo (1959a), «Relaciones amistosas y literarias entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez. Prosa y verso de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez», *La Torre*, VII, 25, 159-215.
—— (1959b), *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*, Ediciones de La Torre/Publicaciones de la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico.
—— (1960), «Machado, visto por Juan Ramón», *Ínsula*, 163, 3 y 10.
—— (1964), *Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*, Florencia, Universidad de Pisa.
—— (2008), *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Prefacio de Pedro Lastra, Madrid, Sibilina y Fundación BBVA.
IRAVEDRA, Araceli (2001), *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»*, Madrid, Biblioteca Nueva.
—— coord. (2009), «Colliure, 1959», *Ínsula*, 745-746.
JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (2002), *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española, 1939-2000*, Madrid, Cátedra.
JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962), *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar.
—— (1982), *Política poética*, Presentación de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza.
—— (1990), *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, Reconstrucción, estudio y notas críticas de Antonio Sánchez Romeralo, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.
—— (2006), *Epistolario I. 1898-1916*, Edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2006), «El cristal y el espejo. Azorín visto por Antonio Machado», en Jordi Doménech (ed.), *Hoy es siempre todavía. Curso Internacional sobre Antonio Machado*, Sevilla, Renacimiento, 230-253.
MACHADO, Antonio (1989), *Poesía y prosa. III: Prosas completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe.
—— (2001), *Prosas dispersas (1893-1936)*, Edición de Jordi Doménech,

Introducción de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Páginas de Espuma.
OLIVER, Antonio (1961), «La amistad entre Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIX, 871-878.
PAZ, Octavio (2000), *Obras completas II. Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
PHILLIPS, Allen W. (1974), «Antonio Machado y Rubén Darío», *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 220-237.
RIBBANS, Geoffrey (1971), «La influencia de Verlaine en Antonio Machado», *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 255-287.
RIERA, Carme (1990), «Antonio Machado y el grupo catalán de los 50», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, III, 223-231.
RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002), «Machado abandonado: razón práctica y razón teórica», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 455-472.
RUBIO, Fanny (1990), «Antonio Machado en la posguerra: rescates y secuestros», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, III, 249-257.
SALINAS, Pedro (2007), *Obras completas II. Ensayos completos*, Edición, introducción y notas de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra.
SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1986), «Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero», en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, II, 557-565.
SCARANO, Laura (2009), «Tras los ecos de Collioure: Machado revisitado por los poetas sociales», en Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959, de Collioure a Formentor*, Madrid, Visor, 87-107.
SENABRE, Ricardo (1982), «Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado: relaciones y dependencias», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 211-230.
—— (1991), *A. Machado y J. R. Jiménez: poetas del siglo XX*, Madrid, Anaya.
SERRANO, Carlos (1991), «Los intelectuales en 1900: ¿ensayo general?», en Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), *1900 en*

España, Madrid, Espasa Calpe, 85-106.
TUÑÓN DE LARA, Manuel (1975), «La superación del 98 por Antonio Machado», *Bulletin Hispanique*, LXVII, 1-2, 34-71.
URRUTIA, Jorge (1984), *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del modernismo*, Madrid, Cincel.
WAHNÓN, Sultana (1990), «La recepción crítica de Antonio Machado en la primera década de posguerra», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, IV, 221-228.

El cante jondo en la obra de Antonio Machado (dos notas a una entrevista)

Manuel Urbano Pérez Ortega
Instituto de Estudios Giennenses

De sobra ha sido estudiada la influencia familiar y popular ejercida sobre la obra de Antonio Machado[1], folklorista de casta y sangre, hasta el punto de que él mismo llegará a definirse como "guitarra lunática" –"metafísica", para el ocurrente d´Ors, "Demófilo incorregible", y "un coplero sevillano, que vaga hoy por las estepas de Soria"[2], por lo que, desde su heterónimo Mairena, será, incluso, considerado como una especie de Sócrates flamenco no sin cierta melancolía. Al respecto escribe Rafael Gutiérrez Girardot[3]:

> No faltan en Machado sus alusiones al andalucismo flamenco, tan escéptico […] Pero el Sócrates flamenco de Mairena no responde a un modelo cualquiera o a una inspiración histórica, sino que es primariamente una máscara, a la que se ligan otras asociaciones que, dentro de la soberana libertad con la que se mueve el yo del poeta, va a ir desarrollando a medida que las ocasiones lo provoquen […] Este Sócrates andaluz, con la guitarra del gitano al hombro, es el maestro por excelencia, el profesor ideal de su Escuela Popular de Sabiduría.

Mas no es momento de llegar a mayores conclusiones. Recordemos, por ahora, alguna de las consideraciones del primer estudio que Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, padre de nuestro poeta, dedica al cante flamenco, en 1871[4], donde se le considera como producto de mestizaje de las clases sociales andaluzas más desposeídas –no, por tanto, de lo popular andaluz globalmente considerado con lo gitano:

> Nacidos muchas veces en la taberna, y en ella casi siempre, y por plazas y campos respetados, son los Cantes Flamencos una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un

---

1 Al respecto, vid. Carvalho-Neto, Paulo de: *Influencia del Folklore en Antonio Machado*; Edit. Demófilo; Madrid, 1975; o el más reciente de Gutiérrez Carbajo, Francisco: "La influencia de lo familiar y lo popular en Antonio Machado", en *Antonio Machado en Castilla y León*, págs. 19-32; edit. Junta de Castilla y León; Valladolid, 1988.

2 De "Mairena crítico de teatros", *Hora de España*, nº 5.

3 *Poesía y prosa en Antonio Machado*, pág. 114; edit. Guadarrama; Madrid, 1969.

4 "Cante flamenco", en *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*, Sevilla, enero, 1971. Citamos por A. Machado y Álvarez, "Demófilo": *Primeros escritos flamencos*, págs. 71 y ss.; Edit. Demófilo; Córdoba, 1981.

> resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano […] gitanos en su espíritu, y acaso en sus construcciones, andaluces en su forma exterior, forman las delicias de nuestro pueblo bajo, que, por decirlo así, los paladea como una buena ópera flamenca nuestras clases acomodadas.

Poco después, tras subrayar la sencillez de estos cantares, que muestran "en los pensamientos que expresan una desnudez y franqueza que daña, y una marcadísima tendencia a representar el dolor tal cual es", añade diferenciando nítidamente el cantar flamenco del andaluz:

> El pueblo descubre, sin duda, en estos cantares (obra suya) armonías desconocidas para nosotros: prefiérelos a los alegres cantares andaluces, ligeramente impregnados de un tinte melancólico dulcísimo; desdeña a éstos, y apenas se les escucha cuando desea descansar de la profunda e intransigente atención que a los otros presta: esta predilección hacia esta música especial, lúgubre y sombría, patentiza, con la necesidad íntima y profunda de sentir, propia de la raza andaluza, una degradación moral, aunque menos afeminada, análoga a la de nuestras aristocráticas clases, ardientes admiradoras de las producciones francesas.

Diez años más tarde –Sevilla, 1881– en su pionera *Colección de Cantes Flamencos*[5], que recogiera en mayor parte en la cátedra abierta del sevillano café cantante de Silverio, y dedica a la Institución Libre de Enseñanza, dejará plasmados unos juicios que, más que corregir abiertamente a los anteriores, pues –al objeto de estas notas– coinciden en lo esencial, les complementan en muy buena medida:

> *Los cantes flamencos* constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantadores* […] El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados […] desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aun las ha escuchado.
>
> A lo que, terminante, agrega:

[5] Citamos por edición. en Demófilo; pág. 11; Madrid, 1975.

> Estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, contra la que se cree, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales*, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de *flamenco*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos.

Claramente marca Demófilo dos etapas en la historia flamenca, desde entonces reconocidas: una, hermética y tabernaria, que apenas trasciende de lo más íntimo y familiar; así como una segunda, ya pública y mercenaria, desde luego más creativa, que llevó el cante al café y tablaos, la que, a su entender, arrastra a este arte a una segura decadencia con irremediable pérdida de identidad y pureza. Es tenida entre los flamencólogos, por lo común, como "la edad de oro del cante" (1850-1920).

Y un paso, previo, más. Herencia intelectual y, ante todo, conocimiento y gusto, afición al cante en Antonio Machado. Nuestro poeta, repasando las galerías de su recuerdo, escribe, a sus treinta y un años, en "Coplas mundanas", XCV de *Soledades, galerías y otros poemas*:

> Pasó como un torbellino,
> bohemia y abrasadora,
> harta de coplas y vino,
> mi juventud bien amada.

> Y, así, en esos años, le recuerda Julio César Chaves[6]:

> recorrían [en su juventud] la calle Echegaray –una especie de extensión flamenca de Sevilla en Madrid[7]. En uno de sus

[6] *Itinerario de Don Antonio Machado*, Editora Nacional, pág 248; Madrid, 1968.

[7] Así la califica Manuel Machado, cuando en realidad y en aquellos años, la conocida como calle el Lobo, no solo fue el centro neurálgico de la flamenquería, sino de lo más golfo de Madrid. Ella y sus aledaños –Vid. Blas Vega, José: *El cante flamenco en Madrid*, págs. 132 y ss; Edit. Almuzara; Córdoba, 2006– se convirtieron en una especie de "colonia andaluza, con bares, colmaos, cafés cantantes, mujeres de rompe y rasga, azulejerías, ventanas de hierro forjado, vino de Jerez, manzanilla de Sanlúcar […] y alegría, mucha alegría, repartida en Las Delicias, La Sevillana, Madrid-Sevilla, El Pipa, Pepe el de los Bastones, Los Claveles (hoy La Trucha), Casa

colmados se reunían todas las noches, alrededor de las ocho, para beber una chaparrada de cañas.

Por cierto, anota el poeta y novelista jaenés José Ortiz de Pinedo[8] una frase que recoge de labios de nuestro autor: "`Me ponen delante una caña y me la bebo´ (si no se la ponen se queda sin beber)", apostilla.

Al respecto, el testimonio de Miguel Pérez Ferrero[9]:
También han empezado a ir a los cafés flamencos, entre los que siempre se puede elegir. Allí van *en serio*, enamorados del cante y del baile, que merece honores de gran arte popular. Mas su café preferido es el de la Marina, en la calle de la Reina[10]. No se cansan de ensalzar su *cuadro flamenco*, que actúa y está formado por la célebre Matilde Prada, *bailaora*

Pololo, Sanlúcar, Casa Perete…". De entre todos sus establecimientos destacará, sobre todo a partir de 1914, con el regreso de Antonio Chacón a España –había acompañado a María Guerrero en su gira americana–, el colmao de Los Gabrieles, ubicado en el nº 17 de la calle Echegaray, lugar asiduo de toreros (Rafael el Gallo, o Juan Belmonte, quien se cortó en él la coleta, tras tres días de juerga), cantaores y flamencos –Sabicas, Cepero, Pastora Imperio, Mojama, La Niña de los Peines–, intelectuales, artistas (Romero de Torres celebró allí su primer éxito con una juerga fenomenal bajo la cabeza del toro que mató a Espartero) y prostitutas de postín. En alguno de los reservados del sótano y con escogida compañía, pasó no pocas noches el general Primo de Rivera. Y fue el general, amigo de oír a Chacón, quien arrastró al colmao a buena parte de las gentes de dinero y la aristocracia, dada la calidad del local, su restaurante y los artistas que allí paraban, tales como, aparte de los citados, Fosforito, Rita Ortega `La Gorda´ y su hermano José, Escacena, El Estampío, Pepe de la Matrona, el linarense Andrés Heredia `El Bizco´, junto a los guitarristas, Montoya, Ángel de Baeza, El Habichuela, o Miguel Borrull. Había noches en las que ocupaban toda la calle los coches de caballos que esperaban a sus propietarios.

[8] "Un homenaje", en ABC; Madrid, 10 de junio de 1952.

[9] *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Edit. Espasa-Calpe, 3ª edición, pág. 39; Madrid, 1973.

[10] En realidad, estaba ubicado en los números 14-16 de la calle Hortaleza, esquina al número 1 de la calle de la Reina. Creado en 1888, desarrolló su actividad hasta 1896 –dato que creemos de interés para datar la estancia de nuestros poetas, en el filo de los veinte años–. En él se contrataron a las primeras figuras, caso de las citadas. Para la Coquinera fue "el café más famoso de España. Actuar en la Marina era la ilusión de todos los principiantes der cante y der baile. Ayí iba to lo florío de Madri".
Eduardo Zamacois –*Tipos de café*, pág. 24; Madrid, 1893–, tan flamenco en su juventud, pone una cierta diferencia a favor de sus camareras, a las que distingue: "desde las que sirven en El Brillante, Marina y otros establecimientos, a las infelices que cantan y patean en el Café de Consejos o Santiago, media una distancia inmensa". Por su parte, Pío Baroja, dado en su mocedad a visitar los cafés cantantes madrileños, cita el de La Marina, en la calle Jardines, lo cual no coincide con la época de sus recuerdos –hacia 1890–, pues, como queda apuntado, su ubicación era la calle Hortaleza, de aquí que las escenas que ubica el narrador en *La Busca* 1904, se correspondan más a este café que al posterior y del mismo nombre.

de lo fino[11]; el cantaor Revuelta[12], las *Coquineras*[13], Medina[14], *La Camisona*[15], *La Macarrona*[16]… A veces cambian y acuden al café del Pez[17] y al Naranjero, en el que buscan asimismo el tipismo del lugar, pues se halla en la plaza de la Cebada[18].

---

[11] Sevillana, circa de 1876. Alumna del maestro Medina, con el que solía actuar. Bailaora y bailarina de manchegas, panaderos, boleras, sevillanas, jotas, olé, vito, etc. Debutó con 15 años en el Romea, pasando posteriormente al Novedades. Con 18 años se anuncia como Dª Matilde Prada.

[12] Antonio Revuelta, que alcanzara su plenitud a inicios del s. XX. De muy interesante discografía, actuó con Fosforito, La Macarrona, Rita la Cantaora, el guitarrista Paco de Lucena, o con Tomás Serrano, "Pichirri", cantaor sanluqueño condenado por una muerte que produjo, quien "murió de pena por los años treinta".

[13] Antonia y Josefa Gallardo Rueda, las Coquineras, del Puerto de Santa María, triunfadoras en los cafés cantantes sevillanos y madrileños. Antonia, 1874, se inició como bailaora en Jerez de la Frontera, actuando con Antonio Chacón y el Chato de Jerez. Fernando de Triana anota que "como artista a nadie tuvo que envidiar". Mantuvo estrecha amistad con el general Primo de Rivera a quien, precisamente, conoció en el café de La Marina.

[14] José Rodríguez de la Rosa, Niño Medina, hijo de Medina el Viejo, de Arcos de la Frontera, 1875, cantaor muy completo afamado por sus peteneras, realizó varias grabaciones junto a Ramón Montoya.

[15] Teresa Aguilera , gitana malagueña, figura puntera del baile ensalzada por Fernando de Triana.

[16] Luisa Vargas, Jerez de la Frontera, 1860. Actuante, desde los 16 años, en cafés tales como el de Silverio y el Burrero. Bailaora de fama mundial y una de las grandes de todos los tiempos, de la que anota Pablillos de Valladolid: "una emperatriz gitana de más alto abolengo que Pastora".

[17] Afamado café ubicado en el número 40 de la calle de su nombre, esquina a la calle Pozas. Además de los Machado, concurría el comediógrafo Joaquín Dicenta, quien conoció en aquel recinto a la bailaora sevillana Amparo la de Triana, la que, a la edad de quince años, abandonó su carrera artística para unir su vida a la del escritor. Por cierto, Julio Pellicer –*Perfiles y semblanzas*, págs. 35-40; Edit. La Puritana; Córdoba, 1934–, la hace protagonista de su relato "Café cantante", que es precisamente el del Pez, del que nos describe su ubicación: "Está situado el café del Pez en una callejuela de mal aspecto, de escaso alumbrado y más escasa vigilancia, condiciones muy apropósito todas ellas para realizar ciertos negocios reñidos con lo que el decálogo prescribe en el séptimo concepto". Mayor interés tiene el espacio que el narrador dedica a describir su ambiente, caso de cuanto acontece en los descansos de las actuaciones: "Bajan entonces los *artistas* a conversar y *pegar la gorra* a sus conocidos y no conocidos.Las *barbianas* del tablao comienzan ahora la parte más interesante y productiva de su trabajo; tienen que servir de *gancho* para embaucar a los parroquianos y hacerles que una tras otra gasten no pocas pesetillas que, más tarde irán a reunirse en el cajón del dueño del café… - Es curioso verlas mariposear de mesa en mesa en busca de algún *primo*, de los que nunca faltan, que les pague la cena. Unas, las de más *labia*, lo encuentran; otras, menos afortunadas, se reúnen en corrillo y ya fumando fuertes *tagarninas*, ya disparando dicharachos o timos de muchísimo salero a los espectadores, pasan el tiempo.

[18] En el nº 5. Establecimiento, como se anuncia, servido por señoritas; y el *Noticiero-Guía de Madrid, 1900*, advierte que el público asistente "no suele

Como también figuran los hermanos en esta nueva estampa, como en otras muchas, de Francisco Villaespesa, fidedigna y magnífica. Están en su madurez, ahora en un elegante café de la madrileña calle Alcalá[19]:

Es hora de beber… Manuel Machado,
con elegancia de banderillero,
apura un vaso de jerez dorado
……
A su lado, indolente
sobre el verde diván arrellanado,
está Antonio Machado,
que en su rictus grave, adusto y serio,
de padre mercedario,
devora en un diario
líricos ditirambos a la Imperio,
la gitana ideal, que cuando avanza
agitando en el baile su melena
de tempestad, parece que en la escena
es el alma española la que danza…

---

distinguirse por lo correcto, y con frecuencia ocurre que en lo mejor de la fiesta y cuando son más atronadores los *olés* y las palmadas haya unas palabras y unas bofetás". Fue descrito en diversas ocasiones por el cronista A. Velasco Zazo, quien refiere sus reservados, su cuasi clandestina ruleta de juego, o las actuaciones en el tablao. Una de sus camareras, La Gloria, fue protagonista del relato *Noche perdida* –Edit. El Cuento Semanal; Madrid, 1908- de Pedro de Répide donde se describe el ambiente reinante: "Había algunas mesas ocupadas por carreteros, acarreadores de verduras o de semillas desde los pueblos cercanos a la corte hasta la plaza de la Cebada, y esperaban en aquella diversión la hora de recogerse a su posada. Sus rostros y expresiones eran de los arrieros clásicos españoles. Aquellos hombres, en la monotonía del pueblo y del camino, sustentaban una ilusión más allá de la cuenta del tráfico, y aquel ideal de su estancia en Madrid cifrábase no más en poder pasar un par de horas en el café-cantante, cuyas mujeres constituían para ellos el colmo de la gracia galante y el dechado de todas las posibles voluptuosidades". Ya en nuestros días, José Blas Vega –*Los cafés cantantes de Madrid*, págs. 60 y stes.; Edit. Guillermo Blázquez; Madrid, 2006– nos sirve la noticia de que en su tablao y a la edad de ocho años debutó Encarnación López, "La Argentinita", así como que por él pasaron La Niña de los Peines, Ramón Montoya, Pena padre, El Mochuelo, Revuelta y otros artistas; como, por igual, resume su ambiente: "Era albergue nocturno de la chulapería, de los bohemios, de los provincianos, de los tratantes, de los pícaros más refinados, atraídos por la libertad que en él reinaba, por la alegría, por la fama del local, por las bebidas excitantes, por las mujeres fáciles y provocativas, y por sus camareras, que eran piropeadas al cruzar entre las mesas de mármol con las bandejas en alto, sostenidas con las yemas de los dedos. Y se sentaban a la vera de los parroquianos alternando con ellos. Entre todas ellas destacaba una camarera rubia llamada Manolita, que dio vida a un episodio de evocación casticista, cuando una madrugada cruzó la Puerta del Sol, arrebujada en la capa verde y bordada del dramaturgo Joaquín Dicenta.

[19] "Maisón Dorée", en *Poesías completas*, T II, pág. 888; edit. Aguilar; Madrid, 1954.

Junto a las semblanzas literarias, merece la pena ser reproducido el único testimonio de artista flamenco que sobre los Machado ha llegado a nosotros, el del cantaor trianero Pepe el de la Matrona[20], quien los conociera:

> Para mí eran los dos magníficos poetas. Ahora bien, al que yo conocí más de cerca y mejor fue a Manuel, que para mí guarda muchos valores poéticos y sobre todo valores populares. Era un hombre que vio perfectamente la raíz popular del cante y la hizo ver en sus poesías, trabajos, conferencias, tertulias, etc. Luego dijeron que era bastante de derechas, bueno, eso a mi no me importa, porque una cosa es la política y otra bien distinta es el arte. A Antonio lo conocí menos; él era un hombre silencioso, profundo, que se dejaba ver poco en los ambientes en que yo me movía. Luego dijeron que era uno de nuestros más grandes poetas de todas las épocas, cosa que yo me alegro; pero en nuestra parcela flamenca hizo muy poco, y a mí me da la impresión de que el flamenco le pareció poca cosa, como para tratarlo más en serio.

Mas sobre los testimonios literarios del padre y las semblanzas del "aficionao", adentrémonos en una nota que nos parece fundamental para el tema propuesto, al que hace años dedicamos algunos artículos[21], un amplio ensayo[22] y todo un libro[23], trabajos que en su práctica totalidad asumimos y tema que, no obstante, la abundante bibliografía existente, a mi entender, reclama una mayor, detenida y conjunta atención estudiosa.

---

[20] En declaraciones a José Nevada en *Tierras del Sur*, nº 64; Sevilla, 1 de agosto de 1977.

José Núñez Meléndez (Sevilla, 1887; Madrid, 1980). Actuando desde los doce años, permaneció en activo hasta, prácticamente, la hora de su muerte. Cantaor enciclopédico y conocedor de cantes antiguos, algunos de raíz americana, que transmitió a las generaciones más jóvenes; ahí, pongamos por caso, su discografía *Tesoros del flamenco antiguo*, o su libro de memorias redactado por José Luis Ortiz Nuevo, *Recuerdos de un cantaor sevillano*; edit. Demófilo; Madrid, 1975. Para él, "el cante verdadero es un mensaje que llega y lastima a toda la gente sensible".

[21] Entre ellos, "Itinerario flamenco de los Machado", en *Candil*, nº 9; Jaén, mayo junio de 1980.

[22] "Antonio Machado y el cante jondo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 373; Madrid, julio de 1981. 33 págs.

[23] *El cante jondo en Antonio Machado (propuesta para una lectura andaluza)*¸ Edit. Demófilo; Córdoba, 1982.

En una entrevista, que sepa, no reeditada, "Hablando con los Machado", que realiza Ángel Lázaro para *La Libertad*[24], periódico en el que escribe Manuel, manifiesta el periodista que, durante ella, "ha habido una sabrosa disertación de Antonio Machado sobre el cante andaluz y los varios registros que lo integran".

Lástima que de esta intervención de nuestro poeta no recoja apreciación alguna de cierta extensión, la que hubiera facilitado nuestra intervención, por lo que una vez más, accedemos a los textos en los que, de un modo u otro, realiza muy puntuales y cumplidas referencias. Una parte amplia y representativa de la citada entrevista se destina al tópico andaluz por antonomasia, a la pandereta. En ella se dice:

> Esa Andalucía de cartel para atracción de forasteros no es la nuestra; mas no por eso deja de inspirarnos cierto respeto. Porque ella contiene estilizaciones más o menos hábiles, más o menos degeneradas de aspectos muy esenciales de la vida andaluza. En contra de los viejos tópicos –digámoslo hoy, en que los más aspiran a nuevos y los menos, a originales–, caben dos posiciones. Una, la más vulgar, consiste en eliminarlos sistemáticamente, cuando no arrojarlos al cesto de los trapos sucios. Otra, menos corriente, porque requiere más calidad, consiste en convertirlos en objeto de reflexión, ahondar en ella hasta el núcleo vivo cuya cáscara son. Indagar la verdad y someterla a una reacuñación cordial que les infunda nueva vida. En este sentido –y solo en éste, entendamos bien–, el mejor teatro ha sido siempre arte de tópicos y máscaras conocidas.

Conviene recordar que, si bien estamos en tiempos en los que lo andaluz se alza como autentica moda nacional –desde muy atrás, mediados de siglo y el movimiento costumbrista, será el teatro–, también existe un antiflamenquismo militante de vieja estirpe, despectivo[25] y hasta

[24] Madrid, 5 de noviembre de 1929.

[25] De ello nos puede servir el testimonio de José Zorrilla: "El 27 de septiembre de 1882–, harto de andar en Madrid […], harto de toros muertos al volapié después de diez pases de pecho, diez de telón, diez arrastrados y diecisiete inclasificables […] harto de berridos de gañotillo, los meneos de lupanar y los salvajes pataleos de lo que se llama cante y baile flamenco y harto de todo el garrulo discurso y guitarreos del ardillesco movimiento bárbaro tecnicismo de chulo que hoy priva, y harto, en fin, de espadistas y rateros sueltos, todo lo cual compone la espuma del vicio tolerado por la justicia y que mimado, celebrado y caído en gracia, constituye

combativo, del que participan no pocas figuras del 98[26], entre las que destaca el escritor Eugenio Noel, por cierto gran conocedor del cante[27]. Pues bien, a mi juicio, con las apreciaciones antes transcritas, los poetas sevillanos cogen la pandereta por la membrana, por donde resuena el cascabeleo, para poner de manifiesto cuanto la misma, aunque distorsionada, participa de la realidad y precisa ser sometida a rígida reflexión. Con esta actitud, a mi ver, los Machado salen al frente de una posible crítica adversa sobre el asunto de su comedia; por lo que Antonio (¿) apostilla:

> La Andalucía de pandereta, hay que repetirlo, no es la peor de todas. Hay otra burguesa, trivial, provinciana, tremendamente cursi. ¡Dios nos libre de ella!

Y Manuel, a la par que recalca la intención de los autores al escribir esta obra, los identifica ante ella:

> Nosotros, andaluces, aunque no andalucistas, aspiramos […] haber hecho una comedia que resuma alguna nota esencial del alma de nuestra tierra.

---

la base del carácter de nuestro pueblo y que los españoles somos el más gracioso del mundo".

A lo que podemos sumar, entre centenares de citas fáciles de aportar, cuanto Refiere Clarín del año siguiente –*Un viaje a Madrid. Folletos Literarios I*, pág. 20; Madrid, 1886: "Cuando yo me marché de Madrid hace tres años, predominaba, si no en el arte, donde debiera estar el arte, el género flamenco: en los carteles de los teatros se leía: ¡Eh, a la plaza!, Torear por lo fino, y cosas así, todo asunto de cuernos, chulos y de cante; vengo ahora y me encuentro con cante, chulos y cuernos"

[26] Una actitud que les diferencia de los modernistas –Darío, Rueda, Villaespesa, Sánchez Rodríguez y un largísimo etcétera–. Para mejor conocer el enfrentado radicalismo noventaiochista bien podemos aducir, aunque precisa de ciertas matizaciones, el juicio que le mereciera a uno de nuestros etnógrafos más sobresalientes, quien, en la introducción que realizase a Las inquietudes de Shanti Andía –Edit, Caro Raggio; Madrid, 1972 –, de su tío Pío Baroja, intenta justificar la posición del narrador y el protagonista de la novela: "La reacción del muchacho vasco en el ambiente andaluz es un poco la reacción de Pío Baroja ante el flamenquismo, la gitanería y la chulapería, que, a finales del XIX, eran algo muy distinto a lo que son ahora y que llegaban a las puertas de Madrid. Hoy se alude a veces a la incomprensión del 98 por el flamenco. Pero hay que advertir que para los hombres jóvenes e inquietos de aquella época, la flamenquería y todas sus secuelas artísticas iban unidas a verdaderas lacras sociales: prostitución, matonismo, caciquismo, señoritismo, suficiencia y petulancia dentro de la propia miseria. Si el flamenco actual es cosa más desinfectada e incluso propia para el gran turismo y hasta la cátedra, esto es señal de que ha cambiado de modo considerable: se ha estilizado, como tantas otras cosas populares".

[27] Al respecto, vid. *La hondura de un antiflamenco, Eugenio Noel*; Edit. La Posada, Ayuntamiento de Córdoba; Córdoba, 1995.

A lo que se suma el juicio de Antonio (¿):

> hay que distinguir lo andaluz de lo andalucista. Si lo andaluz no tiene un valor humano universal, no vale la pena de escribirse.

Una constante en el pensar de nuestro poeta[28]:

> El regionalismo de Juan de Mairena. De aquellos que se dicen gallegos, catalanes, vascos, extremeños, etc., antes que españoles, desconfiad siempre. Suelen ser españoles incompletos, insuficientes, de quienes nada grande puede esperarse.

En otro lugar insistirá:

> Según eso, amigo Mairena –habla Tórtolez en un café de Sevilla –, un andaluz andalucista será también español de segunda y andaluz de tercera.
> Como suma el testimonio de sí mismo[29]:

> Cierto es, señores, que la mitad de nuestro corazón se queda en la patria chica; pero la otra mitad no puede contenerse en tan estrechos límites; con ella invadimos amorosamente la totalidad de nuestra gloriosa España. Y si dispusiéramos de una tercera mitad, la consagraríamos íntegramente al amor de la humanidad entera.

Mas, como expreso queda, parece que a los autores les preocupa que pueda considerarse su pieza teatral como un eslabón más del tópico teatral en moda, la comedia de temática andaluza de mayor o menor definición flamenca o cantaora y en la que, de alguna u otra manera, ya habían participado nuestros autores con *Las Adelfas*, 1928, aunque la misma, apresurémonos a decirlo, tenga como tema nuclear el donjuanismo. Un género que, por ese mismo tiempo[30], es denunciado

---

[28] *Prosas Completas*, Vol. II, pág. 2355, edición. de Oreste Macri; Edit. Espasa-Calpe, Fundación J. M. Lara; Madrid, 1988.

[29] *Juan de Mairena*, Cap. XXIX, "De un discurso político".

[30] En su "Advertencia Preliminar" a *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, págs. 11-14; Tip. de Archivos; Madrid, 1929–, registra: "El pequeño mundo del cante *gitano* o *flamenco*, que ahora van ensanchando en Andalucía, con desdichada habilidad, los afanes de medrar a costa del turismo […] Temía Machado, con sólido fundamento sin duda, que, al pasar de la taberna al tabladillo

por el benemérito Francisco Rodríguez Marín, condiscípulo de Demófilo, en la cátedra del café cantante de Silverio, al tenerlo como producto artificial y degradado de fácil consumo nacional y exportación turística. Un teatro que, nuestros autores, en alguna ocasión ya habían calificado desdeñosamente; así, pongamos por caso, frente a la comedia de los hermanos Quintero *El genio alegre*, Antonio exclama: "Si esto es de verdad Andalucía, prefiero Soria"[31].
La autenticidad, algo que, desde el inicio de la redacción del texto preocupa a nuestro poeta, quien escribe a Pilar de Valderrama:

> Cuando la Membrives –hace ya tres años– nos pidió una comedia andaluza […] planeamos una comedia con las máscaras esenciales del flamenco; una cantadora, un guitarrista, un viejo sensual y un joven enamorado. Y hubiéramos hecho una comedia realista, huyendo siempre del andalucismo de pandereta y muy semejante a la realizada, salvo una nota: la identidad de la Lola. Escrito estaba ya en gran parte el primer acto antes de conocerte. El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mí pensando en mi diosa y se exponía en la primera escena del segundo acto que te leí un día en nuestro rincón. A ti se debe, pues, toda la parte trascendental e ideal de la obra. Porque yo no hubiera pensado jamás en santificar a una cantaora.

Adrede he reproducido tan extensa cita para no escamotear el último y desconcertante párrafo desdeñoso de quien conocía, perfectamente y de forma directa, los ambientes flamencos: "Yo no hubiera pensado jamás en santificar a una cantaora". ¿Cómo entender

---

del café los *cantaores* flamencos, éstos se *agachonasen* tanto, por halagar al público, más andaluz que *cañí*, que el cante gitano pereciera […] Cierto, certísimo todo ello; y aunque otra cosa digan o pretendan los explotadores de la *Andalucía de pandereta*, que, para la *exportación* o para *el consumo turístico nacional*, andan contratando *niños* y reclutando *niñas* que luzcan sus habilidades allende y aquende, hay que reconocer que el neto *arte gitano* ha muerto, y que aún el híbrido *flamenco* está moribundo, y no lo salvarán, antes le ayudan a morir, esos exagerados y churriguerescos *jipíos* con que presumen galvanizar el cadáver lírico de lo *cañí* sin *jonjona*, y hasta aflamencar lo que de su natío es meramente andaluz".

[31] Citamos por Gibson, Ian: *Ligero de equipaje*; Edit. Aguilar; Madrid, 1996.
En la entrevista que comentamos con Ángel Lázaro, nuestros autores pasan como sobre ascuas: "Los Quintero y Javier de Burgos tienen algunos [cuadros de costumbres y sainetes] realmente admirables –ahora recordamos *Los Mosquitos*– que apenas perderían nada, ni aún siquiera su hondo andalucismo, traducidos al mas correcto castellano".

frase tan tremenda, sobre todo cuando, desde años atrás, corría con cuño legal la asquerosa sentencia de “carne de tablao la peor y la más cara”? De seguro que al poeta sevillano no se le escapaba que estas mujeres, en su inmensa mayoría nacidas del hambre y la secular explotación andaluzas, eran víctimas en la ciudades artificiales del más despreciable y depredador de los señoritismos, el que, precisamente, las encanallaba y hacia rodar prostituidas, manchadas de saliva y alcohol, por el fango de los más oscuros y abyectos lugares.

De cualquier modo, me parece claro, que nuestro poeta rechaza la juerga prostibularia y alcohólica de baja estofa, tal y como pone de manifiesto en “De un cancionero apócrifo. Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses”:

> Una reunión de borrachos aficionados al cante jondo que corren una juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría.

Pero la reunión flamenca constituye un auténtico rito, algo radicalmente distinto, contrario, a la juerga burda, alcohólica, agachonada y chillona, como bien se recalca en la escena IX del acto I de *La Lola*:

> … La copla
> y la guitarra flamenca
> usted lo sabe, no son
> cosas de broma. La juerga
> se entiende con cante jondo,
> tiene función de iglesia
> más que de jolgorio. No es
> una diversión cualquiera,
> donde se mete ruido
> y se descorchan botellas.
> Para alegrarse en flamenco
> se ha menester mucha ciencia,
> mucha devoción al cante
> y al toque…

Y más. Se dice en la escena III de ese acto, donde se anota que estamos ante una manifestación que es mucho más que música:

> - ¿Y es poco?
> - Es mucho; pero no llega
> a toque hondo. El flamenco
> no es música, sino lengua

del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice
y nunca por lo que suena.
Pero en la guitarra solo
se dicen cosas flamencas.

Lo mismo manifestará nuestro poeta en verso propio, LXXVI de *Proverbios y Cantares*:

El tono lo da la lengua,
ni más alto ni más bajo;
solo acompáñate de ella.

Mas prosigamos nuestro discurso deteniéndonos en la también conjunta autocrítica[32] a la pieza teatral *La Lola se va a los Puertos*:

> Andalucía que ha sabido ser tantas cosas, asimilar tantos elementos exóticos, y donde tantos injertos raciales han prendido y dado flor y su fruto, no ha de avergonzarse de haber sido alguna vez un poco gitana. Porque esto solo quiere decir que es en Andalucía donde los gitanos han hecho algo más que golpear el hierro, traficar en burros –hoy lo hacen en automóviles desvencijados– y robar gallinas. Por lo demás, el cante hondo –cualquiera que sea su origen y circunstancia– y el arte de Chacón –que gloria tenga–, de Ramón Montoya y de Pastora Imperio, son algo tan andaluz, por lo menos, como la filosofía de Séneca y Averroes.

No son, precisamente, estos pensadores clásicos, según hace constar nuestro poeta en *Juan de Mairena* (XXXIV), especiales referentes de lo andaluz:

> Séneca era un retórico de mala sombra, a la romana, un retórico sin sofística, un pelmazo que no pasó de mediano moralista y trágico de segunda mano. Toreador de la virtud le llamó Nietzsche, un teutón que no debía saber mucho de toreo. Lo que tuviera Séneca de paisano nuestro es cosa difícil de averiguar, y más interesante para los latinistas que para nosotros. Acaso en Averroes encontremos algo más nuestro que aprovechar y que pudiera servirnos para irritar a los neotomistas, que no acaban –ni es fácil– de enterrar al

[32] *ABC*; Madrid, 7 de noviembre de 1929.

> Cristo de Aristóteles […] Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente, de la región castellana y andaluza.

Y exponentes máximos de "algo tan andaluz" son tres artistas de su tiempo, que citan: el glorioso e inmenso cantaor jerezano Don Antonio Chacón, "el Papa del cante"[33]; el guitarrista fuente del toque flamenco, quien con su figura le marca un antes y después, Ramón Montoya, creador de la guitarra flamenca de concierto; y la Imperio[34], la genial bailaora, esposa que fuera del no menos genial mataor de toros, Rafael Gómez, "El Gallo", todo un arquetipo de los gitanos toreros artistas, cuñado de Ignacio Sánchez Mejías. Por tanto, dos gitanos y un payo. Por cierto, como bien se ha dicho, la pareja formada por Chacón y Montoya, payo y gitano, constituyeron, "la comunicación más perfecta y completa que nunca hubo en la forma de cantar y acompañar". Llegados aquí, precisa se nos hace una apostilla en la que no vamos a entrar en su desarrollo, pues nos ocuparía más espacio del que disponemos: nos resulta más que gráfico que uno de los tres artistas señalados por los Machado, Ramón Montoya, no fue andaluz de nacimiento, sino madrileño (3-XI-1897); desarrollando su profesión desde los 14 años en la capital de España –Cafés del Pez, Naranjeros, La Marina, o Villa Rosa–, hasta su fallecimiento, acaecido en 21 de junio de 1949. Supongo que nuestros poetas conocían la más que elocuente circunstancia del escogido como representante de "algo tan andaluz", o –pregunto– ¿de "lo andaluz que ha alcanzado un valor humano universal"? Y más. A la Imperio hay que considerarla como exponente, digamos, de un madrileñismo flamenco, ya que con muy pocos años llegó, desde su Sevilla natal, a la corte, en unión de sus padres, domiciliándose en la calle de La Aduana, en la misma casa que Isabel Santos tenia su academia de baile, donde recibe la niña sus

---

[33] Jerez de la Frontera, Cádiz, 1869; Madrid, 1929. Guillermo Núñez de Prado, en *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, 1904, dice: "Es un alma de artista capaz de sentir la eternidad".

[34] Pastora Rojas Monje (Sevilla, 1885; Madrid, 1979), de la que Jacinto Benavente diría, "Esta pastora vale un imperio". Inspiro a Manuel de Falla *El amor brujo*, que estrenó en el madrileño teatro Lara, el 15 de octubre de 1915, y donde bailó y cantó acompañada de su hermano Víctor, Rosa Canto, Perlita Negra y María Imperio, más tarde conocida como María Albaicín. El libreto, de Gregorio Martínez Sierra, y la cartelería, influidos por la moda y a la búsqueda del gran público, califican a la obra como "gitanería en dos cuadros". Por cierto, al día siguiente del estreno de *El amor brujo* –primera presencia española de lo que será el ballet flamenco–, Antonia Mercé, La Argentina, daba un recital de baile en el Ateneo madrileño.

primeras clases. A los quince debut en el salón japonés de la capital de España; y será Madrid, donde siempre estuvo domiciliada, el lugar de perfección y desarrollo de su arte con el que clamorosamente triunfa.

Mas antes de proseguir, merecen anotarse las contundentes afirmaciones que el amplio párrafo transcrito de la autocrítica contiene:

1. Que el folklore andaluz, que el cante de Andalucía, asimiló la cultura gitana.
2. Que no importa en demasía el origen racial de estas músicas y la cultura que proyectan.
3. Que lo andaluz es lo esencial y específico y, por tanto, lo gitano, lo modal, como ellos mismos ponen de manifiesto, remachando el concepto, en la propia autocrítica:

La Lola y Heredia, protagonistas de nuestra obra, son pareja de flamenco, de cante hondo. ¿Algo gitanos? De la cantaora sabemos que su padre tuvo una fragua en Córdoba; de Heredia, solo lo que su nombre nos sugiere. *Ellos han nacido en tierra andaluza*.

Y algo más. Los Machado, como ya lo fuera su padre, son pesimistas ante el futuro de este arte:

> El cante hondo, como otras cosas hondas, no obstante apariencias más o menos circunstanciales, se va irremediablemente. Cierto que, en su lugar, aparecerán otras cosas. ¿Mejores? ¿Peores? Para los progresistas del año setenta, los snobs de todos los tiempos, el cambio es, a fin de cuentas, ganancia, y lo último siempre lo mejor. Ellos se consolarán fácilmente con estos tangos argentinos, que a nosotros nos parecen desteñidos danzones cubanos, como éstos, a su vez, degeneraciones del más trivial *flamencoide* gitano. Pensemos, sin embargo, que las cosas tienen un momento poético interesante cuando, con el pie en el estribo, nos dicen adiós ¿Por qué no despedirlas amorosamente?

Conviene recordar, insisto, que este texto se escribe en plena efervescencia de la moda del teatro andaluz y de la etapa cantaora conocida como Ópera Flamenca[35]; en unos años (1920-1929) en los

[35] Etapa comprendida entre 1920 y 1955, caracterizada, tras superar la época de los cafés de cante, por la búsqueda de grandes públicos con actuaciones en

que, dentro de la cartelera teatral madrileña, se encuentran numerosas obras con actuaciones profesionales flamencas, no ya en los entreactos, sino formando parte del argumento de las mismas, lo que constituye un reclamo y un aliciente más para los públicos y, en especial, la "afición"; así *La juerga*, de Francisco Oliver, o *Málaga, ciudad bravía*, *Los Chatos*, *Gitanos*, *Diego Corrientes*, *La Petenera* y todo un largo etcétera. Cuando, en la noche del 8 de noviembre de 1929, *La Lola* alza el telón en el teatro Fontalba, en el escenario del Pavón se está representando, desde el 28 de diciembre del año anterior, *La copla andaluza*, de Pascual Guillén Aznar y Antonio Quintero Ramírez, de tan dilatada permanencia en cartel y la que, incluso, fue llevada al cine al año siguiente. En ella, los artistas flamencos eran, a su vez, actores, los que, con cierta frecuencia se sustituían por otros –por el escenario pasó un gran número de profesionales, lo que provocaba la vuelta al teatro, de nuevo, de los públicos. Una experiencia teatral, económicamente muy rentable, que se mantuvo dos años en gira por toda España y, luego, Buenos Aires; una pieza que sería emulada por *Málaga tiene la fama*, *Mira qué bonita era*, o *El Valle de la Pena*, de Víctor Darriba y Pepe Marchena, el cantaor que, no obstante ser analfabeto, firma como coautor teatral. Y cuando *La Lola* se ofrece en los escenarios, se anuncia el eminente estreno en el Fuencarral de *El alma de la copla*, también de Guillén y Quintero[36], con el cantaor

---

teatros de gran aforo y plazas de toros, imponiéndose en ellas los cantes más livianos en los que reinan fandangos y fandanguillos –ya denunciados en el acto II, e. IV de *La Lola*: "… Se tocan / los fandanguillos de Huelva, / y gracias. Pero el flamenco… se ha menester mucha ciencia […] Sabiduría (señalando al corazón) de aquí, / que es saber de penas"-, las orquestaciones, la desjerarquización de la guitarra, el gorgorismo y la filigrana bucal y, en suma, el imperio del couplet flamenco, un hacer que presidirá el Niño Marchena, José Tejada Marín. Su nombre proviene del hecho fiscal de que los espectáculos de variedades tributaban el 10%, mientas el 3% era lo legislado para la ópera. Un empresario avispado, Vedrines, optó por titular así a sus espectáculos cantaores; aunque según él: *-Dígame*, Madrid, septiembre de 1942-: "Esto de la Ópera Flamenca fue una ocurrencia de la madre de la Niña de los Peines; una frase que a ella se le ocurrió un día en plena animación de un ensayo en que su niña estaba en lo más culminante de unas seguiriyas gitanas. Palmoteando entusiasmada, exclamó de pronto: `¡Olé y viva la ópera flamenca!´. Y así se denomina desde entonces el espectáculo, que fue uno de los éxitos más grandes de mi vida de empresario".

La expresión alcanzó tal popularidad y arraigo, que propició la aparición, en 1929, de la revista flamenca de su nombre, *Ópera flamenca*, cuyo objetivo primordial, según publicitaba, era "defender los prestigios del cante andaluz".

[36] Pascual Guillén (Valencia, 1889; ¿). Antonio Quintero (Jerez de la Frontera, 1893; Madrid, 1977). Especializados en obras teatrales "calés" de gran éxito de taquilla. A las referidas es preciso agregar *La Marquesona*, llevada al cine, en 1940, con participación de la Imperio, *Los Caballeros* (1932) y, ante todo, la que definen

Niño de la Huerta[37], la que es considerada como la segunda parte de *La copla andaluza* y, como ella, coronada por el éxito de públicos y taquilla.

Por cierto, y es algo que se suele olvidar en los estudiosos machadianos, cuando no andan sobre él como en ascuas. Para celebrar el éxito que constituyó el estreno de *La Lola*, un grupo de seis aficionados entre los que se encontraba José Antonio Primo de Rivera y otro jerezano, Julián Pemartín, quien, pocos años después, llegara a ser destacado falangista y flamencólogo, organizaron en el madrileño Hotel Ritz, en la noche del día 27 de diciembre, una fiesta flamenca que duró hasta la madrugada; en ella ofreció el agasajo a los autores "el joven abogado José Antonio Primo de Rivera", quien les hizo entrega de un artístico álbum de firmas la egregia guitarra de Ramón Montoya, junto a las intervenciones cantaoras del Pena hijo, Niño del Museo, Guerrita, Mojama, Isabelita, la Requejo, Manuel Martell, y las de los bailaores Rovira y la Trigueñita, miembros todos ellos del arte característico de la etapa conocida como Ópera Flamenca[38] y reiteradamente presentes en *La copla andaluza*.

No vamos a significar el gigantesco paso dado por estas músicas sureñas en menos de un siglo: desde, pongamos por caso, un paupérrimo tabanco bajoandaluz, con su mermada clientela de gitanos y campesinos sin tierras, a los engalanados salones del elegantísimo y minoritario hotel Ritz, uno de los de mayor lujo de Europa. El cante ha perdido el "carácter" que le subrayara Machado y Álvarez, "Demófilo". Y a uno se le viene a la memoria, y a la pluma, tal vez sin querer, cierta escena del acto III de *La Lola*:

> Le gusta el cante, aunque ya
> mi canto no está de moda.
> -¿De veras? ¿Y es cante hondo
> lo de ustedes?
> -Así lo nombran.
> .....

---

como comedia en tres actos y un juicio final, *Morena Clara* (estrenada en el Cómico madrileño el 8 de marzo de 1935, representada en los dos bandos contendientes en la guerra civil), de enorme éxito su versión cinematográfica con Imperio Argentina y Miguel Ligero como protagonistas.

[37] Su estreno fue el 20 de diciembre de 1929, con las actuaciones de Pena hijo, La Andalucita y, entre otros, Guerrita.

[38] Vid, entre otros, *El Heraldo* o *La Voz*; Madrid, 28 de diciembre de 1929.

Y porque el arte flamenco
empieza a ser cosa vieja.

También dará testimonio de ello el apócrifo Abel Martín (CLXXII, IV) con inigualable ironía y suma gracia:

¿Guitarras? No se estilan.
fagotes y cornetas,
y el gallo de la aurora
si quiere

Queda claro a mis ojos. Se señala, ya para su tiempo, y es aceptado por los públicos mayoritarios, un producto edulcorado, en compota, zumbón y danzón, un "flamencoide gitano" exento de la honda raíz humana existencial que le nutriera desde sus orígenes, como denuncian los protagonistas de *La Lola* (A I, E IX) con una acerada ironía no exenta de amargura:

- Esas canciones
tan tristes, desgarradas… ¡
-También
hay un flamenco en compota,
un moruno catalán,
gitano de Badalona,
para gente fina. Usted
se lo sabrá de memoria.

"Gente fina", no los señoritos; sí quienes hacen posible el señoritismo, esa lacra de difícil erradicación. Algo que está meridianamente claro en el pensamiento de Antonio[39]:

> La verdad es que, como decía Juan de Mairena, no hay señoritos; sino más bien señoritismo, una forma entre varias de hombría degradada, un estilo peculiar de no ser hombre, que puede observarse a veces en individuos de diversas clases sociales, y que nada tiene que ver con los cuellos planchados, las corbatas o el lustre de las botas.

Un señoritismo sureño, huero, perezoso y analfabeto se denuncia en *La Lola*, cuya protagonista, símbolo del cante jondo, desprecia a ricachos y señoritos que la cortejan para unirse a otro símbolo flamenco, el guitarrista Heredia:

[39] En "Madrid, baluarte de nuestra guerra de independencia", *Servicio Español de Información*; Madrid, 1937.

> Me cargan los señoritos
> de nuestra tierra. Son vanos,
> fríos de cuello… Confunden
> la ligereza de cascos
> con la gracia; la indolencia
> con la elegancia. Esos gansos
> que desprecian cuanto ignoran
> -y son el Espasa en blanco-
> no me interesan.

En una España cubierta de andrajos, la sombra de Don Guido permanece.

Una segunda nota, a nuestro juicio, de no menor interés, pues en ella se habla del mestizaje de lo andaluz y gitano, extraemos de la entrevista citada que los Machado sostienen con Ángel Lázaro, donde se dice:

> conviene distinguir. Lo flamenco, propiamente hablando, es lo gitano; pero lo gitano en Andalucía, lo gitano complicado con lo andaluz. Esto se ha dicho muchas veces y acaso con razón. Lo que no se dice siempre, porque muchas veces se olvida, es que lo andaluz está y ha estado siempre complicado con algo. Lo puramente andaluz, o no existe, o es prácticamente la facultad de complicarse con algo, de similares elementos exóticos. Por eso nosotros, sin meternos en honduras, llamamos andaluza a esta comedia, cuyo protagonista es una pareja de cante hondo, sin pretender con ello agotar lo andaluz, ni siquiera lo flamenco.

De aquí que, aunque de compleja realización, consideren necesaria una distinción entre lo castizo andaluz, lo popular, de lo virtuoso profesional. Por lo que insisten, reconociendo al flamenco, como ya lo hiciese Demófilo, su padre, como un arte propio de cantaores: "Tampoco se puede desdeñar el tablao, y mucho menos a los profesionales, porque

todo artista será siempre un profesional". "…la copla se lleva / en el corazón. El arte / consiste en echarla fuera"[40].

[40] *La Lola se va a los Puertos*, Acto II, Escena I.

Y, llegados aquí, bien valdría recordar, cuanto de rito descubre y expone Antonio Machado, en la celebración flamenca sobre el tablao (*Juan de Mairena*, cap. XLI)[41], donde se oficia todo un infortunio, o una tragedia moderna, "el drama de un pueblo que canta jondo"[42].
Sobre él, insistirá Antonio[43]:

> Este trágico cantar andaluz, ese cantar tan nuestro, tan familiar a nuestra lírica que aún no hemos reparado en su profunda originalidad.

"… y era el amor, como una roja llama […] y era la muerte, al hombro la cuchilla." Son sus rotundos y definidores versos en "Cante hondo". Con más ángel y alada expresión se dirá lo mismo en *La Lola* (A III, e VI):

- para eso se ha menester
una concepción flamenca
del mundo y decir
con gracia dos cosas serias.
- ¿Y es una?
- ¡Tu cuerpo, niña!
- ¿Y la otra?
- ¡Réquiem eternam!

Mas quede aquí esta somera indagación con sus reflexiones, a la par de anotar que no pocas interrogantes quedan abiertas. Finalizo haciendo mía una descreída y sentenciosa solearilla de nuestro poeta; la que, por cierto, a mi ver y oír, como otras muchos poemas breves suyos, incluso los más que rotula como canciones e, incluso, soleares, a los que resulta imprescindible reconocer su alta calidad literaria y

---

41 "Lo clásico en el tablao flamenco es el jaleador, que recuerda el coro de la tragedia antigua, el llenar los silencios de la copla y de la guitarra con su *¡Pobrecito!* o su *¡Hay que quererle!* Pero es mucho más sobrio, y contrasta por lo piadoso y afectivo –este coro flamenco y reducido–, con aquel terrible y a veces superfluo jaleador del infortunio clásico: *¿Adónde irás, Edipo?... Ahora sí que te han jorobado, Agamenón*, etc. Y es difícil, digámoslo también, que podamos gustar de la tragedia sin olvidar un poco el fondo sádico que nosotros, hombres modernos, hemos descubierto –o imaginado– en la compasión".

42 Tuñón de Lara, Manuel: *Antonio Machado poeta del pueblo*, 2ª edición, pág. 130; edit, Laia; Barcelona, 1975.

43 "Los trabajos y los días. Esencias. Poesías de Pilar de Valderrama", en *El Imparcial*; Madrid, 5 de octubre de 1930.

hondura de pensamiento, no reflejan "jondura" o, en todo caso, no rasminan, o son de muy escaso aroma flamenco[44], cuando, algo que reiteradamente ocurre en sus soleares cortas, renuncia al gran sabor de los dos primeros:

Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que pensemos.

---

[44] Tales aseveraciones de muy abierto debate, reclaman un riguroso análisis y todo un espacio mayor del que disponemos, a pesar de la gran extensión de la nota, teniendo en cuenta, fundamentalmente, el testimonio de la información discográfica. Junto a ello, queden, por ahora y con toda provisionalidad algunas escuetas anotaciones. Así, simplificando en exceso, si nos aproximamos a las letras de Manuel Machado, nos encontramos, pongamos por caso, con esta soleá: "Tu calle ya no es tu calle, / que es una calle cualquiera, / camino de cualquier parte". Un texto que dice y cuenta con grandeza, lo que parece cosa nimia –"Aquí no hay nada que ver, / porque un barquito que había / tendió la vela y se fue", nos canta otra grande de autor desconocido, lo que le confiere el honor de haber sido adoptada como anónima ya en vida del poeta, y cantada, como otras muchas suyas y desde hace años, por numerosos artistas flamencos y para el "palo" en el que fue escrita. En cambio, las, digamos, "letras" –en especial, soleares– de Antonio, más sentenciosas y metafísicas, menos narrativas en su testimonio directo, no tuvieron, ni tienen, tal acogida cantaora. Así, que sepa, la primera vez que un poema machadiano –no, insisto, una de sus letras– se alza en cante, fue por el notable bailaor castellano Vicente Escudero, quien, en los años sesenta, grabó en Estados Unidos –*Flamenco!*, Columbia Records, 1961 y por romeras, con buen gusto flamenco y forzando el texto literario, el final del poema LIX de *Soledades, Galerías…* –"Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión!, / que era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón…": "Soñé yo anoche, / anoche soñé yo, / anoche soñé yo, / que Dios me hablaba, / que Dios me hablaba; / yo soñé que me oía, / yo soñé que me oía, / soñé que soñaba…".
Al final de esa década, 1969, Enrique Montoya, con la guitarra de Paco de Lucía, realizan "Coplas elegíacas", XXXIX de *Soledades…* Al año siguiente, 1970, en *Flamenco romántico* –Discophon– graba Montoya dos textos con sabor flamenco muy personal y a ritmo de vals, "Sobre el olivar", que también titula "Apuntes" y "Guadalquivir", de *Nuevas canciones*, CLIV. Los tres textos volverán a estar presentes en *Sus mejores grabaciones en discos*, Discophon (1971-72), V. 2; 1999. Luego, 2006, *La palabra más tuya*, compendia los ya anotados "Apuntes".
Con posterioridad, 1974, la cantaora emeritense Lola Hisado, en el LP*, Poetas hondos y Cante jondo* –CCFC–, canta por peteneras "¡Ay del que llega sediento" ("Coplas elegíacas" XXXIX, *Canciones*) y, por bulerías, dos poemas: "Moneda que está en la mano" (*Soledades…* LVII-II) y "En el corazón tenía", (*Soledades*, XI).
El granadino Enrique Morente, en 1977 y en su disco *Despegando* también CBS-Sony, 96, canta por bulerías con la guitarra de Pepe Habichuela "Yo escucho los cantos", titulo que da a "Recuerdo infantil", de *Soledades…* (V).
En 1979, el también cantaor granadino, Alfredo Arrebola incluye en su LP *La voz de los poetas andaluces* –Musimar– "Moneda que está en la mano" –"Consejos" LVII de *Soledades…*, por martinete y debla.
En 1983 –Emi–, *Con alma. A los poetas andaluces*, Los Romeros de la Puebla, aflamencan el poema que Antonio Machado dedica a Juan Ramón Jiménez en *Campos de Castilla* CLII, "El jardín tenía una fuente", y "He andado muchos caminos", de *Soledades* II.

En *Agua limpia* –Pasarela–, 1988, el sevillano de Carmona Juan Parrondo, incluye por tangos "Verdes jardinillos", de *Soledades…* XIX. Cante que reedita en su disco *Flamenco de casta*, 2002.
En ese mismo año, 1988, Alfredo Arrebola vuelve a grabar poemas de Antonio Machado; en esta ocasión un LP íntegramente dedicado, *Cantes a los poemas flamencos de Antonio Machado* –Foronuz, 1989 y Fods Records, 1990–, el primero que con tal extensión ve la luz, donde se incluyen textos de *Soledades*, *Campos de Castilla* y *Mairena* –"Sevilla te vio nacer" (sexta estrofa de CLXXII: "La vi un momento asomar"), "Los olivos" (*Campos de Castilla*, CXXXII), "En el corazón tenía" (fragmento de "Yo voy soñando caminos", *Soledades, XI*), "La sed que siento", de *Soledades*, XXXIX, "Coplas elegíacas"), "Caminante no hay camino" (*Campos de Castilla*, CXXXVI, "Proverbios y Cantares", XXIX) y "Moneda que está en la mano" (*Soledades*, LVII) por peteneras, liviana, polo, tientos y cantes mineros; incluye, además, quizás por error: "Crece el fuego con el viento", de Manuel Machado. "Moneda que está en la mano", como queda dicho, ya fue grabada en el LP *La voz de los poetas andaluces*.
En 1991 y dentro del disco *Poderío* –Odeón–, Romero San Juan canta como canción aflamencada "Coplas mundanas", *Soledades* XXX.
Carmen Linares, también en 1991, en el CD *La luna en el río* –Ethnnic–, "El sol" ("En el corazón tenía", de *Soledades*, XI) Por igual, graba para Hispavox "Yo voy soñando caminos" (*Soledades, XI*), por bulerías.
Pepe Suero –Senador–, *Recuerdos de niños*, 1992, ofrece una versión aflamencada de "La Saeta", *Campos de Castilla* CXXX, con base en la conocida musicación de Serrat, que estrenara Salvador Távora y, cantaran, entre otros artistas, más o menos jondos: El Pele, Brenes, Lolita, Jara y Granito o El Lebrijano.
En 1996, Vicente Soto, "Sordera", "Romance del olor marino", en el LP *Jondo espejo gitano*, donde canta "Una noche de verano", de *Campos de Castilla*, CXXIII. El LP contiene otros cantes con textos de Manuel Machado.
En 1997, Calixto Sánchez, en *De la lírica y el cante* –Pasarela–, "Proverbios y cantares" ("El que espera desespera", *Campos de Castilla*, XXX), por fandangos.
En el mismo año, 1997, La barbería del Sur, grupo tenido como exponente del llamado Nuevo flamenco, graba "Sediento" ("Coplas elegíacas", *Soledades…* XXXIX) en el disco *Algo pa nosotros*, Nuevos medios.
En 1999, Vicente Soto, "Sordera", graba en su CD *Entre dos mundos* "Una mañana de otoño", parte del romance de "La tierra de Alvargonzález", *Campos de Castilla* CXIV; así como, 2006, en *La palabra más tuya*.
Calixto Sánchez, en 2001, comercializa un CD íntegramente dedicado a la poesía de A. Machado –Pasarela– intitulado *Retrato flamenco*, con una serie de cantes muy poco convencionales en él: "Retrato flamenco" (*Campos de Castilla* CXIV), por sevillanas; "Recuerdo infantil" (*Soledades* V), por bulerías; "Coplas a Guiomar" (*De un Cancionero apócrifo*, CLXXII), por nanas; "Una noche de verano" (*Campos de Castilla*, XXIII, a la que encabeza, "Señor ya estamos solos", *Campos de Castilla*, CXIX), por milongas muy personales; "Campos de Soria" (*Campos de Castilla*, CXIII), romance; "A un olmo seco" (*Campos de Castilla*, CXV) –recogido, posteriormente, 2006, en *La palabra más suya* y *Los cantes de ida y vuelta*, 2012–, rumbas; "Llanto de las virtudes y coplas a la muerte de Don Guido" (*Campos de Castilla*, CXXXIII) chuflas y bulerías; "Dices que nada sea crea" (*Proverbios y cantares*, XXXVII), soleá.
Miguel López, en su CD. *La voz del flamenco*, 2007, "Canto a los poetas", por granaínas, "Camino de los Campos", ("He andado muchos caminos", *Soledades*, II).
Camarón de la Isla, con Juan Manuel Serrat y la colaboración de Jarcha, "La saeta" (*Campos de Castilla*, CXXX), en el CD póstumo *Reencuentro*, 2008 –Universal.
Cantores de Híspalis –Universal–, 2010 "Las moscas" (*Soledades*, XLVIII), en CD *35 años de éxitos. La gran fiesta de las sevillanas*.
Curro Lucena en su CD *40 años y sigo aprendiendo, 1977-2012* canta por soleares de Cádiz una tanda: "Moneda que está en la mano" ("Consejos" II), "¿Tu verdad? No, la verdad" (*Proverbios y cantares*, LXXXV), a las que sigue para cerrar la espléndida de Manuel Machado, "La vida es un cigarrillo, / humo, ceniza y candela".

Quede, como conclusión provisional, la escasísima aceptación cantaora de las soleares de nuestro poeta, así como se cantan por flamenco numerosos textos suyos que no tuvieron en su redacción tal intencionalidad, ni de servir de vehículo para estas músicas: bulerías, mayormente, tangos, tientos, cantes de ida y vuelta, etc., etcétera.

La idea del folclore en Machado, a través de Juan de Mairena

Antonio Rodríguez Almodóvar
Escritor

A la memoria de Agustín García Calvo

Dado que mi intervención en el Congreso no fue leída, sino hablada, a partir de unas notas, me limitaré a exponer lo que esas notas me sugerían o me recordaban. Pretendía así rendir homenaje a la preferencia del Machado por la literatura hablada, frente a la literatura escrita.

Referencia a Agustín García Calvo

Empecé contando cómo fue Agustín García Calvo, allá por el 1961, quien nos descubrió a *Juan de Mairena* a un grupo de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. Por entonces, el apócrifo de Machado era considerado "un pelmazo" por la Literatura oficial, a partir del juicio de José María de Cossío, en el prólogo a una edición de Machado de 1940, esto es, recién acabada la Guerra Civil. Ese remoquete continuó mucho tiempo, prácticamente hasta que García Calvo puso en claro a esta figura clave del pensamiento disidente de nuestra época. Es más, a muchos de nosotros nos parecía que Agustín imitaba a un Juan de Mairena, como si este verdaderamente hubiera existido[1].

Acotación del tema elegido

Dado que el tema elegido es extraordinariamente amplio, pues recorre toda la obra de Machado, tanto en su dimensión creativa como en su pensamiento literario (su *poética*), preferí referirme solo al ámbito del apócrifo (y de su maestro Abel Martín). Sabido es, por lo demás, cómo Machado sentía una gran atracción por la cultura y la poesía folclóricas, hasta el punto de que una parte muy importante de sus proverbios y cantares están hechos en el molde de metros populares, principalmente la *soleá* y la *copla*.

Pero la impregnación folclórica alcanza también al contenido de algunos poemas. Como muestra poco conocida cité el caso de la III Canción a Guiomar:

[1] Justo al día siguiente de esta evocación moría Agustín García Calvo, en Zamora el 1 de noviembre de 2012.

Aunque Dios, como en el cuento
fiero rey, cabalgue a lomos
del mejor corcel del viento,
aunque nos jure violento,
su venganza,
aunque ensille el pensamiento,
libre amor, nadie lo alcanza.[2]

Se trata de una referencia explícita al cuento popular "Blancaflor, la hija del Diablo". Machado cambia al Diablo por Dios, creo que para expresar mejor la fuerza irresistible que tiene el amor (esto me recordó que también Machado defiende la base folclórica en la obra de Cervantes, como una tarea pendiente para los cervantistas. Por mi parte, y como otro caso importante de alusión a un cuento popular, mencioné que el autor del *Quijote* introduce inequívocamente la referencia al cuento de tradición oral "Juan el Oso" en la aventura de La cueva de Montesinos, sin lo cual este episodio es prácticamente ininteligible y ha dado lugar a múltiples y caprichosas interpretaciones).[3]

Una inclinación innata

Se ha repetido que esa devoción por el folclore le venía a Machado de la herencia paterna (de *Demófilo)* y aun de otros miembros de la familia. También lo reconoce así José Machado, pero matiza: "Su inclinación a lo popular era innata en él"[4]. Es decir, que se sumaban las dos cosas: educación recibida y tendencia propia. Eso explica la profundidad que tiene en nuestro poeta el amor a la cultura popular, hasta la adopción de algunas actitudes vitales poco conocidas. Mencioné explícitamente los varios testimonios que existen de cómo Machado, hasta los últimos días de su estancia en Valencia y Barcelona, poco antes de emprender el camino del exilio y la muerte, cultivaba esa verdadera pasión personal con los amigos que iban a visitarle (entre otros, Gustavo

[2] Salvo indicación en contrario, citaré los versos de Machado por la edición crítica *Poesías Completas,* de Oreste Macrí. Espasa-Calpe, Madrid, 1988. El fragmento citado pertenece al "Cancionero apócrifo", p. 729. El cuento popular "Blancaflor, la hija del diablo", era uno de los más extendidos por nuestra geografía, todavía en época de nuestro autor.

[3] Me refiero a este asunto más por extenso en mi artículo "El *Quijote* como cuento maravilloso", en *Cuatro novelistas sevillanos hablan de Cervantes y El Quijote,* Ateneo de Sevilla, Sevilla, 2006.

[4] José Machado: *Últimas soledades del poeta Antonio Machado.* Ed.de la Torre, Madrid, 1999, p. 21.

Torner, Tomás Navarro Tomás, Joaquín Xirau). Así, Joaquín Xirau lo recuerda "cantando composiciones populares durante las tardes de los sábados y domingos […] canciones españolas, andaluzas, castellanas, gallegas, bailes y danzas catalanas"[5], "Incluso cuando caían las bombas franquistas sobre la ciudad"[6].

Definiciones y explicaciones en Juan de Mairena

El saber popular en Machado está bien lejos de ser pieza de museo o motivo para evocaciones nostálgicas. Por el contrario, es una disposición vital, poética y filosófica. Traje a colación y comenté algunas de las reflexiones más conocidas que encontramos en *Juan de Mairena*:

"Mairena entendía por folklore, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo piensa y siente, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora".[7] En esta última expresión parece que Machado se está autorizando a sí mismo a incorporar el folclore a su obra, y seguramente también incluye un homenaje a la labor de su padre.

"El pueblo sabe más y, sobre todo, mejor que vosotros […] es un artista que pone su alma en cada momento de su trabajo […]"[8]. Estamos muy lejos de la consideración paternalista que solía recibir –y recibe- la cultura popular. En realidad, Machado lo pensaba al revés: "En nuestra literatura casi todo lo que no es folclore es pedantería" [9],

---

[5] Citado por Francisco Gutiérrez Carbajo en "La influencia familiar y lo popular en Antonio Machado", en *Antonio Machado en Castilla y León.* Actas del Congreso Internacional , Valladolid, 2008, p. 31.

[6] Ian Gibson, citando también a Joaquín Xirau, en su excelente biografía del poeta, *Ligero de equipaje,* Aguilar, Madrid, 2006, p. 604. Por mi parte, también me permití recrear aquel ambiente de fervor popular que se vivía en la última morada española de Machado, en un artículo de divulgación: "Machado en Cataluña", *El Correo de Andalucía*, 21 de Octubre de 2012.

[7] *Juan de Mairena*, edición de José María Valverde, Clásicos Castalia, Madrid, 1972, p. 135.

[8] Ib. P. 89-90.

[9] Ib. P. 135.

saliendo así al paso de la célebre afirmación de Eugenio D´Ors: “Todo lo que no es tradición es plagio”[10]

A mi entender, sin embargo, la idea más provocativa de Mairena está en esta otra observación que suele pasar por irónica, cuando yo creo que es la simple constatación de un hecho, que conviene no olvidar: “Pensaba Mairena que el folclore era cultura viva y creadora de un pueblo, de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas”[11]. Esta idea está en consonancia con otras reflexiones asentadas en el círculo de Machado y Álvarez, para quienes toda la historia de la cultura había que repensarla desde el folclore; y también en García Lorca, cuando destaca el papel de las criadas en la transmisión del saber popular en las familias burguesas.

Algo sobre la procedencia romántica de estas ideas

Pese a que Machado había heredado también la concepción positivista que aplicaba su padre al folclore, conviene no olvidar cuáles son las verdaderas fuentes de este respeto hacia la cultura popular.

En su origen alemán, hemos de remontarnos a Herder, a L. Tieck, a Brentano, que incluso se oponían a la concepción ilustrada de la cultura y, por supuesto, a la idea de que el niño necesita de la educación reglada, cuando tiene a mano el saber acumulado en el folclore, en la tradición antigua, para su formación “natural”. De ahí que fuera necesario salvar ese tesoro del saber de las gentes sencillas. Algo que se extiende por toda Europa, incluida Rusia, a lo largo del XIX. Los hermanos Grimm fueron los que llevaron más lejos estos posicionamientos, hasta el punto de ser severamente criticados por la sociedad pequeño burguesa de su tiempo cuando aparece la primera edición de sus cuentos alemanes, en 1812, que en realidad era poco más que una colección etnográfica. Pero fue tal el rechazo, que, en sucesivas ediciones, se vieron en la conveniencia de aligerar la colección de expresiones directas populares que se consideraban zafias, crueles, vulgares o inadecuadas para los niños por cualquier motivo. Y eso que ellos mismos defendían que la llamada “poesía natural” era el reflejo del alma de toda una nación, y estaba inspirada directamente por Dios. En suma, la cadena completa era: poesía popular, naturaleza, arcaísmo, pureza, infancia, tradición, colectividad, pueblo, nación, divinidad.

---

[10] Citado en el mismo libro unas líneas más abajo.

[11] Ib. P. 90.

Obviamente, Machado y el círculo de su padre sustrajeron de esa ecuación todo lo que es pura ideología, particularmente la religión y el nacionalismo, por el que el poeta sevillano sentía una profunda aversión. No así en cuanto a la noción del niño como un ser autónomo, capaz de autoeducarse, que también estaba más o menos presente en la Institución Libre de Enseñanza. (Con motivo de la edición facsimilar de los manuscritos de Antonio Machado, tuve ocasión de conocer a dos de sus sobrinas, Eulalia y Leonor, que, entre otras muchas revelaciones personales, me contaron que ellas nunca se habían examinado de nada en la ILE). De hecho, toda la formación del propio Machado es un proceso de autoeducación, incluida su tardía licenciatura en Filosofía y Letras, de cuyas cavilaciones personales nos dejó abundantes muestras.

Hacia el meollo de la cuestión

Pero lo esencial de esta peculiar devoción machadiana por el folclore es cómo afecta de lleno a su concepción de la filosofía y de la poesía. Dice: "Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folclore metafísico de nuestra tierra"[12]. El término "metafísico" Machado lo reservaba para las grandes ocasiones, con exageración consciente, que permite un cierto distanciamiento humorístico, como ante otras aseveraciones solemnes que sus apócrifos se permitían hacer por él. (Particularmente ante aquel "Esperamos/ que no será verdad / todo lo que pensamos", que al propio Machado le parecía demasiado rotunda). En este caso, el de la dimensión metafísica del folclore, la exageración (rasgo andaluz donde los haya) servía para no contradecirse con la cualidad principal que el poeta extrae del folclore: el escepticismo: "Del folclore andaluz se deduce un escepticismo extremado, de radio metafísico, que no ha de encontrar fácilmente el suelo firme para una filosofía constructiva. […] Pero hemos de acudir a nuestro folclore, o saber vivo en el alma del pueblo, más que a nuestra tradición filosófica, que pudiera despistarnos".[13] Y en otro momento, en apoyo de ese escepticismo: "Reparad en que hay muchas maneras de pensar lo mismo, que no son lo mismo. Cuidad vuestro folclore y ahondad en él cuanto podáis"[14]. "Soy algo escéptico y me contradigo con frecuencia"[15], reconoce Machado en carta a Unamuno. Y también:

[12] Ib. pp. 189-90.

[13] Ib. pp 188-189.

[14] Ib. p. 89.

[15] Citado por José Machado, op. cit. p. 43.

“La gracia del escéptico consiste en que los argumentos no le convencen. Tampoco pretende él convencer a nadie.”[16] Mairena traía a colación algunas expresiones populares, como aquella copla:

> Quisiera verte y no verte,
> quisiera hablarte y no hablarte.
> Quisiera encontrarte a solas
> y quisiera no encontrarte.

“¿En qué quedamos” preguntarían los alumnos, sin duda ávidos de verdades. “Pues en eso”, contestaba el maestro[17]. Algo así sucedía también en aquellos memorables seminarios con García Calvo que recordaba al principio. Alguna vez nos atrevimos a preguntarle, desde nuestra santa ingenuidad juvenil, que qué cosas podían salvarse de la crítica demoledora a la que él lo sometía casi todo. A lo que contestaba: “No os preocupéis por eso. Lo que pueda salvarse, se salvará solo.”

La cita de esa misma copla (y tantas parecidas que podrían recobrarse, como aquella del fandango. “La pena y la que no es pena, / todo es pena para mí. / Ayer lloraba por verte, / hoy lloro porque te vi”) nos permite dar el paso siguiente, que ya entra en el terreno de la concepción poética: Para nuestro poeta la poesía, como el Ser, no puede ser pensada, vale decir, racionalizada, so pena de diluirla en el análisis. Aquello de “metafísico” era algo más que una exageración irónica, pues metafísico se dice de todo lo que no puede ser pensado con los recursos de la lógica habitual y, desde luego, la poesía misma.

Convendrá hacer una cita un poco más larga, de los términos precisos con que Machado trataba de explicar la paradoja insalvable que hay en el hecho de la creación poética:

> Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una monea y una joya del mismo metal. El poeta hace joyel de una moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. El aurífice puede deshacer la moneda, y aun fundir el metal para darle después nueva forma, aunque no caprichosa, arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Trabaja el poeta con *elementos ya estructurados*

[16] *Juan de Mairena,* p. 45.

[17] Ib. p. 268.

por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos" (La cursiva es nuestra) [18].

Sorprende este Machado estructuralista, *Avant la lettre.* Es obvio que estaba tanteando, intuyendo, algo que ni la poética común ni las teorías sobre el folclore podían alumbrar en su tiempo. Tendrían que pasar muchos años para que, con el estructuralismo, se descubrieran algunos portentos, como la estructura profunda de los cuentos maravillosos (Por ejemplo, los dos antes citados: "Blancaflor, la hija del Diablo" y "Juan el Oso"), con las que avanzar algo en este complicado asunto. Los cuentos que Machado había escuchado en su infancia, sabemos hoy, gracias a V. Propp y a otros desarrollos posteriores[19], respondían a una sola y común configuración narrativa, como si dijéramos, a una misma relojería argumental, que se sitúa a medio camino entre los contenidos concretos de la anécdota y la abstracción superior de la categoría temática. De este descubrimiento se han derivado otros muchos, que han servido para articular algo mejor la relación, siempre difícil, entre las determinaciones fijas del lenguaje de todos y la necesidad del poeta de encontrarle nuevos usos. Exactamente lo que tenía que hacer la viejecita que contaba los cuentos en la tertulia campesina: recrear la historia todo cuando quisiera, pero sin salirse del argumento fijado por la tradición. Ello nos conduce al corolario de que el poeta, lejos de esa concepción romántica del demiurgo, es un mediador entre el lenguaje y la sociedad. De ahí también el paso siguiente, que es la importancia del "tú" en la poesía machadiana ("el ojo que ves / no es ojo porque tú lo veas, / es ojo porque te ve", "converso con el hombre que siempre va conmigo/, mi soliloquio es plática con este buen amigo/ que me enseñó el secreto de la filantropía", y tantos más), con el que Machado se sacude definitivamente el engreído prurito del *yo creador*, que tanto entretiene a profesores y literatos, para sumergirse en la perplejidad del Otro, y siempre confiado en la paradoja principal, la "esencial heterogeneidad del ser". Mairena, por todo esto y por muchas más cosas, desconfiaba de la literatura escrita y predicaba el retorno a las frescas aguas del buen hablar. Y no es que en el habla popular esté encerrado todo el saber, pero al menos permite ir acompañados en la búsqueda de la verdad:

---

[18] Macri, p. 690.

[19] Por nuestra parte, hemos contribuido al desarrollo y aplicación de las teoría de Propp en España: *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito.* Universidad de Murcia, 1989, y *El texto infinito (ensayos sobre el cuento popular),* Fundación GSR, Madrid, 2004.

Conversación de gitanos:
-¿Cómo vamos, compadrito?
-Dando vueltas al atajo. [20]

[20] Macri, p. 641.

Antonio Machado, el modernismo poético andaluz y el flamenco

Antonio Sánchez Trigueros
Universidad de Granada

En los últimos lustros se han dado pasos importantes en la investigación del estado de la poesía española en la confluencia de los siglos XIX y XX, y aquí quiero volver a rendir un homenaje de justicia a quien durante años ha estado a la cabeza de los esfuerzos llevados a cabo en este tema, el prof. Richard A. Cardwell, el prestigioso hispanista de Nottingham, que poco a poco fue dando un vuelco a la simple tesis que explicaba el fin de siglo poético español solo como una situación de expectativa atenta a la llegada, *santo advenimiento* e idas y venidas de Rubén Darío y su influencia, así como ha cimentado la tesis de un modernismo propiamente peninsular en el que los poetas andaluces protagonizaban el movimiento. Han sido los brillantes resultados de la firme sugerencia que yo mismo expresaba, cuando empezaba a investigar en estos temas, sobre la necesidad de estudiar los primeros tiempos del modernismo en España en toda su amplitud peninsular, en trabajos de conjunto sobre sus distintos focos regionales e incluso provinciales, porque ello –afirmaba– ayudaría a una comprensión más justa de ese movimiento poético y así se podría ir recomponiendo el rico mosaico de la poesía española entre dos siglos y con ello lograr alcanzar un conocimiento exhaustivo de un periodo que merece ser reconstruido minuciosamente.

Así en lo referente al conocimiento de la poesía andaluza del periodo modernista se ha avanzado muchísimo últimamente. Y en este sentido quiero destacar dos trabajos importantes, surgidos en la Universidad de Granada. El primero en el tiempo, el realizado en dos volúmenes (estudio y antología) por Amelina Correa: *Poetas andaluces en la órbita del modernismo* (Sevilla, 2001), obra de referencia absoluta en la que se hace un recuento amplísimo de escritores y poetas; el segundo, debido a Miguel Ángel García, también en dos volúmenes complementarios: *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia* (Barcelona, 2012) y el estudio y edición del libro *Tristeza andaluza* (1899), de Nicolás María López (Granada, 2012), una contribución imprescindible para una nueva profundización en el modernismo andaluz.

Sobre el telón de fondo poético y andaluz que a finales del siglo XIX, en el inicio del movimiento modernista, presidía Salvador Rueda, el hermano mayor, y que se había ido formando, entre muchos otros, por los almerienses José Durbán Orozco y Francisco Aquino, los cordobeses Julio Pellicer y Enrique Redel, el jiennense José Almendros Camps, los granadinos Antonio de Zayas y Nicolás María López, y

los malagueños Arturo Reyes, Narciso Díaz de Escovar, José Sánchez Podríguez, Ricardo León y Salvador González Anaya, muy pronto destacaron Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, los dos últimos con el tiempo poetas en la primera línea. De todos ellos Antonio fue el que más tarde se incorporó al grupo y no debe olvidarse la decisiva acción de Villaespesa en esa incorporación.

El mejor cronista con que contó el movimiento fue Rafael Cansinos Assens que en las páginas de *La nueva literatura* [Madrid, 1916], de donde selecciono y gloso algunas frases, relató con verdadera pasión cómo vivió la acción poética aquella hermosa y épica juventud, que en sus revistas efímeras iban construyendo, fraternalmente, pluma a pluma, el nido de la nueva poesía, con una infinita voluntad de renovación, luchando por liberar a la Belleza de su cautividad en manos de los mercaderes, sintiendo un horror sagrado hacia la multitud indiferente y creando un discurso poético de matices donde "el amor tenía temblores nuevos y el dolor volvía a llorar con perlas". Y ahí, en ese ambiente favorable un joven Antonio Machado, que se afirmaba en el silencio y solo hablaba en sus versos, se atrevió a abrir su alma hermética y misteriosa, para consagrarse muy pronto como sacerdote del simbolismo, en feliz expresión de Emilio Carrere; y por encima de todos en la acción y el entusiasmo Francisco Villaespesa como "Hermes conductor".

Figura clave en el triunfo del modernismo en España, Villaespesa, en efecto, luchó como nadie por articular el frente poético que conquistase un amplio horizonte de afirmación literaria a través de la construcción de un tupido entramado de relaciones artísticas; en esto fue la suya una actividad absolutamente frenética, resultado de las estrategias que utilizó en la *lucha por la vida* literaria, donde la acción permanente tenía más importancia que el manifiesto: estrategia de fundación continuada de revistas, ocupación sistemática de publicaciones ajenas y estrategia de creación de un auténtico nudo de relaciones para la defensa entre los poetas afines y ampliación decidida y constante de las líneas del combate literario.

Frente a su hermano Manuel, que había editado, en colaboración con Enrique Paradas, dos libros poéticos juveniles (*Tristes y alegres*, 1894) y *& Versos*, 1895), Antonio no empezó a dar a la luz textos poéticos hasta 1901, en que Villaespesa, que dirigía la revista *Electra*, le publicó (núms. 3, 6 y 9) cuatro poemas, que después serían recogidos todos

en su primer libro *Soledades* (1903), y solo el tercero salvado en el siguiente *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907); por cierto, el cuarto y último aparecía firmado con el seudónimo de "César Lucanor", testimonio de la timidez e inseguridad con la que el poeta se presentaba en la sociedad literaria. Al año siguiente (1902) es el mismo Villaespesa el que le publica (núms. 3 y 4) seis poemas en la *Revista Ibérica*, que el almeriense había fundado y dirigía, todos también salvados tanto en su primer libro como más adelante en el segundo. Pero es más, fue también Villaespesa el responsable de la publicación de *Soledades*, que aparecía con el sello de la Colección de la *Revista Ibérica*. Significativa es la medida gradación con la que Antonio Machado se da a conocer como poeta en el mundo literario: cuatro poemas en 1901, seis poemas en 1902 y, por fin un libro, *Soledades*, en 1903. También en aquel mismo año de 1902 se fraguó una interesante colaboración entre los dos Machado y el autor de *La copa del rey de Thule* cuando llevan a cabo su traducción y adaptación en verso del *Hernani*, de Víctor Hugo, que no estrenarán hasta 1925 los hijos de María Guerrero, más tarde publicada en la colección *La Farsa* (1928); a ello se refería Antonio Machado en *Los complementarios* (30-XII-1924): "Ha rodado por todas las compañías de verso. Estará llena de desatinos. Se hizo en cuatro días para Felipe Vaz".

En relación con la intermitente vocación teatral de Antonio, en las cartas de Villaespesa al poeta malagueño Sánchez Rodríguez hay algún otro interesante testimonio anterior de estas relaciones que además nos llevan a descubrir nuevos. datos ("Nuevas cartas de Villaespesa a Sánchez Rodríguez". *Homenaje a José Mondéjar*. Granada, 1993). En una carta que feché en abril de 1901 el almeriense indica al malagueño: "Ante todo te digo que está en esa Antonio Machado. Ve al teatro y pregúntale a Ricardo Calvo (a quien visitarás en mi nombre)". Consultados los *Anales del Teatro Cervantes de Málaga*, de Baldomero Fernández Serrano (Málaga, 1903) comprobamos que la Compañía de María Guerrero, en la que figuraba Ricardo Calvo, estuvo del 7 al 23 de abril de ese año en Málaga, en cuyo puerto embarcó para la gira americana; y, comprobado así mismo el elenco de actores, se ve que entre ellos, aparte de Ricardo Calvo, aparece un "Antonio Manchón", bajo el cual no dudo en identificar a Antonio Machado, que al terminar la temporada de la compañía vuelve a Madrid, según consigna Villaespesa en otra de sus cartas al malagueño [mayo 1901]. Y dos precisiones aventuro: no parece improbable que el apellido seudónimo esté inspirado, jocosamente, en la pieza de Echegaray *Mancha que limpia*, así como que el título de uno de los poemas de

Soledades “Tierra baja” esté tomado del drama homónimo de Ángel Guimerá, dos obras que la Compañía llevaba en su repertorio.

Pero este epistolario al poeta malagueño nos lleva a otro asunto interesante que surge de este nudo de relaciones. En la carta anterior, de 30 de diciembre de 1900, Villaespesa escribe, entre otras cosas, lo siguiente: “Machado acaba de llegar de París. Está encantado con tu libro y te ha hecho un hermoso artículo. Tengo en mi poder artículos de Betancort, Pellicer, M. Sierra, Bargiela, Godoy, y Machado (Antonio). Los daré a los periódicos de esta, cuando se cierren las Cortes, que será muy en breve. Carrillo hablará de tu libro en el *Liberal*”. El libro al que se hace referencia era *Alma andaluza*, que, avalado por Villaespesa y Juan Ramón Jiménez, apareció a finales de octubre de 1900 bajo el prestigioso sello editorial de la Librería de Fernando Fe, de Madrid, y que se había revelado como un libro poético de éxito inmediato, con una repercusión más que notable en ciertos medios literarios, e incluso gozó de una segunda edición tres años después, un libro que estaba interesando mucho por su frescura poética, enraizada en Bécquer y la lírica popular con elementos atenuados de Rueda y el costumbrismo, todo lo cual contrastaba con cierto modernismo, que se juzgaba más alambicado y extraño, de algunos de los poetas jóvenes de entonces. Desgraciadamente hasta ahora no se han podido encontrar las reseñas de Antonio y Manuel Machado, que, según parece, con muy buena lógica simpatizaron con el libro de José Sánchez Rodríguez, atravesado de poesía popular y cante flamenco. Es más que probable que Antonio Machado, como su hermano Manuel, empezara a escribir muy pronto poesía al modo de los cantares andaluces, que insatisfecho desecharía (de hecho Juan Ramón Jiménez aseguró a Ricardo Gullón que había destruido un libro con ese título: *Cantares*). Con ello y con toda la recuperación expresa que hará después del cantar popular, el menor de los Machado, como su hermano, era fiel a una tradición familiar y a una educación institucionista que impregnó a toda una época de la literatura española. Y todo esto nos va a conducir a fijar nuestra atención en un poema de Antonio titulado justamente “Cante hondo”, de su libro *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907).

Suscité ya esta cuestión a propósito de las afinidades poéticas de Juan Ramón Jiménez con el referido poeta malagueño. Y vuelvo aquí a insistir en los planteamientos previos porque vienen totalmente al caso. En primer lugar repito aquí unas consideraciones sobre las relaciones dinámicas que, según mi parecer, se establecen entre los cantares flamencos y la poesía del novecientos, donde habría que

considerar cuatro tipos fundamentales de relaciones. En primer lugar tendríamos los cantares flamencos de imitación, con los que muchos poetas andaluces tratan de fabricar unos productos más pensados, más cultos, con intención de mayor agudeza, con un claro afán de profundidad y ofreciendo el gesto de devolver la poesía al pueblo. Es el caso del malagueño Narciso Díaz de Escobar, conocido en su época como "el poeta de los cantares", que, autor de miles de ellos, incluso llegó a componerlos, según se aseguraba, para el célebre cantaor malagueño Juan Breva; y es el caso, de mayor calidad, de Manuel Machado que entrega sus cantares al pueblo con clara conciencia de su destino y con voluntad de tachar su nombre y autoría. En un sentido paralelo, y con técnica simbolista de fusión, en su poema "Cantares" (*Alma*, 1902) ya ofreció una poética que es síntesis del universo temático del cante hondo.

Un segundo tipo se presenta cuando se ponen en relación inmediata dos formas poéticas populares, donde, por ejemplo, el cantar entra en relación con el romance en el mismo espacio poético, y buenas muestras de ello nos las ofrece con muchos ejemplos Salvador Rueda. Es el cantar que se incorpora al romance, por ejemplo al cuadro costumbrista, en el que no se limita a dar una pura referencia a la presencia de cantares en las fiestas andaluzas urbanas o campesinas, como en "La fiesta" (*Cantos de la vendimia*, 1891), sino que va más allá y da cabida en el romance a verdaderas series de cantares, puestos en boca de unos protagonistas amantes que se baten en duelos verbales, como ocurre en "La jarra" (*Sinfonía callejera*, 1893). Son coplas ensartadas, incorporadas al romance costumbrista cuyas características narrativas, escenario, ambiente, tipos, objetos y acción permanecen intocados y presentes en primerísima línea.

El tercer tipo significaría un paso más en esas relaciones, cuando el romance no solo introduce muestras de cantares en su espacio textual, sino que viene a ser construido según el modelo lírico del cantar; o sea, el cantar entra en contacto con el romance y lo que en su origen podría haber sido un sencillo romance costumbrista andaluz se transforma en romance de sentimientos, romance depurado, romance lírico. Es el caso de "La última copla", una composición del citado libro *Alma andaluza* (1900), dedicada precisamente por Sánchez Rodríguez a Salvador Rueda. El romance, que va a descubrir, como veremos, una interesante relación con el poema citado de Antonio Machado, dice así:

Escuchábase a lo lejos
la fiesta que comenzaba;
sonaban leves las cuerdas
de la doliente guitarra,
y sus ecos se perdían
en las calles solitarias,
como se pierde un suspiro
cuando nadie lo reclama.
Cruzó el espacio una copla;
ronco gemido de un alma,
que dominando en la fiesta
venció del grupo la charla:
también el dolor se impone
cuando quien sufre lo canta.
Llegó del cantar un eco,
entrando por la ventana
y moviendo dulcemente
los tallos de la albahaca,
a herir el tranquilo sueño
de una hermosa trinitaria
que tal vez soñaba amores
como aquellos que cantaban:
grato arrullo de un recuerdo
que la besó con sus alas.
Al despertar, un gemido
que brotó de su garganta,
pajarillo misterioso
que en el pecho aprisionaba,
voló, cantando en el aire
cuanto aprendiera en la jaula.
Voló el suspiro allá, lejos,
recorriendo la distancia
que había desde la reja
hasta el grupo que escuchaba
todo un mundo de amarguras
en una copla gitana,
repitiendo en el espacio
esta confesión del alma:
“¡Toma un corazón que sueña
con los amores que cantas!”

Quedó en silencio la fiesta;
brilló el lucero del alba,
y allá, en la débil penumbra,
tras la florida ventana,
brillaron también los ojos
de la hermosa trinitaria:
¡ojos del cielo más puro
porque ni el llanto lo empaña!

Eco tal vez de una pena,
volvió a sonar la guitarra:
era el adiós a la noche
que en sus sombras se llevaba
tanta amorosa promesa
en cien cantares jurada.
Volvió el suspiro escapado
de la reja solitaria;
volvió de la alegre fiesta
cuando la fiesta acababa,
y trajo a impulso del viento,
cual girón de la algazara,
en una copla vertida
mezcla de burla y de rabia.

"No me vengas con suspiros,
que nada conseguirás.
¡Amor que vive en el aire,
quién sabe lo que será!

Como se puede ver, aquí hay narratividad, aunque la anécdota es mínima; se sigue contando una historia, una historia leve, pero sobre todo una historia de almas en diálogo, hecha de suspiros y gemidos, de dolores y sufrimientos, de ecos y sueños, de amarguras y confesiones, de llantos y penas; es el viaje en vuelo de un cantar y del suspiro que, provocado en una joven que duerme, vuela y vuelve al lugar de donde surgió la copla; los elementos costumbristas en realidad se difuminan, son una presencia próxima (la reja) o lejana (la fiesta, la guitarra) donde prácticamente han desaparecido los tipos (los amantes) y el escenario (el patio andaluz). Consecuentemente el colorismo también desaparece y el ambiente, misterioso y sugerente, está dominado por una penumbra que solo deja vislumbrar el brillo de los ojos de la joven. Se puede afirmar, en el sentido en que Edgar

A. Poe se refería al origen constructivo del poema o del cuento, que el cantar que cierra el romance se nos revela como el texto a partir del cual el poeta ha producido el poema: el modelo del cantar se ha proyectado sobre el romance y lo ha depurado de su forma narrativa, lo ha desnarrativizado, y por contacto lo ha transformado felizmente en lírico.

Pero en el momento de entrar ya en el cuarto tipo de relaciones, el texto del malagueño se me aparece además como un claro eslabón en la cadena que relaciona el cante flamenco con la poesía de Antonio Machado, cuestión concretamente conformada en el poema titulado "Cante hondo"; un poema que lleva las huellas expresas del cantar y que no sería sino una escenificación de la transformación del cante flamenco en paisaje del alma, una operación de apropiación para construir su reino interior, donde, como digo, la huella de origen estaría claramente presente.

> Yo meditaba absorto, devanando
> los hilos del hastío y la tristeza,
> cuando llegó a mi oído,
> por la ventana de mi estancia, abierta
> a una caliente noche de verano,
> el plañir de una copla soñolienta,
> quebrada por los trémolos sombríos
> de las músicas magas de mi tierra.
> … Y era el Amor, como una roja llama…
> –Nerviosa mano en la vibrante cuerda
> ponía un largo suspirar de oro,
> que se trocaba en surtidor de estrellas–.
> … Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
> el paso largo, torva y esquelética.
> –Tal cuando yo era niño la soñaba–.
> Y en la guitarra, resonante y trémula,
> la brusca mano, al golpear, fingía
> el reposar de un ataúd en tierra.
> Y era un plañido solitario el soplo
> que el polvo barre y la ceniza avienta.

He aquí representado con todos sus figurantes el salto al simbolismo. Lo que era un relato en tercera persona ahora se subjetiviza en la línea del intimismo modernista. El yo inicia, preside el poema y construye su experiencia en soledad (*Soledades*), donde se ha eliminado

absolutamente la anécdota e incluso los leves contornos de los escenarios próximos o lejanos a que aludía el malagueño: solo han quedado las referencias al cantar y sobre todo a la guitarra. Es también de noche cuando a través de la ventana la voz poética, que está como dormida en meditación absorta, oye una copla andaluza soñolienta (aquí el sueño se ha desplazado hacia la copla), que lo despierta de su ensimismamiento en el hastío y la tristeza, dos de los grandes temas de Machado y de la poesía modernista andaluza. Aquí no hay diálogo de ida y vuelta con la copla sino su apropiación. El cantar no aparece sino en los ecos temáticos, que provocan sus efectos en el alma del poeta: el *amor*, como en el malagueño, y la *muerte*, que profundiza trágicamente el sentimiento que en aquel era pena, gemido, dolor reiterado y repetido. Del canto popular ha quedado la asonancia y las rimas alternas propias del romance, que aquí adquiere un aire lírico definitivo y claramente culto con la adopción del endecasílabo y una concentración y reducción del poema a veinte versos. De aquí al *Poema del cante hondo*, de Federico García Lorca, solo habría ya un paso.

El poema es, en fin, un buen ejemplo de lo que se señalaba en *Antonio Machado, poeta simbolista*, el luminoso libro de J. M. Aguirre (Madrid, 1973, p. 78-9): "La poesía del primer libro de Antonio Machado (*Soledades*) se mueve entre el Amor y la Muerte, cuyo punto de arranque está en el folklore y en el cante flamenco. En *La Lola se va a los Puertos* [1929], acto III, hay un diálogo entre Heredia, el guitarrista, y Rosario, donde el primero afirma que para tocar la guitarra

> se ha menester
> una concepción flamenca
> del mundo y saber decir
> con gracia dos cosas serias.
> *ROSARIO*: ¿Y es una?
> *HEREDIA*: ¡Tu cuerpo niña!
> *ROSARIO*: ¿Y la otra?
> *HEREDIA*: Requiem eternam [*sic*]".

El poema, en suma, ejemplificaría a la perfección y a la vista del lector lo que escribió Luis Cernuda a este propósito: "del cantar, de la lírica andaluza anónima, brota esa vena suya, grave y honda, sobria, que muchos equivocadamente atribuyen a influencias castellanas sobre el poeta" (*Prosa completa*. Barcelona, 1975, p. 1.395).

Machado en el refugio de Baeza

Ricardo Senabre Sempere
Universidad de Salamanca

Hace ahora cien años, Antonio Machado, tras abandonar el Instituto de Soria, se estableció en Baeza. Hace hoy cien años se alojó en el Hotel Comercio, y dentro de veinticuatro horas se cumplirán cien años de su toma de posesión como profesor del Instituto General y Técnico de Baeza. Hoy podemos contemplar los mismos paisajes que él grabó en su retina, algunas calles que recorrió, unos cuantos edificios que contempló en sus paseos cotidianos. Hemos reconstruido bien sus costumbres de entonces, las excursiones a lugares cercanos, sus dos encuentros con un jovencísimo García Lorca, las tertulias en la rebotica de la farmacia Almazán, los artículos y poemas que fue componiendo en el sosiego de Baeza, todo lo que Machado hizo, en suma, durante los siete años de permanencia en estas tierras. Siete años exactos: el 1 de noviembre de 1912 había tomado posesión de su plaza de Baeza y el 30 de octubre de 1919 se le concedió, mediante concurso de traslado, la del Instituto de Segovia.

Sabemos, pues, lo suficiente para no ocuparnos más de la historia externa y preguntarnos, en cambio, qué representó Baeza en Machado; en el Machado poeta, claro está, que es el que perdura y deja una prolongada estela en la poesía posterior. Mis reflexiones se orientarán en esa dirección: la de calibrar cuánto debe la evolución de la poesía de Antonio Machado al septenio vivido en Baeza. Y para ello no hay más remedio que recordar, aunque sea telegráficamente y a la carrera, a qué situación había llegado la obra del poeta hace exactamente un siglo. Tal propósito hace indispensable examinar algunos aspectos básicos de la poesía machadiana presentes desde primer momento y que no suelen ser adecuadamente enfocados, porque solo figuran en el primer libro del autor –el titulado *Soledades*, de 1903–, que no volvió a editarse como tal, sino con supresiones, adiciones y cambios de orden y con el título *Soledades. Galerías. Otros poemas* en 1907. Hay que partir del libro inaugural y no de su recomposición posterior, cuyas modificaciones alteraron decisivamente la estructura de *Soledades.* Éste era un libro dividido en cuatro partes bien diferenciadas, y lo subrayo porque su ordenación –que no es, o no debe ser nunca en un poemario, fruto del capricho o del azar– desaparecerá en la refundición de 1907. La obra se cierra con tres poemas: «El cadalso», «La muerte» –luego suprimido– y la glosa a los versos de Jorge Manrique: «*Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir.* / ¡Gran cantar!». Una serie decididamente mortuoria. Si vamos atrás, hacia el comienzo del libro, el primer poema se sitúa en una tarde «triste y soñolienta». Hay un parque solitario cuyo muro –puesto que se trata

de un parque cercado– tiene una hiedra «negra y polvorienta». Existe una «vieja cancela» de «hierro mohoso» que, al cerrarse, «sonó en el silencio de la tarde muerta». La aparición de este adjetivo –en rigor, impropio, pero mantenido en todas las ediciones posteriores– produce inquietud, pero lo cierto es que el momento del día elegido y todos los indicios de vejez y desgaste presentes en los versos conducían a esa noción. En el interior del parque hay una fuente con agua que corre. Pero este único elemento sonoro y vital está rodeado de mármol blanco, y todo ello se encuentra encerrado en ese recinto que puede ser, en efecto, un parque, pero donde la mirada se ha detenido únicamente en rasgos que parecen propios de un cementerio. El sustrato básico de la composición es la noción de 'muerte', y ésta atrae hacia sí, como un imán, los demás motivos y los colorea con un tinte mortuorio, merced a ese código, aún elemental, que el poeta va forjándose, apoyado en principios simbolistas como el expresado por Mallarmé acerca de la exigencia de no nombrar directamente las cosas en el poema, ya que «nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème».

No es éste un caso aislado. En el poema –luego eliminado– «La tarde en el jardín» volvemos a encontrar un parque en sombra, cercado por una «tapia ennegrecida», en el que hay un «cipresal oscuro» y fuentes donde «el agua duerme en las marmóreas tazas». Y hallamos más: «veredas silenciosas» en las que «mil sueños resucitan / de un ayer» y «anchas alamedas» donde «los serios mármoles meditan / inmóviles secretos verticales». La verticalidad de los mármoles nos enfrenta de nuevo a la visión mortuoria de un jardín cuyo único signo de vida –el agua de los surtidores– emite tan solo un sonido quejumbroso. En estos y otros casos que aquí no es posible detallar, la visión de supuestos jardines de *Soledades* se acerca más a la contemplación de cementerios silenciosos. En ningún momento pretende Machado describir paisajes, sino que selecciona y combina elementos paisajísticos con la suficiente afinidad entre ellos para apuntar en una misma dirección: el propósito de transmitir una sensación opresora de finitud y acabamiento. Machado, que al reseñar *Arias tristes* en 1904 señalaba con cierta ambigüedad que la poesía debe ser la expresión íntima de una experiencia vivida, se había dado cuenta, sin duda, de que esta experiencia podía ser únicamente interior e incluir los sentimientos, las aspiraciones, los sueños o los estados de ánimo, y no solo aquello que genéricamente puede considerarse vida externa y activa. Se podía bucear en los sentimientos más profundos y auténticos del propio yo, por inconcretos que fueran, y hacerlos aflorar mediante

la palabra. Lo que no podía hacerse, de acuerdo con los postulados simbolistas, era nombrarlos directamente. Ni tampoco seguir otros modelos cercanos, como los de Espronceda o Villaespesa, fiándolo todo al símil y mencionando, por ejemplo, las hojas otoñales o los pájaros para señalar a continuación que eran *como* los pensamientos o el estado de ánimo del sujeto. Por otra parte, esos sentimientos difusos del paisaje interior podían quizá no tener equivalencias léxicas precisas. Eran más bien impulsos genéricos, vectores que orientaban y condicionaban la visión de cada poeta. Así, Machado escoge un jardín solitario para confesar sus sentimientos íntimos, y si lo sitúa en otoño es porque la estación del año le sirve mejor que cualquier otra para plasmar la sensación de acabamiento y melancólica tristeza. El jardín es, pues, un motivo, no el tema de los versos, que se circunscribe a la irremediable y opresora conciencia de la soledad y la muerte. Una muerte genérica, que se manifiesta en el envejecimiento de las cosas, pero que, desde el plano del sujeto lírico, puede ser –como el algunos poemas de Quevedo– tanto la propia certidumbre de la finitud como la sensación de pérdida irreparable de un tiempo pasado que se considera muerto. Simbolizar equivale a crear un objeto ficticio, en el que incluso el sujeto lírico del poema se distancia del autor y adquiere entidad propia. No debe sorprendernos, por tanto, que ese sujeto lírico dialogue con la noche y ésta responda; o que hablen con él la tarde y la fuente. El lector se ha sumergido en un orbe ficcional, en el que un sujeto toma la palabra para atribuirse acciones no verificables en la realidad.

Pero si, abandonando los poemas de *Soledades*, enmarcados en una topografía inconcreta, difusa y libresca, nos trasladamos a 1912, leemos, por ejemplo:

> He vuelto a ver los álamos dorados,
> álamos del camino en la ribera
> del Duero, entre san Polo y san Saturio,
> tras las murallas viejas
> de Soria…

Los versos están henchidos de referencias a un mundo real. La deliberada acumulación de topónimos tiene como objetivo extirpar del poema cualquier asomo de ficción, cualquier sombra que pudiera proyectarse acerca de su naturaleza confesional. Esto equivale a borrar por completo la disociación entre sujeto lírico y autor: la voz que habla en el poema es la misma de quien lo compone. A diferencia

de lo que sucedía en *Soledades* y sus diversas refundiciones, todo en *Campos de Castilla* subraya el acercamiento –más exactamente, la identificación– entre el yo lírico y el yo del autor que lo ha diseñado. No olvidemos, además, que *Campos de Castilla* comienza con un autorretrato («Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla»…) en el que el autor, y no simplemente el sujeto lírico, toma la palabra. Y hay un dato más que conviene tener en cuenta: la mayoría de los poemas del ciclo *Campos de Castilla* están fechados, y en muchos de ellos se indica el lugar en que han sido compuestos. Todo esto viene a significar que la poesía de Antonio Machado sufre una evolución desde lo atemporal, ucrónico y libresco a lo confesional, y el punto de inflexión de esta trayectoria se sitúa en *Campos de Castilla*.

Subrayar la distinción entre el sujeto lírico que habla en el poema y el autor que lo compone no quiere decir que no exista relación alguna entre ambos. Pero hay ocasiones en que la interposición del sujeto lírico, su abultamiento en el texto, obedece al deseo del autor de evitar que su poesía se deslice por la pendiente testimonial hasta convertirse en una intimidad compartida de índole marcadamente autobiográfica. Apoyar la propia creación en modelos ajenos y subrayar la presencia de un sujeto lírico artificioso y hasta inverosímil –como acontece en *Soledades*– pueden ser recursos encaminados a lograr este propósito. (Es imposible, por ejemplo, identificar al autor con el sujeto que en *Soledades* se confesaba «guitarrista lunático»). Pues bien: algo así ocurre en la poesía de Antonio Machado. El primer libro –y también *Soledades. Galerías. Otros poemas*, de 1907– recalca los elementos distanciadores y artificiosos que acreditan la divergencia entre autor y sujeto lírico; *Campos de Castilla*, en cambio, inaugura una etapa decididamente testimonial, en la que se multiplican los signos de creciente proximidad entre sujeto lírico y autor.

A pesar de ese cambio, el traslado a Soria en 1907, que provoca un descubrimiento tardío de Castilla y aproxima la mirada de Machado a las de Unamuno, *Azorín* o Baroja, no modifica el tema medular de la poesía machadiana –es decir, la visión mortuoria de las cosas–, sino que ayuda a modularlo con mayor variedad. Las primeras contemplaciones hondas de Castilla traen el recuerdo de pasadas guerras, de un tiempo ya muerto que ha dejado su huella en esos «atónitos palurdos sin danzas ni canciones / que aún van, abandonando el mortecino hogar, / como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar», esto es, hacia la muerte, según la antigua imagen acuñada por Jorge Manrique. La pupila se fija en muros agrietados, en «decrépitas ciudades», en «rostros […]

enfermos», en una «Castilla de la muerte», como escribe el poeta. Al contrario de lo que sucedía en *Soledades*, los motivos seleccionados ahora no formarán parte de un repertorio libresco de fuentes, jardines, cipresales, gárgolas y salmodias no identificables con una realidad concreta, sino que serán extraídos de la propia naturaleza soriana. El «camino» simbólico de algunos poemas de *Soledades*, que recuperaba la antigua imagen del «homo viator», se transmuta ahora en las numerosas menciones de los caminos que se extienden por la tierra soriana; el río innominado que en *Soledades* exhibía el valor mitológico de frontera entre la vida y la muerte (así, en el poema «Daba el reloj las doce… y eran doce») y en *Soledades. Galerías. Otros poemas* aparecía, de acuerdo con otro sentido tradicional, como representación de la vida humana, será en *Campos de Castilla* el Duero, pero sin que los valores simbólicos ya ensayados antes sufran cambio alguno. Acaso este simbolismo puede resultar menos evidente que en *Soledades* porque sus motivos no son exóticos, sino que coinciden con modelos de poesía descriptiva que van desde algunos textos de Unamuno y Pérez de Ayala a otros de Enrique de Mesa. Pero cualquier confusión en este sentido procedería de un error de perspectiva. Por reales que puedan ser en el paisaje soriano, los chopos que bordean las márgenes del Duero son contemplados, por ejemplo, cuando sus hojas secas -indicio otoñal, de acabamiento, de pérdida de plenitud– se precipitan en la corriente del río, uniéndose de este modo al discurrir de todas las cosas hacia su definitiva extinción:

> Estos chopos del río que acompañan
> con el sonido de sus hojas secas
> el son del agua, cuando el viento sopla,
> tienen en sus cortezas
> grabadas iniciales que son nombres
> de enamorados, cifras que son fechas…

Y, si la mirada se detiene en las inscripciones grabadas en las cortezas de los árboles, es porque allí hay nombres y fechas que recuerdan momentos y episodios de amores pasados, muertos, de igual modo –la equivalencia funcional es evidente– que las lápidas sepulcrales (aquellos mármoles con sus «inmóviles secretos verticales» de *Soledades*) recuerdan la existencia de seres que desaparecieron. La perspectiva general desde la que se elabora *Campos de Castilla* es de índole mortuoria. La diferencia con respecto a *Soledades* es que ahora los motivos –es decir, los instrumentos imaginativos de que el poeta se vale para cifrar sus sentimientos– no son librescos. Basta

considerar la enorme distancia que media entre los muertos anónimos de *Soledades. Galerías. Otros poemas* –como las hermanas de «Abril sonreía», la extraña «amada» del poema XII o el «amigo» cuyo entierro se evoca en el IV– y las transparentes alusiones a Leonor en *Campos de Castilla*, a cuyo ciclo se unen, además, las elegías dedicadas a Rubén Darío y a don Francisco Giner de los Ríos. La vida, siempre amenazada por la muerte, parece imitar a la literatura. Pero la entrada de la crónica testimonial en *Campos de Castilla* no modifica en absoluto la poética de Machado, sino que la enriquece al facilitar la transición del poeta desde el libro a la vida. Tras el embrión que representa *Soledades*, fue el traslado a Soria, el descubrimiento de la tierra castellana, de sus gentes y sus tradiciones, y, junto a ello, la experiencia dolorosísima del matrimonio y la viudedad, lo que extirpó de la poesía de Machado sus componentes librescos, su imaginería más externamente modernista, sus paisajes únicamente literarios, y le inyectó altísimas dosis de realidad vivida, no solo leída o escrita, en virtud de todo lo cual la obra adquirió un marcado tinte confesional, patente en ese yo lírico que empieza a identificarse plenamente con el autor y no lo abandonará jamás.

Tras la muerte de Leonor, acaecida el 1 de agosto de 1912, Machado aceleró los trámites para escapar de Soria y acabó refugiándose en Baeza, como el poeta, convertido abiertamente en cronista de sí mismo, se encarga de anotar:

> Heme ya aquí, profesor
> de lenguas vivas (ayer
> maestro de gay-saber,
> aprendiz de ruiseñor)
> en un pueblo húmedo y frío,
> destartalado y sombrío,
> entre andaluz y manchego…

Es palpable la aspereza de las primeras impresiones, y, de hecho, lo que Machado escribe durante los meses iniciales de Baeza está dominado por la presencia obsesiva de Soria y de Leonor. En el poema dirigido a Xavier Valcarce, escrito probablemente a finales de 2012, Machado alega su dificultad de poetizar, dado su estado de ánimo, lanzado inopinadamente al «ventanal de fondo que da a la mar sombría» –esto es, a la presencia cercana de la muerte ineluctable–, para añadir:

¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y, en este nuevo ejido.
sin rubia mies, la soledad me aterra?

La alusión a Leonor y su pérdida es transparente. Con este espíritu profundamente abatido y enajenado compone Machado en Baeza algunos de los poemas en que mejor desnuda su intimidad. En primer lugar –por orden de importancia–, el famosísimo «A José María Palacio», que es en realidad una carta fechada en Baeza el 29 de marzo de 1913 y dirigida a un amigo soriano al que Machado pregunta por la aparición de los primeros indicios primaverales junto al Duero. En contra de lo que suele pensarse, «A José María Palacio» no es una enumeración descriptiva compuesta para evocar los rasgos que caracterizan la primavera soriana, sino una de las más hondas y dramáticas elegías amorosas de nuestra literatura. Las melancólicas preguntas que van sucediéndose remiten a veces a situaciones y textos anteriores de inequívoco sentido. Así, la interrogación «¿Tienen los viejos olmos / algunas hojas nuevas?» nos traslada al poema «A un olmo seco», compuesto un año antes, mientras Leonor se extingue irremisiblemente, en el que Machado contempla con esperanza cómo del viejo tronco «herido por el rayo» y condenado a morir, brotan algunas hojas verdes por efecto del renacer primaveral, hasta el punto de que el poema concluye: «Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera», es decir, la curación de Leonor. Después de aquello, ¿cómo puede ser neutra la interrogación dirigida a Palacio acerca de los «viejos olmos» que acaso tienen ya «hojas nuevas»? Machado extiende sobre el paisaje evocado indicios de blancura y pureza (las acacias, los montes nevados, las «blancas margaritas») e inquiere si «hay zarzas florecidas / entre las grises peñas», lo que solo puede tener un sentido, porque lo admirable es que de un arbusto con espinos broten, por efecto de la primavera, flores (blancas también). Y la idea de los «espinos» solo trae para el atribulado poeta la denominación del cementerio soriano, lo que explica la asociación oculta bajo los versos: si la primavera produce el milagro de que una flor blanca (pura) surja del espino, ¿no es acaso posible que otra flor, también delicada y pura, renazca del «Espino»? Trasposiciones y analogías similares se deslizan también en otros lugares. Las amplias interrogaciones que llenan la primera parte del poema extendiéndose a lo largo de varios versos se transforman en dos que brotan apresuradamente, urgidas por el tiempo, encerradas en el mismo verso y precipitándose una sobre otra: «¿Hay ciruelos en

flor? ¿Quedan violetas?». Este último verbo no se refiere a la simple aparición o existencia del objeto, sino a su rápida extinción, porque la violeta, en efecto, es una flor temprana y delicada que desaparece también muy pronto (como la esposa frágil fallecida a edad temprana). Todo en esta nostálgica carta apunta hacia un mismo pensamiento obsesivo oculto bajo los versos. Pero el remate de estos indicios que manifiestan la resurrección primaveral llega casi al final, cuando, reiterando la apelación del primer verso que encabeza la carta, se formula la pregunta más acongojante de la epístola:

> Palacio, buen amigo,
> ¿tienen ya ruiseñores las riberas?

Lo que Machado pregunta es si los ruiseñores –pájaros amorosos cuyas «blandas querellas» había cantado ya Garcilaso– han comenzado ya su diálogo de orilla a orilla («las riberas»). Y de pronto el río recupera aquí uno de los dos sentidos simbólicos que ya había utilizado el poeta desde sus comienzos y que aparece, por ejemplo, en este poema de *Soledades*:

> Daba el reloj las doce… y eran doce
> golpes de azada en tierra…
> …¡Mi hora! –grité–… El silencio
> me respondió: –No temas;
> tú no verás caer la gota
> que en la clepsidra tiembla.
> Dormirás muchas horas todavía
> sobre la orilla vieja,
> y encontrarás una mañana pura
> amarrada tu barca a otra ribera.

Esa «otra ribera» es la otra «orilla» del tiempo. El río no es aquí, de acuerdo con la imagen manriqueña también aprovechada por Machado, representación de la vida humana, sino, como en el conocido símbolo mitológico, frontera entre la vida y la muerte. Machado pregunta –en la lectura superficial o «de frente», como él mismo la denomina– si los tradicionales pájaros amorosos han comenzado sus coloquios de una orilla a otra. Pero al mismo tiempo *se pregunta* –lectura profunda o «al sesgo»– si, con el renacimiento primaveral, existirá también la posibilidad de mantener un diálogo con la esposa muerta, situada en la ribera opuesta del «río». Tal pretensión, claro está, es ilusoria –aunque Machado, en plena enajenación, llegó a creer en ella, como

acredita su dolorida carta a Unamuno–, y por ello es preciso acudir al resignado y patético ruego que sigue a estos versos y cierra el poema:

> Con los primeros lirios
> y las primeras rosas de las huertas,
> en una tarde azul, sube al Espino,
> al alto Espino donde está su tierra.

El diálogo soñado es ya imposible y es preciso sustituirlo por el mudo y paupérrimo sucedáneo de las ofrendas florales en el cementerio soriano del Espino. En Baeza se gestó, con distintas correcciones y reelaboraciones que trataban de eliminar lo más explícito de la versión primitiva, uno de los mayores poemas de la literatura española.

A pesar del doloroso peso de los recuerdos, es perceptible durante los años de Baeza el esfuerzo de romper con lo anterior, de acomodar la vida a la nueva situación y al nuevo entorno. En un revelador poema compuesto en abril de 1913, Machado se ve a sí mismo «en estos campos de la tierra mía / y extranjero en los campos de mi tierra», y trata de saltar imaginativamente hacia su niñez y aferrarse a ella: «Tengo recuerdos de mi infancia, tengo / imágenes de luz y de palmeras /…/ y en un huerto sombrío, el limonero / de ramas polvorientas / y pálidos limones amarillos / que el agua clara de la fuente espeja». Pero no es suficiente, porque «falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón». Se trata de recuerdos dispersos sin conexión sentimental. A pesar de ello, el sujeto confía en que su pasado andaluz le permita vincularse de nuevo a ellos: «Un día tornarán, con luz del fondo ungidos, / los cuerpos virginales a la orilla vieja». La poesía compuesta en Baeza es una pugna continua entre un presente que debería imponerse y un pasado que inevitablemente gravita sobre él. El poema «Otro viaje», publicado en 1916, comienza así: «Ya en los campos de Jaén / amanece. Corre el tren / por sus brillantes rieles…». La mirada se detiene en diversos elementos del paisaje que se contempla desde la ventanilla y también en algunos ocupantes del vagón: un fraile, un cazador, un viajero dormido… Pero súbitamente todo da un giro:

> Yo contemplo mi equipaje,
> mi viejo saco de cuero;
> y recuerdo otro viaje
> hacia las tierras del Duero.
> Otro viaje de ayer

por la tierra castellana
–¡pinos del amanecer
entre Almazán y Quintana!–
¡Y alegría
de un viajar en compañía!
¡Y la unión
que ha roto la muerte un día!

En «Los olivos», otro poema compuesto en Baeza, se recogen las impresiones de un viaje por tierras de Jaén, con mención de lugares como Úbeda, Torre de Pero Gil o Peal de Becerro. Pero en un momento determinado leemos: «Pasamos frente al atrio del convento / de la Misericordia. ¡Los blancos muros, los cipreses negros!». Desde 1912, la asociación del muro blanco y el ciprés va indisolublemente unida, en las fórmulas expresivas de Machado, al cementerio del Espino y, por tanto, a Leonor. Todavía en un soneto de 1919 fechado en Sevilla brota explícitamente el recuerdo de Soria («¿Por qué, decisme, hacia los altos llanos / huye mi corazón de esta ribera / y en tierra labradora y marinera / suspiro por los yermos castellanos?») para concluir:

Mi corazón está donde ha nacido
no a la vida, al amor, cerca del Duero…
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

En un breve apunte fechado en 1917 el poeta contempla los olivos de Jaén: «Los olivos grises. / los caminos blancos», y continúa:

El sol ha sorbido
la color del campo;
y hasta su recuerdo
me lo va secando
esta alma de polvo
de los días malos.

Parece inequívoco que esta escueta formulación de «su recuerdo» solo puede referirse a Leonor. Hay, pues, en la poesía de estos años numerosos testimonios que delatan la irremediable fijación de Machado, su continua evocación del penosísimo trance de su viudedad, que aflora una y otra vez en la serie titulada «Canciones de tierras altas», impregnada de una marcada tonalidad elegíaca. Pero también existen muestras de su empeño por alejarse de ese callejón sin salida que amenaza con la reiteración estéril y con el encierro en

la cárcel de la poesía directamente confesional y autobiográfica. ¿De qué modo? A veces, acudiendo a la corrección y poda de textos demasiado explícitos. El borrador del poema «Cuando el sol tramonta / el río despierta» demuestra que Machado renunció a la segunda estrofa, donde se mencionaba el cementerio del Espino, y eliminó completamente los versos finales, que decían: «Solo suena el río / al fondo del valle, / bajo el alto Espino». Y hay otros hechos reveladores: Machado comienza a escribir prosa –la que luego constituirá en parte *Abel Martín* y las notas de *Los Complementarios*– y va componiendo los poemas que mucho después aparecerán bajo el título de *Nuevas canciones* (1924), donde el inesperado cultivo de la poesía popular no es fruto de una moda que alborea ya por entonces en algunos jóvenes poetas. Machado, hijo de un folclorista como *Demófilo* y familiarizado con la tarea recopilatoria de Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*, no necesitaba acogerse a ninguna corriente de moda. Lo que sucede es que el metro corto y el poema breve, que a veces es poco más que un apunte o chispazo sin desarrollar, una copla esquemática, un simple consejo e incluso un pseudoproverbio, se compaginan difícilmente con la anécdota y pueden contribuir –aunque no siempre con éxito– a plasmar impresiones sin rodearlas de circunstancias personales explícitas. A una orientación parecida obedece la inclusión, entre las prosas de *Los Complementarios*, de ese elenco de poetas apócrifos «que pudieron existir», algunos de los cuales reciben nombres cuyas iniciales coinciden significativamente con las del poeta, como «Adrián Macizo», «Abraham Macabeo» o el propio «Abel Martín». Se trata de esquivar –literariamente, claro está– la propia identidad biográfica proyectando sobre esos poetas apócrifo sugerencias, apuntes o hipótesis de lo que podrían haber sido otros caminos del Antonio Machado real, con un planteamiento que recuerda la teoría de los «yos ex-futuros» de Unamuno. El juego llega hasta el punto de que uno de los poetas apócrifos se llama Antonio Machado, y se dice de él que nació en Sevilla y fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Para añadir: «Murió en Huesca, en fecha no precisada. Algunos lo han confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etcétera».

En el refugio de Baeza se produce, pues, la decantación del espíritu machadiano en una poesía abiertamente confesional, pero también el esfuerzo del autor por huir de ella intentando descargar su afectividad en la búsqueda de recuerdos, ecos y paisajes de la infancia con los que establecer nuevos vínculos que puedan robustecer su

ánimo quebrantado. Baeza es un hito, un remanso en el río de la existencia de Machado. Después habrá nuevas orientaciones en su obra, aunque su primer tema medular –la muerte–, reforzado por la penosísima experiencia de Soria, continúe palpitando, con mayor o menor intensidad, en cada página del autor, porque, como escribió Wordsworth, el niño es el padre del hombre, y todos somos producto de experiencias pasadas, resultado acumulativo de nuestra propia historia.

La emergencia del Ser en la escritura machadiana de los años de Baeza

Manuel Ángel Vázquez Medel
Universidad de Sevilla

A Francisco Ayala, siempre presente en mi corazón, en el recuerdo de días memorables con Machado en Baeza.

A Jorge Urrutia y Ricardo Senabre, maestros con los que tuve la inmensa fortuna de compartir muchas horas de lectura en torno a Machado, con ocasión del cincuentenario de su muerte.

A Antonio Chicharro, porque nos ha ayudado a entender la importancia nuclear de Baeza en la evolución de la obra machadiana.

El título de esta reflexión será finalmente "La emergencia del ser en la escritura machadiana de los años de Baeza". Y aunque es una sola palabra –"escritura", en lugar de "poesía"- la que cambia en relación con el comprometido inicialmente, creo que vale la pena un pequeño comentario preliminar.

Desde los inicios de mi formación, mis primeros intereses machadianos y mis primeras aportaciones sobre el poeta, intuí con claridad algo que ahora parece obvio, pero cuatro décadas atrás no lo era tanto: que poesía y pensamiento, poesía y filosofía son absolutamente inseparables en la obra machadiana; que la presencia de cada dimensión en el desarrollo de la otra es innegable, desde época muy temprana, y que hay una pérdida significativa de sentido en el proceso de lectura, si no estamos atentos a las complejas coordenadas en que se gesta su obra.

En los años setenta de mi formación las orientaciones dominantes –por supuesto, con algunas excepciones-, al estudiar esta relación entre poesía y filosofía en Machado ponían excesivo énfasis en el "y", contemplado desde una perspectiva bastante extrínseca, como si se tratara más bien de una relación adjetiva y no sustantiva. Con algún que otro puente tendido, los filósofos se acercaban a las aportaciones de la obra machadiana a la historia del pensamiento, pasando casi siempre de puntillas por el carácter sustantivo de su poesía, y los filólogos no prestaban la suficiente atención a la presencia de sus preocupaciones metafísicas en el ámbito estricto de la creación poética. O algo peor: se habían tomado demasiado en serio los conocidos versos de don Antonio: "Poeta ayer, hoy triste y pobre/ filósofo trasnochado,/ tengo en

monedas de cobre/ el oro de ayer cambiado". Cierto que, con muchos matices y gradaciones, esta visión sigue siendo hoy la dominante: la poesía de Machado se lastraría por un exceso de preocupaciones filosóficas, y su poesía última es el epílogo menor de los mejores versos del poeta, escritos en las que suelen ser consideradas sus dos primeras estaciones poéticas.

Se trata de una orientación que no comparto, y que intenté exponer en mi artículo "Antonio Machado: poesía última y ultimidad de la poesía", que tuvo su origen en una intervención aquí en Baeza, junto a Francisco Ayala.

En una aportación reciente, José Luis Abellán ha expresado con precisión cuanto vengo exponiendo: "Desde hace ya bastantes años los críticos y los historiadores que se ocupan de Antonio Machado, suelen distinguir entre el poeta y el filósofo, dando más importancia a una u otra actividad según sus preferencias e inclinaciones. Hoy, a la altura que nos encontramos de la investigación, esta distinción resulta inaceptable y, en cierto modo, tergiversadora. Es una distinción que suele presentarse paralela a otra entre una etapa modernista, de carácter simbolista, correspondiente al libro *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1903-1907), y otra que se suele llamar "noventayochista", más social y comprometida, identificada sobre todo con *Campos de Castilla* (1912-1917). De ninguna manera pueden hoy admitirse estas distinciones, sino en todo caso una mayor densidad y conciencia de una a otra" (2006:514).

No sería justo no mencionar aquí lecturas machadianas ya en los años cincuenta que entienden como indisoluble la relación poesía/ pensamiento. Ahí están, por ejemplo, estas luminosas palabras de Octavio Paz en la revista *Sur,* en 1952: "Prosa y poesía, vida y obra, se funden con naturalidad en la figura de Antonio Machado. Su canto también es pensamiento; su pensamiento, reflexión del canto sobre sí mismo. Por la poesía, Machado sale de sí, aprehende el tiempo o se deja apresar por éste. Por el pensamiento, se recobra, se aprehende a sí mismo. Poesía y reflexión son operaciones vitales. Pero su vida no sustenta a su obra. Más bien es a la inversa (…) Del mismo modo que sus poemas solo pueden ser comprendidos cabalmente a la luz de sus últimas meditaciones, su vida solo es inteligible a partir de su obra" (en Gullón (ed.) 1973: 61).

Por ello me ha resultado imposible centrarme solo en la producción poética de los años de Baeza –en la que como es sabido están algunos de sus poemas culminantes-, sin tomar en consideración las otras alternativas de escritura que el autor de *Los Complementarios* intensificó, precisamente, en estos años.

Pero hay algo más: cuando sustituyo la palabra "poesía" por "escritura" no estoy apelando solo a la ampliación del foco de la cuestión genérica. Deseo indicar que asumo –sin entrar ahora en el debate de otros aspectos más propios de la crítica literaria feminista– la noción de *escritura* impulsada por Hélène Cixous en los aspectos que conciernen a una dimensión tan machadiana como la alteridad, y en la superación de los dualismos mente-cuerpo, habla-escritura, el ser y la nada, entre otros. Esto es: considero aquí la operación de escribir como un *inscribirse* desde la propia corporeidad e historicidad en un orden discursivo que nos trasciende[1].

Tampoco quiero dejar para más adelante una primera referencia a la expresión "emergencia del ser" que a alguno podrá parecer cuando menos, pintoresca, pero que dista mucho de ser una ocurrencia de quien esto escribe.

En primer lugar, "La emergencia o surgimiento hace referencia a aquellas propiedades o procesos de un sistema no reducibles a las propiedades o procesos de sus partes constituyentes. El concepto de emergencia se relaciona estrechamente con los conceptos de autoorganización y superveniencia y se define en oposición a los conceptos de reduccionismo y dualismo". "Si bien el emergentismo como postura filosófica presenta innumerables antecedentes históricos, no será hasta finales del s. XIX y comienzos del s. XX que el concepto de emergencia se desarrolle explícitamente como tal, dando lugar a un prolongado y sofisticado debate filosófico. El origen de este debate se lo debemos a la polémica entre los vitalistas y los mecanicistas (Emmeche, Koppe y Stjernfelt, 1997) en la definición y caracterización de los fenómenos vivos (en el contexto del desarrollo de las ciencias químicas y la mecánica clásica). Los emergentistas se oponen tanto a los vitalistas como a los mecanicistas: frente al vitalismo, niegan la existencia de sustancias, fuerzas o entidades

[1] Es oportuno mencionar aquí la pertinencia de la noción de *dialogismo* de Mijail Bajtin, tan oportuna en el caso de Machado, que reconoce que el tiempo a que pertenece habla a través de su poesía, palabra en el tiempo, y elabora una compleja visión de la otredad del ser.

de carácter sobrenatural como el *élan vital*; frente al mecanicismo, se oponen a la reducción de las propiedades de lo viviente a meros procesos químicos y mecánicos. “El todo”, argumentan, “es más que la suma de las partes”[2].

Vemos, sin grandes dificultades, que estamos en pleno territorio de cuestiones machadianas. Don Antonio, que realizaba lecturas muy diversas y dispersas, pero que quería entender su ser en el tiempo, estaba en su retiro de Baeza tanteando en la tiniebla, anticipándose en muchos casos, a algunas de las grandes cuestiones que iba a plantear el emergentismo británico a partir de los años 20, y especialmente en la obra de Samuel Alexander (*Space, Time and Deity*, 1922), C. Lloyd Morgan (*Emergent Evolution*, 1923) y Charlie Dunbar Broad (*The Mind and its Place in Nature*, 1925). Aunque es evidente que Machado oscilará más hacia el polo vitalista e idealista que hacia el intento de respuesta del emergentismo, sus grandes preocupaciones se iluminan si las situamos en el contexto de estos debates.

Pero hay otra dimensión más próxima aún a la idea de “emergencia del ser”, y conecta directamente con María Zambrano –con la que, por supuesto, nada tienen que ver los atisbos machadianos de estos años, aunque sin duda terminarían influyendo en nuestra pensadora: recordemos que Zambrano comenzó sus estudios de Filosofía en 1921.

María Zambrano trabajó siempre en esos complejos territorios -*Claros del bosque* los llamaría luego- en los que poesía y filosofía se funden y confunden, se requieren, se implican y fecundan, porque la poesía es la única y posible reveladora del ser. En la obra aludida, el núcleo mismo no es otro que la emergencia del ser del ente ante la existencia. Quede dicho, y con esta impedimenta –que no es menguada carga: una carga ontológica- comencemos nuestro recorrido.

Baeza en la vida y en la obra de Antonio Machado

Las fechas que delimitan la estancia de Antonio Machado en Baeza, 1912 y 1919 son años cruciales en la vida y en la obra del poeta. 1912, como es bien sabido, está marcado por dos hechos fundamentales: la muerte de Leonor y la publicación de *Campos de Castilla.* 1919 permitirá el retorno a las tierras de Castilla, tras conseguir el traslado

[2] http://es.wikipedia.org/wiki/Emergencia_%28filosof%C3%ADa%29

al Instituto de Segovia; también este año le ocupará en la preparación de los cursos de doctorado en que se matriculó –hemos de destacar el de Metafísica con Ortega, tras haber obtenido en diciembre del año anterior el título de Licenciado en Filosofía y Letras, a los 43 años.

Entre una y otra fecha, el balance de la escritura machadiana de estos siete años habla por sí mismo: la continuación de *Campos de Castilla* (1907-1917), con los hermosos poemas a la muerte de Leonor; el comienzo de la escritura de *Nuevas Canciones* (1917-1930) y de *Los complementarios* (1912-1926); un importante epistolario, así como otras reflexiones y notas de lectura que fueron viendo la luz en diarios y revistas… Especial importancia tiene la publicación en 1917 de *Poesías escogidas* y de la primera edición de las *Poesías completas,* hecho muy significativo, porque ahora sí ve Machado un carácter orgánico y cumplido en su creación poética, que precisamente a su llegada a Baeza consideró truncada. Oreste Macrí (1989, *Poesía completa,* I: 60-61) afirma: "Con las *Poesías completas* de 1917 se definen las dos primeras Partes, es decir, el *corpus* fundamental de la poesía machadiana (quedan de 1917 a 1930 las *Nuevas canciones* y el *Apócrifo)* (…) Entre 1912 y 1917 salieron en revistas varios poemas que alimentaron las secciones de *Campos de Castilla, Proverbios y cantares* y *Parábolas* (incluidas en *CC*) y *Elogios,* de *PC*, pero alguno fue acogido ya en *PE"*.

No hemos de insistir en la importancia que, también en los años de Baeza, tiene el estallido de la Gran Guerra, de la Guerra europea, sobre la que Machado escribirá páginas y versos muy importantes, desvelando una vez más su impronta institucionista y krausista, al rechazar la barbarie de la destrucción y abogar por la vía de la educación y la cultura como solución a los grandes problemas de España y del mundo. En tal sentido, a partir de 1914 albergará también nuevas esperanzas y se unirá a la Liga de Educación Política Española promovida por José Ortega y Gasset.

Son tan importantes estos años de Baeza, tantas y tales las cuestiones que se plantean en una verdadera encrucijada poética y vital para Machado, que corremos el riesgo de incurrir en atomismo y consideraciones muy parciales, que solo adquieren pleno sentido cuando adoptamos una perspectiva más abarcadora.

La primera clave nos la da el propio poeta en una de sus primeras cartas desde Baeza que conservamos: la remitida a Juan Ramón

Jiménez en abril de 1913. En ella –y es una buena muestra de la amistad que tiene con el moguereño- se permite confiarle: “Yo trabajo lo que puedo, repuesto por voluntad desesperada de una honda crisis que me llevaba al aniquilamiento […] Cuando perdí a mi mujer pensé pegarme un tiro. El éxito de mi libro [*Campos de Castilla*] me salvó, y no por vanidad ¡bien lo sabe Dios! Sino porque pensé que si había en mí una fuerza útil no tenía derecho a aniquilarla. Hoy quiero trabajar, humildemente, es cierto, pero con eficacia, con verdad” (PD, 328).

La pérdida de Leonor fue, en efecto, un golpe brutal como tal vez no había experimentado en toda su vida. Conociendo el pensamiento poético de Antonio Machado, entenderemos que no solo se trata de razones emocionales, aunque estas sean las fundamentales. De alguna manera, Machado había conseguido alcanzar por primera vez, en la proyección de su conciencia en alteridad hacia su amada, una plenitud de ser en su existencia que le había apaciguado ante el problema de la nada (que más que la cuestión del ser funda la ontología negativa y existencial machadiana). Ahora experimenta vivencialmente más que nunca esa nada y ese vacío que le deja la muerte de Leonor. La felicidad había sido un breve paréntesis en la vida de quien procuró estar en paz con los hombres, pero que siempre estuvo en guerra con sus entrañas.

Así lo expresa en carta a Unamuno de junio de 1913: “La muerte de mi mujer dejó mi espíritu desgarrado. Mi mujer era una criatura angelical segada por la muerte cruelmente. Yo tenía adoración por ella; pero sobre el amor está la piedad. Yo hubiera preferido mil veces morirme a verla morir, hubiera dado mil vidas por la suya. No creo que haya nada extraordinario en este sentimiento mío. Algo inmortal hay en nosotros que quisiera morir con lo que muere. Tal vez por esto viniera Dios al mundo. Pensando en esto, me consuelo algo. Tengo a veces esperanza. Una fe negativa es también absurda. Sin embargo el golpe fue terrible y no creo haberme repuesto. Mientras luché a su lado contra lo irremediable me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar. Paciencia y humildad” (PD, 343).

Fanny Rubio (2008: 23) ha subrayado que la fuerza del sentimiento de pérdida de Machado le impide, de algún modo, ver la ciudad que se le ofrece ensombrecida por su propia soledad, por su propia tristeza:

“En sus primeras experiencias y paseos de Baeza, Antonio Machado no ve la ciudad, no se encuentra con fuerzas, teniendo en cuenta el duelo que arrastra, de suplantar el paisaje de su gran amor soriano por las calles soleadas y el ambiente soporífero o lluvioso, según las estaciones, de la ciudad que lo recibe junto con su tristeza”.

Una vez más vemos cómo se enriquece la lectura conjunta de las manifestaciones de la rica e intensa prosa epistolar de Machado con sus versos:

> Señor, ya 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.
> (PC I, CXIX, p.546)

Machado experimenta la muerte de Leonor como la pérdida traumática (“me arrancaste”) no ya de una parte de sí, sino aquella en que se proyecta y consuma con más plenitud el amor. Por ello se vuelve a Dios, clama desde su corazón y suplica ser oído. En un verso que nos trae las resonancias del “Fiat” de María en la anunciación, pero también las palabras de entrega de Jesús en la cruz, Machado proclama el cumplimiento de la voluntad de Dios, una voluntad misteriosa e incomprensible, opuesta a la humana y comprensible de un hombre que desea que la persona que ama siga viviendo. El último verso sella ese sentimiento de radical soledad de su corazón (de nuevo su corazón, en dos ocasiones en tan solo cuatro versos), acentuada por la inmensidad del mar, mar solo, como también nos dirá Juan Ramón en el *Diario.*

Giovanni Caravaggi (1994: 85) ofreció hace algunos años algunas claves de “La evolución poética de Antonio Machado en los años de Baeza”, que parten, necesariamente de la experiencia del luctuoso acontecimiento que acaba de vivir: “Antonio Machado se encuentra en uno de sus más dolorosos trances, y si consideramos la íntima sustancia autobiográfica de su experiencia creativa, no puede extrañar un cambio de rumbo poético en ese momento tan crítico”. Y añade: “Pero, en realidad, al examinar detenidamente los textos poéticos que corresponden a dicho período, no se evidencia una orientación unívoca, ni tampoco un resultado homogéneo de las tentativas poéticas emprendidas; más bien parece que Antonio Machado proceda por tanteos, por ensayos divergentes, eliminando

en primer lugar los escombros de las ruinas más recientes, y cortando gradualmente muchos enlaces con las meditaciones del pasado". Se trata, en efecto, de la elaboración del duelo que replantea radicalmente su existencia; de la necesidad de aceptar lo más doloroso para seguir viviendo, y buscar nuevos motivos para alimentar la vida, que van a encontrarse en esa compleja relación de poesía y pensamiento que le ocupa durante estos años. La conexión de su experiencia vital de soledad y destierro con la fuerza con que ahora se presentan las grandes cuestiones filosóficas es innegable. Gallego Morell, en su muy interesante artículo, "Baeza, el rincón de Machado", pone en paralelo el exilio de Garcilaso en la isla del Danubio y el de Machado en Baeza, subraya la importancia de los viajes con Berrueta y marca la importancia de Baeza en el impulso del Machado pensador: "A fuerza de meditar en Baeza nace el filósofo, nacen Abel Martín y Mairena. Pese a todos sus anteriores abolengos. A Baeza llega Machado casi directamente desde Bergson" (en Paredes 1992: 274).

Poesía y filosofía

La clave fundamental de la etapa de Baeza la constituye la lectura constante de filosofía, experimentada a la vez como necesidad y como consuelo. Ya en carta fechada en Baeza el 2 de mayo de 1913 informa a Ortega: "Como la poesía no puede ser profesión sin degenerar en juglaría, yo empleo las infinitas horas del día en este poblachón en labores varias. He vuelto a mis lecturas filosóficas –únicas en verdad que me apasionan-. Leo a Platón, a Leibnitz, a Kant, a los grandes poetas del pensamiento (…) me interesan esos nuevos filósofos que trabajan en los cimientos de una nueva metafísica. Escuché en París al maestro Bergson, sutil judío que muerde el bronce kantiano y he leído su obra. Me agrada su tendencia." (PD 332).

Antonio Machado es perfectamente consciente de que la metafísica trascendental elaborada a lo largo de siglos por la filosofía occidental no da respuesta a las grandes preguntas del siglo XX, herido desde sus años iniciales por la convulsión y la muerte, por el desgarro existencial más que por las preocupaciones por la esencia. Tardará tiempo en encontrar su propia y compleja respuesta, que he creído cifrada en estas palabras, en las que reconoce una nueva filosofía que "a la pregunta esencial de la metafísica: ¿qué es el ser?, responde: investigadlo en la existencia humana; que ella sea vuestro punto de partida (*Das Dasein ist das Sein des Menschen).* Y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, del ser en el

mundo y en el tiempo… Tal es la nota profundamente lírica, que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz" (PC, II, 2366). Más de dos décadas separan la estancia de Baeza de estas notas en las que también encontramos iluminadoras frases sobre la muerte, que sin duda le hubieran causado consuelo en estos años de tanteos y oscuridades: "No es, pues, según Heidegger, la muerte un accidente ocurrido en nuestra existencia mundana, es la existencia misma en trance de alcanzar su propio acabamiento. Por una vez intenta un filósofo –y habría de ser un alemán quien lo intentase- darnos un cierto consuelo del morir con la muerte misma, como si dijéramos, con su esencia lógica, al margen de toda promesa de reposo o de vida mejor. Porque es la interpretación existencial de la muerte –la muerte como un límite, nada en sí mismo-, de donde hemos de sacar ánimo para afrontarla: la decisión resignada (*Entscholossenheit* [sic]) de morir, y la no menos paradójica *libertad para la muerte* (*Freiheit zum Tode*)" (PC, II, 2364).

En una reciente aportación, Richard A. Cardwell subrayaba la necesidad de examinar "la huella de toda una serie de ideas e ideologías que recibió de su familia –especialmente de su padre y de su abuelo- y del *Zeitgeist* finisecular en que vivió y escribió (…) Es decir, es necesario considerar a Antonio Machado dentro del contexto del idealismo finisecular, dentro del complejo de ideas, planteamientos, obsesiones y preocupaciones que componen unas perspectivas o actitudes espirituales o éticas respecto al papel del artista y el papel del arte en la sociedad en un momento de enorme crisis nacional" (2006: 67). Tras analizar con perspicacia las conexiones del pensamiento machadiano con el mesianismo institucionista y krausista, con Unamuno, Azorín y Ortega, concluye: "Resulta claro, pues, que Antonio Machado se veía totalmente inmerso en el idealismo finisecular, en el ambiente cultural e ideológico en que vivía, pensaba y trabajaba" (2006: 84). Ahora bien: sin negar esta realidad incuestionable ni alguna forma de pervivencia en la escritura posterior, ¿no es necesario matizar la evolución, los momentos sucesivos, las crisis e incluso respuestas alternativas que se forjan en las décadas posteriores? ¿no podremos encontrar –por razones que de inmediato exponemos- en la experiencia de la muerte de Leonor y en los años de Baeza muchas de las claves para entender la evolución espiritual y poética de Antonio Machado hasta llegar a la formulación de una nueva ontología en *De un cancionero apócrifo*?

Creemos que, en tal sentido, el poema CXXVIII ("Poema de un día) *Meditaciones rurales* cifra casi todas las preocupaciones machadianas,

de manera incluso lúdica, a la altura de 1913. Comienza Machado con la instauración de las tres deixis (espacial, temporal, personal), con especial atención al momento presente y sin referencias al futuro:

Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay-saber,
aprendiz de ruiseñor)
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego.
Invierno. Cerca del fuego.

El poeta se centra en la lluvia exterior y sus beneficios para los labradores, para los sembradores del trigo o quienes viven de recoger la aceituna. La exclamación "¡Llueve, Señor, llueve, llueve!" Nos lleva de nuevo al interior y a la actividad del poeta, que sueña y medita:

En mi estancia, iluminada
por esta luz invernal,
—la tarde gris tamizada
por la lluvia y el cristal—,
sueño y medito.
Clarea
el reloj arrinconado,
y su tic-tic, olvidado
por repetido, golpea.
Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído.
Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,
monótono y aburrido.
Tic-tic, tic-tic, el latido
de un corazón de metal.
En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló,
con esa monotonía,
que mide un tiempo vacío.
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic)... Era un día
(tic-tic, tic-tic) que pasó,

y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.

El tema nuclear del tiempo aparece con fuerza: al latido mecánico del reloj opone la ignorancia al latir del tiempo de estos pueblos, a esa especie de intemporalidad inmovilista en que parece anclado, pero también nos marca su propio tiempo personal, marcado por un hecho singular: "y lo que yo más quería / la muerte se lo llevó". Pero ya aceptado, formulado en un pasado desde el instante presente que parece abrirse a la aceptación del dolor y la muerte.

Volvemos de nuevo al motivo de la lluvia, agua buena que deja vida en su huida. Y, al anochecer, a la luz tenue de la bombilla, el poeta busca sus gafas y, a partir del hallazgo de un nuevo libro de Unamuno, pondera la filosofía del rector de Salamanca, que considera como suya propia.

Luego, Bergson:

Enrique Bergson: *Los datos*
inmediatos
de la conciencia. ¿Esto es
otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
Bergson no da como aquel
Immanuel
el volatín inmortal;
este endiablado judío
ha hallado el libre albedrío
dentro de su mechinal.
No está mal:
cada sabio, su problema,
y cada loco, su tema.
Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;
mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos han de dar.

La cuestión central de la libertad es subrayada en esa captación selectiva y poética del pensamiento bergsoniano, pero es una libertad abierta hacia el vértigo del vacío y la nada, de ese mar que es el morir. El aguacero amaina y el poeta se dirige a la botica, con el conocido y genial coloquio:

Es de noche. Se platica
al fondo de una botica.
—Yo no sé,
Don José,
cómo son los liberales
tan perros, tan inmorales.
—¡Oh, tranquilícese usté!
Pasados los carnavales,
vendrán los conservadores,
buenos administradores
de su casa.
Todo llega y todo pasa.
Nada eterno:
ni gobierno
que perdure,
ni mal que cien años dure.
—Tras estos tiempos, vendrán
otros tiempos y otros y otros,
y lo mismo que nosotros
otros se jorobarán.
Así es la vida, Don Juan.
—Es verdad, así es la vida.
—La cebada está crecida.
—Con estas lluvias...
Y van
las habas que es un primor.
—Cierto; para marzo, en flor.
Pero la escarcha, los hielos...
—Y además, los olivares
están pidiendo a los cielos
agua a torrentes.
—A mares.
¡Las fatigas, los sudores
que pasan los labradores!
En otro tiempo...
—Llovía

también cuando Dios quería.
—Hasta mañana, señores.

Tic-tic, tic-tic... Ya pasó
un día como otro día,
dice la monotonía
del reló.

Es difícil encontrar una composición que refleje –no solo desde su contenido, sino también desde el plano de la expresión, el núcleo del pensamiento heraclitiano, ese *pánta réi,* aquí quintaesenciado en el verso "Todo llega y todo pasa".

El poeta vuelve a su habitación y se encuentra con el libro de Henri Bergson *Los datos de la conciencia*:

Sobre mi mesa *Los datos*
de la conciencia, inmediatos.
No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original;
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.

En su experiencia del ser, vivida con doble intensidad desde una experiencia personal desgarradora, pero también desde las lecturas que iluminan y orientan ese momento, Machado comienza a formular esa ontología de la otredad, de la alteridad, en la que irá pasando de ese "yo fundamental", que quiere saltar impaciente hacia lo otro y los otros, hacia ese "tú esencial" que marca su producción poética, especialmente a través de estos años, en los que vive con más radicalidad que nunca la proyección hacia el "tú" perdido.

En carta a Unamuno de 31/12/1914, da cuenta de las numerosas lecturas de la obra *Del sentimiento trágico en los hombres y en los pueblos,* de la que dirá "es una obra fundamental, tan española, tan nuestra que, a partir de ella, se puede hablar de una filosofía española, de esa filosofía tan arbitrariamente afirmada como negada antes de su libro. Negada arbitrariamente, digo, porque ¿no es *La vida es sueño*

obra tan filosófica como las Críticas de Kant? Y Teresa de Jesús, como V. dice, ha visto en su alma tan hondo como quien más. Filosofía, en efecto, difusa en nuestra literatura, pero viva en el alma española y que V., un vasco del siglo XX, realiza sacándola, a su vez, del fondo de su alma" (PD, 368).

Machado afirma, en estos años de Baeza, de lecturas filosóficas en la distancia, el carácter esencialmente filosófico de la literatura española, en nuestros días aceptado internacionalmente e incorporado a este nuevo horizonte de pensamientos asistemáticos, de reflexiones sobre el ser desde el mundo de la vida.

Nada nos puede extrañar que sea Baeza, desde la atmósfera vital del poeta, el ámbito en el que comienzan a gestarse esos otros *yoes* complementarios al poeta, casi al tiempo en que Pessoa hacía estallar un universo de pluralidades poéticas desde la heteronimia. Juan Paredes (1992:9) lo ha expresado con claridad: "aquí, en el silencio de la soledad-monotonía, tiempo de meditación y filosofía, desterrado de sí mismo, el poeta se desborda en sus complementarios, encuentro de una polifonía de voces que acompañarán su continuo soliloquio". Soliloquio y polifonía: dos experiencias también complementarias para el poeta que afirmaba que nunca estaba tan cerca de creer algo como cuando estaba convencido de lo contrario.

Rafael Gutiérrez Girardot en su artículo "Lírica y filosofía en Antonio Machado" afirma: "La relación entre lírica y filosofía no surge en Antonio Machado de la circunstancia biográfica de que a partir de 1910, tras haber escuchado en París un curso de Bergson, el poeta intensifica su ocupación con la filosofía. Sin negar que este curso significó el primer contacto con la filosofía y una suscitación, lo cierto es que esa relación surge más bien de la evolución de su lírica o, si se quiere, de su reflexión sobre el camino que había seguido" (en Aubert, 1994: 117). Esta reflexión se hace evidente en el prólogo de la edición de *Campos de Castilla* de 1917, en la que opone un mirar hacia fuera en que se disuelve el mundo exterior, y un mirar hacia adentro, en el que desvanece el mundo interior. "Con esta reflexión sobre las dos etapas de su camino –indica Gutiérrez Girardot-, Machado tuvo que abandonar el mundo de la lírica. Pues el problema que se planteó no era solucionable con medios poetológicos. No era el problema de la lírica, esencialmente subjetiva (*Soledades)* y épica, primordialmente objetiva ("La tierra del Alvar González"), sino el problema fundamental de la teoría del conocimiento, esto es, el de la relación entre el sujeto

y el objeto del conocimiento (…) Machado, pues, llegó por el camino de la lírica a enfrentarse con un problema decisivo de la filosofía. Pero Machado no se sintió capaz de solucionar este problema".

En estos años de Baeza encontramos a Machado en el momento mismo de la encrucijada. Se ha cerrado un tiempo poético y, tras *Soledades* y *Campos de Castilla,* se abre un nuevo momento, que -sin duda- hunde sus raíces en la escritura poética anterior, pero que encontrará en la constante pregunta por la emergencia del ser y su sentido en la existencia uno de sus grandes impulsos.

Referencias bibliográficas

ABELLÁN, José Luis (1995): *El filósofo Antonio Machado.* Valencia, Pre-Textos.

—— (2006): "La "teoría de lo apócrifo" en Antonio Machado", en Doménech, Jordi (ed.) (2006), pp. 514-525.

ALBORNOZ, Aurora (1968): *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* Madrid, Gredos.

AUBERT, Paul (ed.)(1994): *Antonio Machado hoy (1939-1989).* Madrid, Casa de Velázquez.

ÁVILA, Pablo Luis (ed.) (1993): *Antonio Machado hacia Europa.* Madrid, Visor.

CARAVAGGI, Giovanni (1994): "La evolución poética de Antonio Machado en los años de Baeza", en Aubert, Paul (ed.)(1994), pp. 85-94.

CARDWELL, Richard A. (2006): "Antonio Machado y el idealismo finisecular", en Doménech, Jordi (ed.)(2006), pp. 65-86.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1992): *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica.* Granada, Universidad de Granada.

DOMÉNECH, Jordi (ed.)(2006): *Hoy es siempre todavía. Curso Internacional sobre Antonio Machado.* Sevilla, Renacimiento.

GIBSON, Ian (2007): *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado.* Madrid, Punto de Lectura.

GONZÁLEZ RUIZ, José María (1975): *La teología de Antonio Machado.* Barcelona, Fontanella.

GULLÓN, Ricardo – Phillips, Allen W. (eds.)(1973): *Antonio Machado.* Barcelona, Taurus.

MACHADO, Antonio (1989a): *Poesías completas.* Ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini. Madrid, Espasa Calpe.

—— (1989b): *Prosas completas.* Ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini. Madrid, Espasa Calpe.

—— (2001): *Prosas dispersas (1893-1936).* Ed. De Jordi Doménech. Intr. De Rafael Alarcón Sierra. Madrid, Páginas de Espuma.

PAREDES NÚÑEZ, Juan (ed.)(1992): *Antonio Machado. Baeza 1912/1989.* Granada, Universidad de Granada.

RIBBANS, Geoffrey (2006): "Antonio Machado: de los 'paisajes del alma' al 'alma del paisaje' ", en Doménech, Jordi (ed.)(2006), pp. 139-172.

RICHMOND Ellis, Robert (2006): "Abel Martín y la teología negativa", en Doménech, Jordi (ed.)(2006), pp. 498-513.

RUBIO, Fanny (2008): *Baeza de Machado.* Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1990): “Contextualización histórica del pensamiento poético de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Vol. 1, 1990, Sevilla, Alfar, pp. 201-210

—— (1993): “Antonio Machado y Heidegger”, en Pablo Luis Avila (ed. lit.): *Antonio Machado hacia Europa,* Madrid, Visor, pp. 224-232.

—— (1998):“Antonio Machado: poesía última y ultimidad de la poesía”, en *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, Nº 20-21, 2, 1997-1998, pp. 1075-1091.

ZUBIRÍA, Ramón de (1981): *La poesía de Antonio Machado.* Madrid, Gredos.

Comunicaciones

La influencia de Antonio Machado en Federico García Lorca y en sus ideas poéticas

Rocío Castillo Martínez
Universidad de Granada

El encuentro

Bien lo ha investigado y recogido Eutimio Martín en el magnífico ensayo que sobre la génesis y ediciones del poema que nos ocupará[1] durante todo nuestro trabajo y que se titula "Sobre un libro de versos: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca", el poeta granadino conocía ya incluso personalmente a Antonio Machado antes de la aparición, en julio de 1917, de sus *Poesías completas.*

El encuentro de ambos se produjo en la ciudad de Baeza con motivo de una visita al maestro en el Instituto General y Técnico de la ciudad que formaba parte de la asignatura de *Teoría de la Literatura y de las Artes* que en la Universidad de Granada impartía el profesor Martín Domínguez Berrueta. Así, en junio del 1916 nuestro Federico, en calidad de joven estudiante, oyó recitar a Machado tanto poesías suyas como de Rubén Darío. De igual modo, en el mismo año de 1917 Federico García Lorca, al ser inscrito en el registro de la poesía española, se declararía *hijo* de Antonio Machado y *nieto* de Rubén Darío.

Si tenemos en consideración este encuentro de ambos poetas y la latente y respetuosa amistad que les uniera, como ya señalara Antonio Chicharro en "Antonio Machado y Federico García Lorca: Palabras para un hermanamiento"[2], no nos resulta extraño encontrar testimonios literarios que corroboren al menos la admiración y respeto bidireccional entre ambos. Así, de la presencia de Machado en la obra de nuestro poeta debemos señalar y nombrar ya el poema que servirá de columna vertebral a nuestro estudio comparativo de poéticas, y que no es otro que "Sobre un libro de versos*",* ese primer manifiesto poético lorquiano que, como explica Eutimio Martín, sería dado a conocer en 1944 por Antonio Gallego Morell en el número dieciséis de *La Estafeta Literaria*.

Dicho poema-dedicatoria sería escrito por nuestro joven Lorca en un ejemplar de las *Poesías Completas* de Antonio Machado en edición de la Residencia de Estudiantes, dibujando las letras con un lápiz violeta. Más tarde sería incluido por Arturo del Hoyo en su edición de Aguilar a

---

[1] MARTIN, Eutimio (19859. "Sobre un libro de versos: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca", en *Anales de Literatura Española, 245-256.*

[2] Palabras pronunciadas en el acto de hermanamiento de los poetas Federico García Lorca y Antonio Machado, celebrado en la Casa-Museo de Fuentevaqueros (Granada) el día 5 de junio de 1996.

partir del año 1973, bajo el título: "A las poesías completas de Antonio Machado".

Si buscamos testimonios literarios en el otro sentido de la relación Machado-Lorca, debemos mencionar el precioso poema "El crimen fue en Granada" que el primero publicaría el año 1936 en el semanario *Ahora* y en *Ayuda* con motivo del asesinato de Lorca. Además, el 11 de diciembre de este mismo año y en la plaza Castelar de Valencia fue leído dicho poema bajo el título de "Homenaje al gran poeta García Lorca".

Nosotros nos proponemos a través del análisis del poema-dedicatoria de Lorca a las poesías completas machadianas, hacer un estudio comparativo de los símbolos y principales ideas poéticas que se asemejan en la obra de ambos y que nos permiten advertir, no a modo de calco sino de *ecos*, ciertas y certeras (a nuestro entender) influencias machadianas en la obra lorquiana.

Del poema que nos ocupa, tomaremos la versión original de éste, la escrita por el joven Lorca con su lápiz violeta en aquella edición de La residencia de estudiantes, titulado "A las P*oesías completas* de Antonio machado":

Dejaría en este libro
toda mi alma.
Este libro que ha visto
conmigo los paisajes
y vivido horas santas.
¡Qué pena de los libros
que nos llenan las manos
de rosas y de estrellas
y lentamente pasan!
¡Qué tristeza tan honda
es mirar los retablos
de dolores y penas
que un corazón levanta!
Ver pasar los espectros
de vidas que se borran,
ver al hombre desnudo
en Pegaso sin alas,
ver la vida y la muerte,
la síntesis del mundo,
que en espacios profundos

se miran y se abrazan.
Un libro de poesías
es el otoño muerto:
los versos son las hojas
negras en tierras blancas,
y la voz que los lee
es el soplo del viento
que les hunde en los pechos
-entrañables distancias-.
El poeta es un árbol
con frutos de tristeza
y con hojas marchitas
de llorar lo que ama.
El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.
El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.
Sabe que los senderos
son todos imposibles,
y por eso de noche
va por ellos en calma.
En los libros de versos,
entre rosas de sangre,
van pasando las tristes
y eternas caravanas
que hicieron al poeta
cuando llora en las tardes,
rodeado y ceñido
por sus propios fantasmas.
Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.
Poesía es lo imposible
hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.
Poesía es la vida
que cruzamos con ansia

esperando al que lleva
sin rumbo nuestra barca.
Libros dulces de versos
son los astros que pasan
por el silencio mudo
al reino de la Nada,
escribiendo en el cielo
sus estrofas de plata.
¡Oh, qué penas tan hondas
y nunca remediadas,
las voces dolorosas
que los poetas cantan!
Dejaría en el libro
este toda mi alma…
7 de agosto de 1918.[3]

Así pues deseamos recorrer los símbolos y concepciones poéticas de nuestro autor granadino en su primer manifiesto poético, y compararlas con las del poeta sevillano aprovechando para resaltar algunos aspectos importantes que encontramos similares o al menos parcialmente coincidentes, en ambas teorías poéticas tales como la concepción del tiempo como pálpito vital y como elemento desligable de la existencia humana, la idea de la nada y el vacío existencial, la concepción de la muerte inexorable y presente siempre en nuestra conciencia, o algunos símbolos tales como el *agua* que mana de la *fuente*, las *estelas* y *huellas* que se borran de nuestros *senderos* y *caminos*, los *espectros*, *histriones* y *fantasmas* que nos acompañan en el viaje del autoconocimiento a través del viaje en la *noche* y en *el estado de somnolencia* que son formas de autopercepción y de descubrimiento del *yo* íntimo…

Así, tomaremos el extracto del poema que más ilustre la concepción, los símbolos o ideas poéticas que ambos autores comparten y a partir de él, desarrollaremos una sucinta reflexión de cada uno de ellos en diferentes epígrafes.

[3] Esta versión es recogida por Antonio Chicharro en la página web del centenario del encuentro de Antonio Machado con la ciudad de Baeza: http://machadoenbaeza.es/encuentro-de-antonio-machado-y-federico-garcia-lorca-en-baeza/. Y decimos "original" porque como explica Eutimio Martín en el artículo citado y siguiendo los estudios de Gallego Morell, en los archivos de la familia García Lorca figura un manuscrito de esta composición, fechado el 19 de agosto de 1918 y que supone una corrección de este anterior que nosotros manejamos del 7 de agosto del mismo año. En esta segunda edición el poeta además añadió un título a su composición: "Sobre un libro de versos".

El tiempo

¡Qué pena de los libros
que nos llenan las manos
de rosas y de estrellas
y lentamente *pasan*!
FEDERICO GARCÍA LORCA

Dialéctica, *dialéctica* sería el adjetivo que definiría bien tanto a la concepción machadiana del tiempo como a la lorquiana y explicaremos sin más por qué.

Para Machado, el hombre es siempre y sustancialmente un ser temporal, una realidad que no se desliga nunca de su palpitar vital. Este palpitar vital es ese *tiempo vital* que también encontramos en Lorca, es ese

> tiempo que a todos los humanos nos ha sido dado: el tiempo del corazón palpitante que habita en nuestra sangre con sus repentinas erupciones y con esa misteriosa polaridad vida-muerte en que todos nos hallamos insertos. (Eich, 1958: 10)

Tanto para Lorca como para Machado, el tiempo no va a ser el fluir de la historia sino una condición de la existencia del ser humano, una constante vital que lleva una pulsión más o menos constante(a excepción de las taquicardias oportunas y de los momentos de distensión en los que el palpitar quizá afloja) pero en el que entran compases diferentes con toda su amalgama de ritmos, silencios y *tempos*, que representan la conjugación de momentos largos y monótonos representantes del vacío y de la nada y momentos eruptivos, que representarían esos instantes de intensidad vital de los que hablaremos más adelante.

El tiempo es el desarrollo de la vida de los humanos y en él encontramos siempre presente el momento final de esta, áquel en el que cese ese tiempo vital, esto es, la muerte, el silencio final e infinito.

En Machado, esta concepción de la existencia *en* y solo *en el tiempo* del hombre solo es comprendida desde la conciencia humana, como explica María Rodríguez García en su artículo “La lógica poética como expresión de la universalidad estética en Antonio Machado”, y así la existencia sería “un continuo esperar que siempre *es*, haciendo u

ocupándose de algo, donde el futuro nos va adelantando y nuestro pasado va quedándose atrás."

La existencia es lo que ocurre mientras palpita ese tiempo, y en ella podemos ver en el momento presente tanto lo que sucedió en las anteriores palpitaciones como lo que sucederá en las sucesivas (en este último caso solo intuyéndolo), por ello, en el presente siempre puede Machado revivir su pasado infantil paradisíaco pero también intuir el avecinar de la muerte.

Lo mismo ocurriría con la concepción del tiempo profesada por Lorca, que se debate entre el fluir lento y monótono del tiempo y la esencia del instante. Así, asistimos a esa esencia dialéctica del concepto de tiempo que anunciábamos al principio.

Es archisabido que lo fundamental del instante es su fugacidad. Pero definamos mejor al instante vital de la mano de Cristoph Eich, quien nos dice además que todo instante se distingue de los demás y es, por lo tanto, único e irrepetible…Añade además que siempre el instante es una consecuencia de un impulso del tiempo, siempre, por otra parte, un impulso irracional e incontrolable ya que "la ley del tiempo es el azar". (Eich, 1958: 40)

Pero en la vivencia humana elemental del tiempo no solo encontramos la plenitud del instante sino, y como contrapartida, el continuo presente vacío, la *Nada*. He aquí la dialéctica temporal de la que hablábamos. Y de ese fondo intemporal de la nada o de esa "*vida no vivida*" por falta de impulsos que rompan la monotonía y la rutina, es de donde nace el sentimiento de frustración y de angustia existencial que encontramos en ambos poetas y que se puede traducir en añoranza de lo pasado o en esperanza en lo futuro y que es vivido por ellos como un estado de irrealidad que los acosa y los angustia.

Esta conciencia del vacío será un *leitmotiv* en ambos poetas que analizaremos más tarde en la concepción de la Nada que comparten en buena medida con algunos filósofos existencialistas.

Pero si la concepción del tiempo machadiana es dialéctica, también es en cierto sentido paradójica en cuanto a la relación del poeta con el tiempo. Lo revelamos ya: el poeta pretende eternizar la palabra en el diálogo que mantiene con su tiempo, esto es, *atemporalizar* o *eternizar* ese instante vital que plasma en su creación poética, es decir, se

dedica a la *eternización de instantes vividos* (Rodríguez García, 2011). Y he aquí la paradoja: el poema es en principio, como explica Jorge A. Camacho, portador de una *intuición temporal*, pero que nos ofrece sin embargo una verdad o una vivencia como algo atemporal *eternizado*. Y es que, para Machado "la poesía es la palabra en el tiempo", y por ello quiere que en el poema se desarrolle "el tiempo vital del poeta con su propia vibración", esto es, la fijación atemporal que da todo poema a los instantes vividos (Camacho, 2011).

Pero más paradójico nos resulta aún el hecho de que Machado se defina a sí mismo como "el poeta del tiempo" en *Los complementarios* y en el "Arte poética" de Juan de Mairena y, en muchos de sus poemas, sin embargo, asistamos al paso híperlento del tiempo, a un fluir tan vago que se nos presenta a veces como imperceptible. Es un tiempo lento, que apenas corre. Es casi una anulación del tiempo, una monotonía casi constante que queda bien simbolizada en el símbolo de *las fuentes* y del *agua* que de ellas brota, representantes del "fluir inexorable del tiempo" (Zubiría, 1966: 33 a 42).

> Dice la monotonía
> del agua clara al caer:
> un día es como otro día;
> hoy es lo mismo que ayer.
> (*Hastío*)

Por su parte, Lorca, al principio de su producción no siente el vacío como una opresión o como algo *aniquilante* sino que "desata en él entera la receptividad de sus sentidos" (Eich, 1958: 50). De tal manera que "todo impulso, todo estímulo del exterior consigue despertar un eco en su alma" (Eich, 1958: 50), un alma y un intelecto abiertos a que todo pueda ocurrir, de tal forma que no es extraño que en él broten impresiones frescas, espontáneas, derivadas de esa permisión en su mente de todo tipo de correspondencias, ensambladuras, relaciones entre las cosas:

> La luna va por el agua.
> ¡Cómo está el cielo tranquilo![…]

Y es así como se opera el "milagro", como cosas que parecen estar lejanas entre sí, desprovistas de toda relación, se encuentran y se unen. Ahí es donde radica a mi entender la mayor originalidad y virtuosismo del poeta granadino.

Podemos ilustrar esa creación de un mundo móvil con laxas ensambladuras, (como explica Eich en la obra ya citada, que permite crear combinaciones inéditas e inesperadas que de repente se tornan en otras, de tal forma que una imagen se fija y casi al instante se transforma en otra), con unos versos del poema lorquiano que nos ocupa:

> El poeta *comprende*
> todo lo *incomprensible*,
> y a cosas que se odian,
> él, *amigas* las llama.

Y es que a través de la creación de momentos que se resuelven rápidamente en otros, los instantes se precipitan vertiginosamente en el poema, que se crea justamente a través de uniones relacionales inauditas que salen de una suerte de constelación poética a la que tiene acceso solo el poeta, único comprendedor de estas "disparatadas" uniones, por las que cosas que se odian, pueden quedar unidas por lazos de amistad.

El sueño

> Sabe [el poeta] que los *senderos*
> son todos *imposibles*,
> y por eso *de noche*
> va por ellos en calma.
>
> FEDERICO GARCÍA LORCA

La estética del sueño romántica veía en la actividad onírica la mayor fuente de la creación poética. Y es que ambos estados, el de creación artística y el estado onírico, contemplan la presencia de la imaginación, la cual de otra parte favorece la inspiración y, por consiguiente, la creación poética, por la cual se hace posible "la expresión de la inefabilidad y la disolución de las antinomias" (Camacho, 2011), de tal forma que admitimos que alguien defienda que sus experiencias son inexpresables e indescriptibles mediante la palabra, al mismo tiempo que vemos con los ojos de la verosimilitud e incluso de la veracidad relaciones entre las cosas que no concebiríamos en la vida cotidiana. De otra parte, el poeta romántico reconoce en la vida nocturna y en *el dormir*, el mejor ámbito de autoconocimiento. Creemos de forma firme que de estas creencias románticas participan nuestros dos poetas andaluces.

Ya en nuestros versos lorquianos elegidos comprendemos que el poeta es consciente de que para caminar solo es posible hacerlo de noche, ya que los senderos del día, los senderos "reales", están en cierto modo desprovistos de significado para él, pues en ellos le es difícil autoconocerse, le es difícil reconocerse, llevar a cabo una recepción de una imagen de sí mismo que solo encontrará yendo en calma por los senderos laberínticos en la noche.

El recorrido de esos caminos nocturnos sería una suerte de viaje-aventura hacia los abismos de la personalidad del poeta, una especie de inmersión en nuestro *yo* que no es posible en la realidad "despierta", o al menos, en la totalmente "despierta", ya que, y como explicaremos más adelante, en los sueños de la vigilia, en esa suerte de estado semisomnoliento/semirreal, también es posible conocer rasgos de uno mismo, verdades personales.

Jorge A. Camacho mantiene y nosotros corroboramos, que dicha teoría romántica del sueño como región de autoconocimiento es también recogida por Antonio Machado, quien se dedicará a dialogar con la noche y a preguntarle a ella la razón de sus angustias, y quien creará espectros, fantasmas e histriones[4] que vagan tras el ocaso del día y que no son más que formas de autorrepresentación.

La concepción del sueño como modo de autoconocimiento que creemos comparten ambos poetas andaluces, también es perfectamente recogida por María Zambrano, quien, en su libro *Los sueños y el tiempo*, nos explica, hablando de la vía de acceso al conocimiento desde el estado del sueño, lo siguiente:

> La vía de acceso a este fenómeno ha de ser lo menos imperativa posible; ha de dejar ver, dejar aparecer. Mas sería inútil y nada leal pasar por alto el carácter de este fenómeno, en el que la psique se manifiesta libremente, por así decir, cuya licencia de andar por el tiempo no requiere descifrarse. Justamente es eso lo necesario: descifrar y no analizar. […] el medio del sujeto humano es la temporalidad, […] en sueños yace sin tiempo. (Zambrano, 2006: 16).

[4] Federico García Lorca también puebla sus poemas de sombras y fantasmas, como podemos ver en el extracto del poema que analizamos en el presente:

> (…) que hicieron al poeta
> cuando llora en las *tardes*,
> rodeado y ceñido
> por sus propios *fantasmas*.

Y aquí está la clave: al poeta le interesa despojarse de ese tiempo vital de tal forma que pueda conocerse desprovisto de los parámetros de la realidad, quiere y sueña un espacio en el que su mente corra libremente sin el *tic-tac* que aprisiona su pensamiento cotidiano en la vida despierta. Desea, igual que desea en su producción poética, la creación de un lugar atemporal donde no haya que analizar con la razón del día a día(a saber, una razón milimetrada, disciplinada por el metrónomo del palpitar vital) sino descifrar a modo del que resuelve un acertijo, del que juega a un juego de ingenio, sus angustias profundas, sus obsesiones, sus espacios ocultos, sus deseos, su ser más genuino y personal, a través del instrumento de la razón intuitiva. En el sueño queremos conocernos pero con una razón que intuye más que una que precise, detalle o milimetre, tratándose a mi parecer de llegar a lo más atemporal e incluso irracional que hay en nosotros, y precisamente por ello el poeta quiere soñar, para "librarse del tiempo".

Y con "atemporal" me vengo a referir a aquello que es *esencia*, que está fuera del tiempo, que es normalmente invariable en nosotros, que representa lo más auténtico, porque es lo que verdaderamente nos define.

Con "irracional" me vengo a referir a aquello que está fuera de la razón, y que según la gnoseología se puede acceder a él solo de forma intuitiva, procurando un conocimiento directo e inmediato, no mediado por la deducción o el razonamiento. Y he aquí donde encontramos la mayor comunión entre la región de la poesía y la del sueño: el conocimiento poético se expresa en una obra como emanación de significados, algunas veces no-conceptuales ,y como ensanchamiento de horizontes de comprensión.

Tanto en la región del sueño como en el de la creación poética, cabe el asombro y reinan tanto la construcción de significados como las dislocaciones de sentidos, en pos de la libertad de la palabra, y libertad en la relación entre las realidades.

Así, la forma de interpretar lo que soñamos será desde el conocimiento poético porque sino caeríamos en la trampa de concederles una realidad que no es la suya, "pues nos enfrentamos con él desde la vigilia, en la cual aparecen destituidos para la conciencia que los rechaza o simplemente los descalifica" (Zambrano, 2006: 17).

Pero Machado va a distinguir diferentes tipos de sueños, como aclaramos anteriormente, todos igualmente importantes, pues si podemos conocernos en los sueños del estado onírico, también son importantes los sueños de la vigilia, momentos en los que

Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son;[…] más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos" (Machado,1989).

Y ese sueño vigilante provoca una dimensión espiritual especial sobre los objetos que sueña el poeta, al mismo tiempo que salva a todas estas cosas soñadas del tiempo fáctico de la realidad, de tal forma que los libra del carácter inexorable del "tic-tac" de los relojes (Camacho, 2011). Se trataría pues de lograr esa atemporalidad normal del reino de los sueños en el estado de ensoñación vigilante, en la que el tiempo del reloj aún existe pero en la que esos machacantes "tic- tac" podemos convertirlos en ecos lejanos que se desvanezcan.

Y es que precisamente, y entroncando con el epígrafe anterior, ese estado de sueño no sería más que el tiempo desvanecido en la realidad del presente. Como explica Marta Rodríguez: "[…] el mundo poético de Machado está traspasado de tiempo que al desvanecerse en la realidad del presente, en ocasiones se hace "equivalente del Sueño"" (Rodríguez, 1998).

Esto es, asistimos a una concepción del sueño como la realidad desvanecida, intangible, liberada de los parámetros del tiempo fáctico; o como un estado de trance, de sopor, de irrealidad e incluso de delirios debido a que el estado de irrealización típico del sueño es tan fuerte que a veces es para el poeta difícil divisar las fronteras entre ambas regiones (a saber, la del sueño y la de la realidad). He aquí un ejemplo de nuestro querido Machado:

¡Oh, dime, *noche amiga*, amada vieja,
que me traes el retablo de mis *sueños*
siempre desierto y desolado, y solo
con mi *fantasma* dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,

dime, si sabes, vieja amada, dime
si son *mías* las lágrimas que vierto.[…]

Al *yo poético* le asusta la incertidumbre de no saber si las lágrimas que vierte y las angustias que adivina en su fantasma, pertenecen también a él. En este diálogo con la noche, lo que preocupa a la voz poética realmente es, debido a ese estado de alucinación en el que se encuentra envuelto, la dificultad de distinguir la relación entre su propia persona, y su sueño:

> Quiere saber si el fantasma que por sus sueños vaga –creación suya–, corresponde exactamente a su yo más íntimo, para, con ello, desentrañar, de paso, la raíz y la autenticidad de su angustia, saber si sus lágrimas son suyas. (Zubiría, 1973: 28).

Machado además ve en el recordatorio de nuestros sueños la clave para reconocerse, para volver a encontrar las claves de nuestro ser cuando podamos estar más o menos dudosos. Así escribía a Guiomar:

> Se sueña frecuentemente lo que ni siquiera se atreve uno a pensar. Por esto son los sueños los complementos de nuestra vigilia, y el que no recuerda sus sueños, ni siquiera se conoce a sí mismo. (Machado en Zubiría, 1973: 68).

La naturaleza, por otra parte, es un *leitmotiv* en ambos poetas, en Machado es aquella con la que comparte su estado emocional, en la que dibuja su paisaje interior, y cómo no, en ella también recaen las actividades del propio espíritu del poeta, de tal forma que por la "pahethic fallacy", lo que hace el poeta, lo hace el mundo. Así, si el poeta sueña, ella también (en términos de Ruskin, en *Modern Painters*).

La ausencia existencial

[…]ver la *vida* y la *muerte*,
la *síntesis del mundo*,
que en espacios profundos
se miran y *se abrazan*.
FEDERICO GARCÍA LORCA

La vida, como dijimos, desde el punto de vista del existencialismo que encontramos en ambos poetas, trae consigo también la muerte como algo incuestionable y, recordando la dialéctica del tiempo que

ya describimos, asistimos a “agujeros de vacío” frente a momentos de plenitud y gloria. Y a esos agujeros, que traen consigo instantes de desesperación y de agobio asfixiante por toparse con el vacío, con la nada, Lorca les da entrada en él y les proporciona una expresión (Eich, 1958: 78), expresión que consideramos ejemplar en los poemas del Cante Jondo lorquianos.

Consideramos que de entre los filósofos que podemos considerar existencialistas, es Heidegger el que mayor afinidad filosófica presenta con Machado y Lorca, en cuanto a que considera que, en propias palabras de Heidegger recogidas por Marta Rodríguez, “El hombre es un ser para la muerte”.

Y es que, como podemos apreciar en los versos escogidos del poema lorquiano trascritos más arriba, para Lorca, la vida y la muerte son la síntesis del mundo, esto es, los dos momentos decisivos de la realidad vital humana, y ya Heidegger consideraba que la existencia es al nacer una “travesía entre nadas”: la nada de la que surgimos y la nada a la que estamos abocados, aquella a la que llegamos al morir (Heidegger, 1927).

Para Lorca, la vida y la muerte están abrazadas, se miran cara a cara, son el haz y el envés de la misma moneda pero que pueden ser vistos al mismo tiempo. Ya el ser humano nada más nacer, posee la posibilidad de morir, por lo que vida y muerte estarían desde siempre y para siempre, hermanadas, o lo que es lo mismo: que la muerte pertenece a la estructura constitutiva de la existencia, como explica bien Heidegger.

Y es que, como sabemos, el existencialismo heideggeriano se preguntaba “¿qué es el ser?”, a lo que contestaba que es algo que no está dado nunca de manera definitiva sino algo que está siempre por hacerse, por modelarse, por terminarse. A este pregunta, Heidegger dará la respuesta siguiente: “la esencia del hombre es la existencia”, concepción que recoge con el término *Dasein* (que podría ser traducido por “ser aquí o ser ahí”).

La primera característica del ser humano es “su estar en el mundo” y añadimos, este ser en el mundo “es un ser con otros”. Pero Heidegger no se viene a referir con esos “otros” a la mera coexistencia con los demás sino al hecho de que siempre estamos en posición de poder conocer a otros *Dasein*; esto es, a otros “yoes” en unos “aquís” o “ahís” diferentes; en definitiva: conocer nuevas realidades de nuestro *yo*.

La nada

> […]Libros dulces de versos
> son los astros que pasan
> por el silencio mudo
> al *reino de la Nada*,
> escribiendo en el cielo
> sus estrofas de plata.
>
> FEDERICO GARCÍA LORCA

De los versos seleccionados de nuestro poeta granadino, podemos extraer la conclusión de que todo pasa, nada queda, ni siquiera las obras de los poetas, pues al final van a caer al reino de la *Nada*, dejando tan solo sus estrofas a modo de estelas, de huellas.

Sin más ésto nos lleva a pensar en los versos machadianos archiconocidos pero tremendamente duros cada vez que se leen:

> Todo pasa y todo queda,
> pero lo nuestro es *pasar*,
> pasar haciendo *caminos*,
> caminos sobre la *mar*.[…]

Nosotros, ante las dos posibilidades que hay, solo podemos *pasar*, esa es nuestra condición de existencia, y por ello solo hacemos caminos propios, nuevos a cada paso, como aquel ser heideggeriano que va decidiendo y sosteniendo su vida, pero caminos no sobre una materia en la que quede grabado, sino sobre agua del mar, agua que a cada instante cambia sin remordimientos su morfología; en una materia finita pero muy vasta y sin límites constantes y a la que todo río va a parar, a la que toda historia de todo hombre va a desembocar; un agua en el que las historias trazadas por unos y por otros se confunden, se mezclan. Es la desintegración de la trayectoria de cada hombre en su mayor potencial.

Pero, ¿qué hay en ese reino de la nada? Es sencillo: el tiempo, el tiempo desvanecido, el tiempo palpitante que ya no se sostiene: “todo es tiempo, nuestra vida es tiempo, y tiempo es nuestro destino, que busca satisfacción. Faltando ésta, el corazón late en el vacío, y el vacío se hace opresión y dolor (Eich, 1958: 59).

Si falta la satisfacción, si faltan esos momentos de plenitud vital de los que venimos hablando, el palpitar vital continúa con su pulso, pero con una rítmica monótona, rutinaria... que lo lleva a la nada, al vacío, a la aniquilación.

Antes de llegar al reino de la nada, encontramos en Lorca en sus poemas una cierta gradación que podría asimilarse a la que acabamos de hacer arriba: de la intemporalidad en algunos poemas que giran sin meta nos lleva a la rigidez e inmovilidad en la repetición de versos en otros y, finalmente, todo ello lleva a la *Nada*. Y esa *Nada* es la que lleva a ese sentimiento de vacío y del no-ser, no siendo ya el sentimiento barroco de la caducidad y fugacidad de la vida sino el del desengaño del mundo.

Y sobre esos elementos rígidos que encontramos en los poemas lorquianos como la tierra, el mármol…aquello que tiene movilidad, lo palpitante, solo posee en Lorca una débil fuerza, la fuerza del viento, del soplo… ya que *lo vivo* no salta, ni corre, ni brota ni anda sino que solo se mueve flotando, temblando…esto es, no con paso firme y decidido sino azuzado por una fuerza exterior, de otra parte muy vaga (Eich, 1958: 63-68).

Ilustrémoslo con un extracto del poema lorquiano titulado "Lluvia":

> La lluvia tiene un *vago* secreto de ternura,
> algo de somnolencia resignada y amable,
> una *música humilde* se despierta con ella
> que hace vibrar el alma dormida del paisaje.
>
> Es un besar azul que *recibe* la Tierra,
> el mito primitivo que vuelve a realizarse.
> El contacto ya frío de cielo y tierra viejos
> con una mansedumbre de atardecer constante.[…]

Como observamos, a la lluvia se le ha adjudicado "un secreto vago" y, en este mismo sintagma encontramos ya una contradicción a nuestro entender muy evidente: ¿Cómo puede ser un secreto *vago*? Un secreto es algo misterioso, sigiloso, confidente, con forma de clave, enigmático… Es algo que no tiene la quietud ni la tranquilidad de algo claro o evidente, de algo que no ha de ser escondido. El mismo concepto de *secreto* ya guarda en sí la idea de "tensión" porque pretende ocultar algo que no ha de ser desvelado. Entonces, ¿cómo

va a ser un secreto *vago*, *perezoso* o *haragán*? Será más bien algo preciso, nítido, diligente… Pues en sí mismo y más bien en la persona que lo guarda recae la responsabilidad de estar en alerta para no ser descubierto.

En los tres versos siguientes de nuevo encontramos otro sintagma que, por la necesidad lorquiana de impregnar al poema de esa atmósfera de "vagancia", de "flotación", de "afijación", presenta un cierto contrasentido: "música *humilde*".

La música, esa combinación coherente de sonidos y silencios que estimula afectando al campo perceptivo del hombre, no ha de ser humilde. Podrá ser relajante, activadora, estimulante…pero ¿humilde? La música es siempre a mi modo de ver pretenciosa, pues desea llegar a la sensibilidad o al menos al sentido del ritmo de los que la escuchen o la produzcan, y así, por ello no la considero modesta sino atrevida, que pisa firme y no que vaga o se deja tocar o escuchar. Ella no es pasiva sino siempre activa, firme fehaciente.

Y ya en la segunda estrofa encontramos el verbo "*recibir*", que es un verbo de recibimiento, de padecimiento, y no de procuración o de producción. Así la *Tierra*, vocablo que además aparece escrito con mayúscula en su comienzo, lo creemos como un sujeto fuerte, recio, robusto, compacto… y, sin embargo, aquí aparece como la paciente.

La muerte

> (…) Poesía es la *vida*
> que cruzamos *con ansia*
> esperando al que lleva
> *sin rumbo nuestra barca*.
>
> FEDERICO GARCÍA LORCA

"Cuando yo me muera", es el verso que a mi entender recoge mejor la filosofía de la muerte lorquiana, y en general el poema en su totalidad, titulado *Memento*, que trascribimos:

> *Cuando yo me muera*,
> enterradme con mi guitarra
> bajo la arena.
> Cuando yo me muera,
> entre los naranjos

y la hierbabuena.
Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una *veleta*.
¡Cuando yo me muera!

El verso que repite vendría a equivaler a: "una vez que se produzca ese hecho que desde hoy percibo como certero"; la veleta representaría quizá ese giro imprevisto que sería el simple salto de la vida a la muerte. Y es que es solo un instante el que separa la vida de la muerte pues: "Tan cerca habitan una y otra que el menor movimiento puede llevar de este a aquel ámbito. Próxima como la muerte, está también la vida" (Eich, 1958: 82-83).

Y es que, como ya dijimos cuando hablábamos de la síntesis del mundo, de la comunión entre vida y muerte, ésta está presente en toda su poesía, e incluso cuando la vida está en un momento de plenitud, siempre encontramos sombras oscuras que nos revelan el acecho del punto final de la vida, porque, recordemos: la vida es tiempo y, como tal, nunca podemos "detener su huída" (Eich, 1958: 116).

En el caso de Machado, la angustia del sentir la nada y el vacío le lleva a desembocar en la *meditatio mortis*, como explica Marta Rodríguez, "la resignada amargura que subterráneamente corre junto a la melodía de cada poema responde a esta impregnación de *substancia mortis*, a esa concepción de la vida del hombre como *ser para la muerte"* (Rodríguez, 1998).

El poeta, como "ser para la muerte", averigua en ella el ingrediente necesario para que se pueda producir su existencia. Machado, como Heidegger la considerará como el estado final de la vida pero teniendo siempre el convencimiento de que la muerte le viene desde dentro de la existencia y no es un sino o un destino que le "cae encima", sino un *germen* que lleva dentro de sí desde el momento en que nace, una posibilidad que puede realizarse en cada instante de su vida. Y quizá de esa concepción que la presenta como algo "natural" en el ser humano, se derive su actitud de espera, y en cierto modo, de aceptación:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestro sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos

para *aguardar*... Mas ella no faltará a la cita. (Rodríguez, 1998: 75)

Y esa aceptación creemos, viene de una decisión de resignación ante algo que se le presenta como tan certero que intentar negarlo, posponerlo o burlarlo es, simplemente, absurdo. Pero precisamente la condición de irrenunciable de la muerte, es lo que convierte a la vida en un sin-sentido, sobre todo por el posterior borrado que se produce de todo el paso del hombre por el mundo:

¿Y ha de morir contigo el *mundo tuyo*,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para *el polvo* y para el viento (Rodríguez, 1998: 77).

Denotamos esa angustia, ese constante lamento por haber trabajado, por aún hoy trabajar, construyendo un camino que, de otra parte, no estaba marcado, de sostenerse en ese espacio vital día tras días, de conocerse y ordenarse en cada *aquí*. La vida es un cierto "correr inútil" en palabras de Marta Rodríguez, "a golpe de reloj" (Gullón en Poeanga, 1983: 108), a contracorriente, siguiendo al metrónomo personal sin más, sin tener opción de detener el tiempo o de evadirlo. Y es que ese *tic-tac* del reloj con pulso mecánico e infalible, hace que pensemos que "la vida del hombre no es más que esa: tiempo monótono y sin posible solución" (De Zurbiría, 1973: 44).

Concepción de lo poético

Poesía es lo *imposible*
hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.

La imaginación racional no es suficiente para la total creación poética, ya que con ella solo, al poeta "se le escapan casi siempre las mejores aves y las más refulgentes luces", al operar "sobre hechos de la realidad más neta y precisa" (Soufas, 2005: 227). Es por ello por lo que se va a topar con la insuficiencia de la imaginación, lo que le hará caer en el frustrante "quiero y no puedo". Solo con la inspiración poética, con la fuerza incontrolable del *duende*, semejante al poder demoníaco de Cernuda, se podrá acceder a los lugares escondidos e inexplorados del alma humana a través de la *evasión*, modo de trascender lo racional (Soufas, 2005: 229).

En la poesía, lo que parecía imposible, mirado desde los patrones racionales, se puede hacer posible, siguiendo las palabras anteriores lorquianas, porque el duende llega a las estancias ocultas de la sangre y es allí donde podemos despertarlo, donde podemos luchar con él y obtener su poder.

La creación artística para Lorca es un *desgarrarse*, un *quemarse en el fuego* del duende, un "dejarse el alma", un "no poner resistencia", y está por encima de toda técnica y de todo artificio, produciendo un cambio radical que trae consigo nuevas sensaciones frescas, descubriendo lo imposible, lo desconocido.

Queremos traer a colación su texto "El defensor de Granada"[5], y trascribir el momento en el que nos descubre cuál es la misión del poeta para él: "animar, en su exacto sentido: dar alma…".

El poeta debe dar vida, insuflar un soplo a la realidad, impregnarla de algo que la ilumine, que, como dijo Lorca, arroje "luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números", como queda recogido perfectamente en los siguientes versos del poema que motiva nuestro trabajo:

> Un libro de poesías
> es el otoño *muerto*:
> los versos son las hojas
> negras en tierras blancas,
> y la *voz* que los lee
> es el *soplo* del viento
> que les hunde en los pechos
> -entrañables distancias-.

El libro de poemas en sí está muerto y solo con el aliento que sale de la lectura del poeta o en este caso del lector, se activa un pequeño remolino que insufla emoción a esos versos y que hace que se conviertan en algo que se hunde en el pecho, en algo que se siente, en un "quejío". La voz salva las distancias entre la naturaleza y las almas humanas. Solo proyectándole ese influjo vital, solo animando con su soplo a esas hojas marchitas, éstas pueden "decir algo", emocionar, hacer vibrar a los pechos de los receptores. De ahí que con anterioridad recalcásemos que el poeta es como un *médium* que explica con palabras, con su voz, la grandeza de la naturaleza, que es

[5] Granada, octubre de 1928.

magna pero que si no es animada por la voz del poeta a través de sus palabras, estaría muerta en el ocaso, en el otoño.

Imaginación, inspiración, evasión, presentimiento, descubrimiento, intuición…, serán ingredientes claves en la receta de la poesía en Lorca.

A través de la imaginación poética que transforma las cosas, el creador les da su sentido más puro y nos puede revelar relaciones entre ellas que no sospechábamos. Sin embargo, el poeta no puede llegar a expresar la verdad poética en su esplendor, ya que solo puede valerse de lo propiamente humano, por lo que asistiríamos a una insuficiencia de sentimientos, de sensaciones, de imágenes para expresar lo inaudito que el poeta descubre. Éste, al fin y al cabo, aunque quiera ("Quiere. Todos queremos", en palabras del propio Lorca), no puede,

> Porque, al intentar expresar la verdad poética de cualquiera de estos motivos, tendrá necesariamente que valerse de sentimientos humanos, se valdrá de sensaciones que ha visto u oído, recurrirá a analogías plásticas que no tendrán nunca un valor expresivo adecuado. Porque la imaginación sola no llega jamás a esas profundidades. (García Lorca, en de Torre, 1946).

Es entonces cuando se hace necesaria la presencia del duende, del *insuflar un soplo* del que hablamos con anterioridad. De esa imposibilidad o insuficiencia de expresión con la que se topa el poeta, nace el necesario juego con el duende.

Por su parte Machado también revela otra insuficiencia con la que se topa el poeta: el lenguaje:

> Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser nuestro, porque mío exclusivamente no lo será nunca, era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de los otros yos.

Y advertimos una certera coincidencia con el ya conocidísimo sentimiento derrotista que asaltaba a Bécquer cada vez que deseaba controlar a ese "himno gigante y extraño", cuando deseaba domar al

“rebelde y mezquino idioma” para encerrar todo su sentir y toda la realidad que le circundaba, porque en vano era luchar, ya que no había “ cifra capaz de encerrarle”, en palabras becquerianas.

Pero, aunque ambos poetas sevillanos compartan el sentimiento de frustración que les provoca la imposibilidad de encontrar un instrumento que le permita expresar todo lo que desea, el motivo de no encontrar útil (o, al menos, suficiente) al lenguaje humano, es diferente, ya que el problema que halla Machado es que ese lenguaje no es creación suya sino que es algo aprehendido y compartido por muchos, y por lo tanto, es menos *suyo* que su sentimiento al ser algo *adquirido de fuera* e imitado de los demás, no siendo creación propia. Es la sensación de encerrar algo íntimo, propio, recién descubierto en nuestro *yo*, en algo ya usado, desgastado, viciado, y nada personal.

Antonio Machado va a considerar a las *palabras* como productos o herramientas elaboradas por la comunidad de las que se sirve para comunicarse, lo que recuerda a la función representativa jacoksoniana. Pero introducirá también el término *palabra poética* para referirse a un signo enriquecido de significado.

De tal forma que podríamos decir que si la *palabra* es un elemento neutro, habría que convertido, para que nos sea al menos útil en la creación poética, en *palabra poética,* que ya soportaría también una carga afectiva o un nuevo contenido.

Pero el problema del lenguaje como algo “no propio” se traslada en Machado también al sentimiento y, en sus anotaciones en *Los complementarios*, reconoce que:

> El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: *mi corazón, enfrente del paisaje, produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo*. Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento

> no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro [...] (Machado en Alvar, 2006).

La palabra es comunicación hacia los demás, comunicación para entender, a través de ella, la realidad que nos cerca, como explica Manuel Alvar .Y es que si para Machado, el poeta es un “elegido”, un ser que utiliza la palabra como el elemento mágico, “como llave encantada que permite franquear el umbral del círculo sagrado”, solo unido a una atmósfera cordial, a una comunión del sentimiento con los otros, será posible la creación poética. Y no es de extrañar que Machado considere el sentimiento como un bien común, ya que su misma concepción de la existencia se basa justamente en considerarla como algo común con los demás: si “la realidad del prójimo solo se puede afirmar como una creencia” (Siguán, 1987: 33-52) y, yo soy el prójimo de alguien, mi realidad es indudable, y por tanto mi existencia no puede ser puesta en tela de juicio.

Referencias bibliográficas

AA. VV. (1989), *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

ABRIGHACH, Mohamed. "La teoría poética de Antonio Machado y la tradición romántica", Universidad Ibnou Zohr, Marruecos.

ALVAR, Manuel (2005). "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca", en Fernández Cifuentes, Luis (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Clásicos y críticos, Madrid.43-76.

—— (2006). *La teoría poética de «Los Complementarios»*. Biblioteca Virtual Universal.

CAMACHO R, Jorge A. (2011). "Quietud y éxtasis en la poesía de Antonio Machado". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. VII, No.25.

CHICHARRO, Antonio (1997). "Antonio Machado y Federico García Lorca: Palabras para un hermanamiento", en *El Instituto de Baeza a Machado*, Baeza, Instituto "Santísima Trinidad", 145-148.

DENNIS, Nigel (2005) "Lorca en el espejo: estrategias de (auto) percepción", en Fernández Cifuentes, Luis. *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Clásicos y críticos, Madrid.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1961). *Federico García Lorca*. Madrid, Espasa-Calpe.

DOMÉNECH, Ricardo (2008). "El pensamiento estético de F. García Lorca". En *García Lorca y la tragedia española*, Madrid. Fundamentos.

EICH, Christoph (1958), *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*. Madrid, Editorial Gredos.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. (2005). *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid. Istmo.

GAOS, Vicente (2003). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid, Cátedra, Letras hispánicas.

GARCÍA LORCA, Federico (1973). *Obras completas* (Recopilación, cronología, bibliografía y notas por Arturo del Hoyo), Madrid, Editorial Aguilar.

—— (1997). "Juego y teoría del duende", en *Obras completas III*, Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

—— (1997). *Obras completas III*. Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Opera Mundi.

GRANDE, Félix (1992). *García Lorca y el flamenco*. Madrid, Mondadori.
HEIDEGGER, Martin (1927). *Ser y tiempo.* Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. Edición electrónica de www. philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
HOYO, Arturo del (1973), en GARCÍA LORCA, Federico.
LAFFRANQUE, M. (1967). *Les idées esthetiques de Federico García Lorca.* Paris, Centre de Recherches Hispaniques.
MACHADO, Antonio (1980). *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, edición, introducción y notas de José M. ª Valverde, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia.
—— (1995). *Juan de Mairena*, edición de Antonio Fernández Ferrer, 2 vols., Madrid, Cátedra, (2. ª ed.), Letras hispánicas.
—— (1997). *Campos de Castilla (1907-1917)*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, (7.ª ed.). Letras hispánicas.
—— (1997). *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.
—— (1997). *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, (14.ª ed., revisada). Letras hispánicas.
—— (2006). *Juan de Mairena*. Madrid, Cátedra.
MARTÍN, Eutimio (1985). "Sobre un libro de versos: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca", en *Anales de Literatura Española*, 245-256.
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2007). *Poética del cante jondo (Una reflexión estética sobre el flamenco).*
POEANGA CHALARU, Eugenia (1983). *Antonio machado. Poesía y lenguaje. Un estudio sobre los espacios poéticos*. Tesis doctoral editorial de la universidad complutense de Madrid.
RODRÍGUEZ GARCÍA, María. "La lógica poética como expresión de la universalidad estética en Antonio Machado"
RODRÍGUEZ, Marta (1998). *El intimismo en Antonio Machado. Estudio de la evolución de su obra poética.* Visor Libros.
SIGÚAN, Miguel (1987). "El tema del otro en Antonio Machado" en *Anuario de Psicología*, nº. Extra 1. 33-52
SOUFAS, Christopher (2005). "Lorca y la ausencia existencial", en *Estudios sobre la poesía de. Lorca.* Ed. Luis Fernández Cifuentes. Madrid, Istmo, 227-259.
TORRE, Guillermo de (1946). *Federico García Lorca. Libro de poemas,* Buenos Aires, Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, séptima edición.

YNDURÁIN, Domingo (1975). *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)* (prólogo de Aurora de Albornoz), Madrid , Ediciones Turner.
ZAMBRANO, María (2006). *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela.
ZUBIRÍA, Ramón de (1973). La *poesía de Antonio Machado*, Madrid. Editorial Gredos, Tercera edición .

“Como el olivar, mucho fruto lleva, poca sombra da”: El *Odi et Amo* de la poesía machadiana frente a los campos de olivo de la “Salamanca Andaluza”

Cristiana Fimiani
Universidad de Granada

El poeta es un árbol
con frutos de tristeza
y con hojas marchitas
de llorar lo que ama.
El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.

FEDERICO GARCÍA LORCA

La rama de olivo, que, de regreso al arca de Noé, lleva en el pico una paloma para anunciar el fin del Diluvio Universal, resulta ser –en la tradición tanto iconográfica y literaria como bíblica y mitológica– metáfora de paz, símbolo de la parca y sabia Atenea y sinécdoque de la planta más característica de la cuenca del *Mare nostrum*[1]. No puede sorprender que a este árbol milenario[2] (sus primeras huellas, debido a las favorables condiciones geo-climáticas de las orillas del Tigris y del Eufrates, remontan a la civilización sumeria)[3], sagrado de la cultura mediterránea y representativo de los campesinos andaluces (pues de él depende casi todo su trabajo y prosperidad económica), dedique muchos versos y hasta composiciones enteras un poeta que,

[1] A pesar de que no pertenezcan a la misma familia botánica, el olivo, la vid y una vasta gama de gramíneas, que constituyen la base de la agricultura ibérica, ocupan un lugar de primer orden en el marco de la economía rural de la península y, en los poemas incluidos en *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*, aparecen mencionados en estrecha interdependencia con los ciclos de la naturaleza y la vida de los hombres del campo.

[2] Los orígenes del olivo se hunden en la prehistoria y su cultivo se extiende de la mano del comercio fenicio y griego por toda el área mediterránea. Aunque en los jeroglíficos y estatuas del antiguo Egipto se hayan hallado numerosas referencias al árbol mismo o a su fruto (la famosa tumba de Tutankhamon aparece revestida con adornos y coronas elaboradas con ramas de olivo, y en otras tumbas se han encontrado aceitunas como parte del alimento que los reyes debían llevar como ofrendas al más allá), es de la Griega clásica de la que más menciones y mitos nos han llegado hasta nuestros días. Los griegos lo consideraban un árbol inmortal, y era por eso venerado y muy cuidado. De hecho existen referencias de una amplia legislación que protegía y regulaba su cultivo a la vez que se han transmitido muchas leyendas que lo tienen como indiscutible protagonista.

[3] En España el olivo fue importado por esos intrépidos viajeros y reconocidos comerciantes que fueron los fenicios, quienes, al fundar su primera y más importante factoría en la ciudad de Cádiz, plantaron (y de allí difundieron su cultivo) la *Olea europea* justamente en la región andaluza, que debe a esta especie botánica el mayor porcentaje de su producción y exportación agroalimentaria.

sevillano de origen y sentimientos, vivió siete años inolvidables en esa Baeza donde lo condujo su destino profesional y personal: "Si la encina castellana representa un poco al hombre de Castilla, en el olivo ve Machado algo del campesino de Andalucía" (1959: 39), señala acertadamente Aurora de Albornoz.

Resulta un dato bastante curioso constatar que, a los grises olivos de su región natal, corresponda una sola mención en ambas ediciones de *Soledades*, libro clave del modernismo andaluz y del solipsismo nihilista decimonónico. En un verso del poema XIII, Machado esboza la imagen de los hijos botánicos de su tierra abrazados –en sugestivo quiasmo– con las pardas encinas castellanas, con las que bordan ese sombrío paisaje veraniego que actúa como telón de fondo de las meditaciones crepusculares del sujeto lírico, y crean un neto contraste de claroscuros con las colinas encendidas por los últimos rayos arrebolados del atardecer; en esta a la vez "luminosa y polvorienta" tarde del mes de julio, vemos caminar a un paseante absorto y melancólico, atraído por un anhelo de eterno y de infinito pero, al mismo tiempo, afligido por esa "vieja angustia" que le atormenta y le "hace el corazón pesado":

> Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.
> Los últimos arreboles coronaban las colinas
> manchadas de *olivos* grises y de negruzcas encinas.
> (XIII, p. 438)[4]

El vaivén de los versos entre la naturaleza circunstante y el yo-cogitante (y viceversa)[5] alcanza su clímax en esta estrofa, en la que tanto las "negruzcas encinas" como los "olivos grises" reflejan el tenebroso paisaje del alma de aquel "obscuro rincón que piensa" que es el ser humano; este, al pensar, se auto-reconoce como una frágil e

[4] A partir de ahora, todas las citas de los poemas machadianos se tomarán del II volumen de Poesía y prosa, ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989.

[5] El yo del poeta tiende a plasmar instintivamente en una determinada imagen de la naturaleza (un paisaje o un detalle de su vegetación) las características peculiares de una impresión que haya despertado en él una resonancia profunda, para anclarlas a una realidad que aparezca más sólida y, dentro de los límites permitidos por la lírica, objetiva. El marco externo de la vegetación –que actúa como límite espacial para el fluir de las emociones– se va transfigurando, sin embargo, según los parámetros subjetivos del observador, se va enriqueciendo de valencias simbólicas y de connotaciones específicas, que adquieren sentido solo en relación a esos estados de ánimo personales que lo influyen hasta llegar a determinarlo.

inconsistente “gota en el viento”, espejismo confirmado por H. Grant cuando sugiere que “el contraste de los últimos arreboles con el gris y negro de los árboles” apunta a “subrayar el silencio y la soledad en que camina el poeta meditabundo” (1964: 462).

La constante compenetración del poeta con los elementos de la vegetación, que se funden en esos “emocionados fanales”[6] donde “intimidad y exterioridad se complican hasta formar un tejido único” (Mostaza, 1949: 641), genera un peculiar juego de espejos entre estas dos esferas antagónicas: el macrocosmos *exterior*, que se percibe en toda su poliédrica concreción, y el microcosmos *íntimo*, aquel “inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos” (Machado, 1996: 152); y no hay que olvidar que estos dos ámbitos distintos, como el mismo Machado explica en su famoso "Prólogo" a *Campos de Castilla* (1917), aparecen cada vez más difícilmente conciliables. La “doble luz”, que ilumina unos versos que pueden ser leídos tanto “de frente” como “al sesgo”, difumina los contornos del prisma emocional del poeta, a quien Rafael Alberti comparaba apropiadamente con un “árbol alto y escueto” que “con la naturalidad, con la llaneza propia de lo verdadero, de lo que no ha brotado en la tierra para el engaño, hizo sonar sus hojas melancólicas en sus poemas” (1945: 43).

Pese que trate de construir frágiles puentes –con una síntesis intuitiva más bien que racional– entre estos dos “espejismos” que amenazan constantemente su proceso de autoanálisis y autoconciencia, él mismo llega a darse cuenta de lo inestable que es el equilibrio entre “lo real y lo suprasensible”, que se funden en sus versos “con una identificación alcanzada raramente” (Cernuda, 1957: 113) y una y otra vez frustran sus esfuerzos dirigidos a descubrir y distinguir el sonido de la “voz viva de los ecos inertes”. Dado que el lector no llega a comprender el mecanismo que regula esta compleja dinámica causa-efecto, se queda con la duda, y tan solo es capaz de reconocer que “*paisaje* y *alma*, en el poema, coinciden, se entrelazan, se funden casi hasta ser una misma cosa” (Sánchez Barbudo, 1981: 22-23).

Los dos paisajes que viven en los versos machadianos (el real y el íntimo) se enfrentan oscilando entre descripciones realistas e impresionistas,

[6] Dámaso Alonso observa que “es curioso que no se haya dicho que una característica casi constante de Machado es ésa: la apertura ante el lector de sus iluminados y emocionados fanales” (1962: 174).

tal como explica C. Blanco Aguinaga al analizar la estrofa en cuestión del poema mencionado:

> El ir y venir característico de la imaginación de Machado, el dentro y el fuera a que alternativamente atiende, se unen por fin en la siguiente estrofa (centro exacto del poema, dicho sea de paso)… […] A partir de un principio al parecer puramente descriptivo, la intuición del poeta ha ido precisándose, definiéndose bajo nuestros propios ojos (en el tiempo de nuestra lectura) y ahora ya ciertos lugares comunes, un sentimiento directo, salen irreprimibles a la superficie: hemos avanzado de la búsqueda por imágenes a una expresión elemental y definitiva en que el poeta habla como otros hombres. (1964: 396-397)

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, no obstante pasee cansado y transido de un dolor que lo socava en lo hondo de sus raíces, el experto observador naturalista acepta agradecido el trasfondo paisajístico de aquel "solitario crepúsculo campesino", reconoce su valor y lo respeta: "Pero es digno de notar que, aunque el poeta es melancólico, es hombre esencialmente modesto y no irrumpe en invectivas contra la indiferencia de la Naturaleza, del Cosmos o de Dios, como haría un Vigny o un Espronceda" (Grant, 1964: 463).

Los árboles de olivo, connotados con epítetos cromáticos (generalmente pertenecientes a la gama del negro-gris), dominarán el escenario de *Campos de Castilla* y se (con)fundirán inicialmente, bajo la cegadora luz del sol andaluz, con esas "memorias" que han dejado de ser "alma" para el espíritu desgarrado de un hombre que acaba de perder a su esposa y que graba la vegetación de la infancia sevillana en el mármol eterno de la poesía:

> Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
> imágenes de luz y de palmeras,
> […] plazas desiertas
> donde crecen naranjos encendidos
> con sus frutas redondas y bermejas;
> y en un huerto sombrío, el limonero
> de ramas polvorientas
> y pálidos limones amarillos,
> que el agua clara de la fuente espeja,
> un aroma de nardos y claveles

y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena,
imágenes de grises *olivares*
bajo un tórrido sol que aturde y ciega […]
(CXXV, pp. 548-549)

Los polvorientos olivares abrasados por el sol canicular desfilan, junto a las dos hierbas aromáticas vinculadas al tierno recuerdo materno, a las flores metáfora del desengaño y de la pasión de su tierra y a los dos árboles de las Rutáceas protagonistas de su primer poemario y símbolo de la *aetas aurea* de la niñez[7], entre estos elementos botánicos que Aurora de Albornoz define como "imaginarios con base real" (1960: 9), capaces de alumbrar la memoria con su potencial evocador. Aunque sean realmente existentes, estos cuadros paisajísticos pierden su valor concreto, dejando tan solo su esencia guardada en esas imágenes pasadas que ya no afectan un corazón dolorosamente "extranjero" en los campos de su región natal.

Es el otoño de 1912 cuando el poeta recién enviudado, que ya no puede soportar el peso de los recuerdos, pide y obtiene el deseado traslado para enseñar francés en el Instituto General y Técnico de Baeza, supuestamente situada entre esos escenarios de la infancia en los que confía que puedan sanar sus heridas aún abiertas. Adulto y puesto a dura prueba por la vida, el sevillano vuelve a esa madre Andalucía que abrigó en su pecho a un niño soñador y melancólico, para enfrentarse luego con la amarga decepción de que la tierra que le dio la vida no parece reconocer al hijo perdido desde hace unos veinte años, y que ahora lamenta su orfandad emocional en un potente dístico: "En estos campos de la tierra mía / y extranjero en los campos de mi tierra" (CXXV, p. 548).

En estos versos, escritos el 4 de abril de 1913 en Lora del Río, Machado constata desconsolado que la vegetación andaluza, como revela la

[7] Los naranjos de *Soledades*, que reflejan una luz que "aturde y ciega", son generalmente introducidos por el artículo determinado –que implica su familiaridad– y aparecen colocados en el espacio circunscrito y protector de la plaza sevillana que ha acogido los juegos del alumno Antonio a la salida del colegio. Lo mismo ocurre con la imagen tópica del limonero que, con sus frutos de oro pálido y las ramas polvorientas, aparece colocado, dentro de un marco que se podría definir como el *locus amoenus* por excelencia de la lírica machadiana, cerca de aquella fuente que simboliza, en su fluir eterno, el *panta rhei* del tiempo. Como en el caso de los naranjos y del "olmo seco" soriano, no se trata de un frutal cualquiera, sino precisamente del célebre limonero del patio sevillano el cual, sin necesitar de epítetos o determinaciones específicas, se convertirá en el símbolo privilegiado de aquellos deseos y esperanzas infantiles que –aún no cubiertos por el polvo del tiempo– pueden refulgir del amarillo dorado de sus frutos.

contorsión sintáctica espejo de la tensión emocional del yo lírico, no ha conseguido, a pesar de su extraordinario encanto, penetrar en su alma, a diferencia de esos campos sorianos que había ido albergando, desde siempre, "en el fondo de ella" (CXIII, pp. 515-516):

> In primo piano balzano i *campos* dell'infanzia («Tierra mía», «mi Andalucía», «tierra en que nací»), con l'evidenza della loro presenza fisica; ma già il loro iterato richiamo, la triplice allusione al loro possesso, indica la difficoltà di soddisfare l'ottativa che chiude il lungo proemio, vale a dire la trasfigurazione poetica dei sentimenti mediante determinate correlazioni paesistiche; e soprattutto il secondo verso, che ricalca il primo per oltre un emistichio, vanificandone però le premesse, precisa subito il distacco ormai intervenuto al livello delle possibili risonanze affettive…(Caravaggi, 1969: 156-157).

No tardará en darse cuenta de que aquel pueblo "húmedo y frío" no puede ofrecerle el calor maternal que le hace falta, ni aún menos garantizarle las firmes certezas y los puntos de referencia fiables del "huerto claro" de la infancia, puesto que "Castilla es ya un universo cerrado –y solo desenterrable– para el presente machadiano, en tanto que Andalucía es un presente circunstancial no interiorizable, no dispuesto a reverberar" (Teruel Benavente, 1990: 302).

No puede "reverberar" porque Sevilla y Baeza no comparten la misma conformación geológica y botánica: representan dos experiencias –tanto existenciales como anímicas– autónomas y será inevitable que evoquen en él resonancias íntimas peculiares y profundamente distintas. Una vez más el *poeta* se mantiene fiel a los sentimientos del *hombre*, quien conoció los paisajes de la alta Andalucía "cuando sus ojos estaban llenos de mundo y su corazón de penas" (Albornoz, 1959: 35). El doloroso recuerdo de Leonor –sombra tutelar del hombre y musa inspiradora del poeta– se ha ido fundiendo con la nostalgia por la naturaleza soriana, que supo enamorarlo hasta el punto de que, aun cuando vuelve a pisar el suelo de su región natal, sigue sintiéndose espiritualmente afín a la mística "Castilla del desdén y de la fuerza".

Meditabundo, abatido y precozmente envejecido, el viudo Antonio pasea por los campos del "poblachón moruno" en busca del "hilo" que –cortado bruscamente por la muerte de su esposa– pueda reanudar a su corazón los fragmentos paisajísticos que componían el mosaico de la vegetación de la niñez sevillana, entretejida con los recuerdos de

ese patio (con su limonero y su fuente) que fue el escenario predilecto de los juegos de un niño cuya compañera fiel había sido siempre una angustia existencial[8] incomprensible pero no menos dolorosa:

> Por estos campos de la tierra mía,
> bordados de *olivares* polvorientos,
> voy caminando solo,
> triste, cansado, pensativo y viejo.
> (CXXI, p. 546)

Aquel "borracho melancólico" vaga por los campos de "su" tierra poblada de esos olivares que, cubiertos por el polvo del *fugit irreparabile tempus*, no pueden ser sino "despojos del recuerdo", leves estelas borradas por la ola de las tiernas memorias sorianas. Un posesivo, aunque reiterado potencialmente *ad infinitum*, no es suficiente para garantizar una correspondencia afectiva, puesto que aquel vínculo originario –el "hilo" al que alude en el poema– se ha ido deshilvanando con el paso del tempo. La Castilla "humilde y brava", descrita con connotaciones ásperas y falta de atributos decorativos, resulta ser ahora la patria elegida por su alma:

> —yo tuve patria donde corre el Duero
> por entre grises peñas
> y fantasmas de viejos encinares,
> allá en Castilla, mística y guerrera
> (CXXV, p. 548)

Los viejos encinares castellanos, al aparecer como fantasmas a través de las tinieblas de los recuerdos luctuosos, borrarán con su sombra las imágenes luminosas de las exóticas palmeras, de los fúlgidos naranjos, del limonero con sus frutos dorados y, por supuesto, de esas generosas plantaciones de olivos que procuran la subsistencia de su gente:

> La visión de Castilla, al contraponerse con la de *los campos* andaluces, se expresa en términos sintéticos, casi formularios, hecho que hay que relacionar con la intención *declarativa* del poema. [...] Castilla, el verdadero "paisaje del alma", se presenta con una técnica más impresionista, menos demorada de lo

[8] "[…] y es esta vieja angustia / que habita mi usual hipocondría. / La causa de esta angustia no consigo / ni vagamente comprender siquiera; / pero recuerdo, y, recordando, digo: / -Sí, yo era niño, y tú, mi compañera" (LXXVII, p. 481).

> que es habitual en *Campos de Castilla* e incluso en algunos de los poemas añadidos en 1917. Tres referencias geográficas (el *río*, las *peñas* y las *encinas*) concretan ahora toda la intensidad del paisaje del alto Duero). (Reyes Cano, 2001: 135)

Los elementos geobotánicos andaluces, recuperados en el plano visivo pero aún no en el emotivo, desfilan ante los ojos del lector como vacíos envoltorios sin carga afectiva, como larvas de imágenes desancladas que, perdiéndose en el olvido, se van a la deriva del tiempo. En el último dístico, sin embargo, se enciende la esperanza de que esos "cuerpos virginales" puedan volver un día "a la orilla vieja del alma", donde el barco de los recuerdos atracará para encontrar paz, y su corazón afligido latir otra vez al unísono con la naturaleza circundante, por fin acogida en la esfera íntima, entrañada y percibida en su esencia profunda.

La recuperación de esas imágenes sublimadas en el recuerdo implica, sin embargo, una vuelta –gracias a un imaginario viaje a través del tiempo y del espacio en pos de "la blanca juventud nunca vivida"– a la inocencia de los escenarios infantiles y, a la vez, conlleva la ilusión del regreso de la amada, una y otra cosa perfiladas como factores imprescindibles para la vena poética machadiana:

> Esperanza del retorno a la infancia (es decir, posibilidad de recrear esa felicidad virgen y pura de las imágenes infantiles) o esperanza de resurrección (vuelta de Leonor) vienen en definitiva a confluir en un solo punto: el problema de la creación poética. El último sentido del poema no puede ser otro que el de la dificultad que siente Machado para iniciarse por una nueva senda. Su refugio en las lecturas filosóficas, sus meditaciones sobre la esencia y los problemas de la lírica ilustran también por aquellos años de Baeza un momento de sequedad del que el gran poeta sevillano logró finalmente salir con sus *Nuevas canciones* y su sorprendente obra en prosa. (Reyes Cano, 2001: 145)

El fuego de la inspiración lírica, que nunca había dejado de arder por debajo de la ceniza ("Creí mi hogar apagado, / y revolví la ceniza... / Me quemé la mano"; CLXI [LVIII], p. 637) vuelve a resplandecer durante los últimos años de comunión íntima con la vegetación baezana, cuyos frutos líricos confluirán posteriormente en los versos de su tercer poemario. Y justamente en *Nuevas canciones* domina el escenario,

como se analizará detenidamente más adelante, un monótono paisaje de olivares ("Campo, campo, campo./ Entre los *olivos,/* los cortijos blancos"; CLIV [II], p. 607), en el medio del cual despunta una encina (la fagácea más mencionada aparece aquí también, igual que en *Campos de Castilla*, con la característica tinta sombría de su negro tronco agrietado y de sus hojas coriáceas verdes oscuras por el haz), erguida entre las dos joyas monumentales del Renacimiento español ("Y la encina negra, / a medio camino / de Úbeda a Baeza"; CLIV [II], p. 608).[9]

Entre los campos cordobeses, que constituyen el marco paisajístico de la larga composición dedicada al "olivo del camino", solitario compañero de la encina del alto Duero, Machado vuelve a hundirse, decidido a mirar con ojos nuevos –casi como para pedirle disculpas a su tierra por la falta cometida– los terruños andaluces, y a experimentar el mismo entusiasmo y la misma implicación emocional con los que había contemplado los encinares de la lejana Soria "fronteriza entre la tierra y la luna":

> Hoy, a tu sombra, quiero
> ver estos campos de mi Andalucía,
> como a la vera ayer del Alto Duero
> la hermosa tierra de encinar veía.
> (CLIII [I, II], p. 603)

Su mente no tiene control, sin embargo, sobre esa puerta que, al tener pilares sólidos en su corazón, tiende a abrirse por sí sola, para desvelarle la galería de los recuerdos idealizados de su "ciudad castellana ¡tan bella!", entre los que no puede faltar la "parda encina" de la meseta:

> Se abrió la puerta que tiene
> goznes en mi corazón,
> y otra vez la galería
> de mi historia apareció.
> […]

[9] En su *Recuerdo de Antonio Machado en Baeza*, Rafael Laínez Alcalá –ya uno de los alumnos de ese "profesor serio y tierno a la vez"– añora esa oscura encina "colmena de poesía" y testigo "de otros tiempos y otros gustos": "Colmena de poesía para nosotros durante muchos años, ahora la encina ya no existe, talada por unas manos vulgares, como las que talaron otra encina entre los olivares del cerro de la Carrasca, en mi pueblo, testigos ambas de otros tiempos y otros gustos" (1973: 92).

En la parda encina
y el yermo de piedra.
Cuando el sol tramonta
el río despierta.
(CLVIII [IV], p. 616)

Mientras la primavera brota por los valles alto-andaluces, su mente va evocando las imágenes familiares de los empinados barrancos castellanos y de los pedregosos campos barridos por el gélido bóreas, mientras la leña de la roja encina arde en los hogares sorianos, de los que intenta despedirse definitivamente, con estas palabras conmovedoras:

¡Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano
cercado de colinas y crestas miliares,
alcores y roquedas del yermo castellano,
fantasmas de robledos y sombras de encinares!
En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva.
(CXVI, p. 543)

Los dos paisajes –el "de montes azules y de yermos de violeta", evocado en el recuerdo, y el de la "vega florida" bañada por el Guadalquivir, vivido en la realidad del *hic et nunc*– llegan a fundirse en un único irrepetible instante psicológico en las "Canciones de tierras altas", en las que la vegetación soriana se superpone y se confunde con la de su región natal. La sombra de las encinas castellanas se extiende y difumina, hasta llegar a borrarlo, el verde luminoso de los limonares andaluces en maduración:

¡Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas!
(CLVIII [VI], p. 617)

El lejano patio del Palacio de las Dueñas, con el claror iniciático y ancestral de su limonero, representaba la virginidad auroral de la vida, la patria edénica y la patria eterna, y por ello la constatación de su pérdida no puede significar sino desesperación total, dolor absoluto:

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.
Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy solo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!
(LXIX, p. 478)

Ahondando en el tormento de los "recuerdos" (conciso y lapidario título que elige para su amarga despedida de las tierras del alto Duero), el recién llegado profesor del Instituto del pueblo jiennense sigue viendo chopos y álamos, encinas y olmos, allí donde se extienden campos ilimitados de olivares en flor:

Oh Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfume, y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, maduros los trigales,
azules las montañas y el *olivar* florido
[…]
Y pienso: Primavera, como un escalofrío
irá a cruzar el alto solar del romancero,
ya verdearán de chopos las márgenes del río.
¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?
(CXVI, pp. 542-543)

Mientras viaja en tren hacia los campos floridos de la "Salamanca andaluza", aún lo atormenta el agridulce recuerdo de los ásperos páramos castellanos, de los chopos enverdecidos en las orillas del Duero (escenario habitual de sus paseos con Leonor) y la imborrable imagen familiar de aquel "olmo seco" al que el marido desesperado pidió, en la primavera del año anterior, el "otro milagro" de la curación de la terrible enfermedad "de noche larga y fiebre lenta" que estaba consumiendo a su joven esposa[10]. No a unos olmos genéricos y

[10] Antes de que el "olmo viejo" sea talado por el hombre, con el fin de ser utilizado en carpintería o para proporcionar leña a los hogares, antes de que sea destruido por alguna catástrofe natural y luego empujado por el río hacia la mar, el yo poético declaraba –con una intensa perífrasis volitiva– la urgencia de apuntar, en sus notas, la gracia efímera de su "rama verdecida". En el último terceto y que desvela la llave interpretativa del poema, Machado salía de la red simbólica y declaraba abiertamente: "Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro

tampoco a un olmo cualquiera no claramente especificado, sino precisamente al "olmo aquel del Duero"[11], alegoría del poeta mismo que, mientras sentía su alma traspasada por el "rayo" que partía en dos el tronco del árbol, abrazaba el frágil cuerpo adorado para protegerlo de la terrible agonía, sin nunca renunciar a la vana esperanza de que su mujer pudiera florecer, junto a la primavera, "hacia la luz y hacia la vida"[12]. Pese a que estas "hojas verdes", brotadas de sus ramas secas gracias a las fertilizadoras lluvias primaverales, sugieran un tenue atisbo de esperanza que parece divisarse, tan solo por un instante, en el corazón marchito del poeta, la primavera tan esperada nunca volvió a florecer.

El verde gris de las hojas de los olivos y la luz dorada de los naranjos, que crecen a lo largo de las riberas del Guadalquivir, han dejado de brillar en los ojos de aquel joven enamorado a quien su "tierra de alma" adoptiva ha donado lo más valioso, el amor auténtico y recíproco. Las encinas del *pasado* soriano, cuyo ramaje yerto proyecta oscuros rincones en su espíritu dolido, borran con sus sombras las imágenes de los olivos y de los limoneros de su *presente* andaluz.

---

milagro de la primavera" (CXV, p. 542).

[11] Cabe señalar aquí, como ya se ha hecho con respecto al limonero del patio sevillano, la función individualizadora de los demostrativos en los poemas machadianos, constante relevada por R. de Zubiría: "Su adjetivación es casi siempre cualificadora, singularizante…los demostrativos tienen entonces que ser de gran utilidad. Cuando Machado pregunta: «¿Dará sus verdes hojas el olmo *aquel* del Duero?», es claro que nos está hablando no de cualquier olmo, en cualquier lugar del Duero... sino de un olmo determinado, tan determinado que de él nos queda todo un poema "A un olmo seco" extraordinario, donde se lo describe con una precisión y un realismo verdaderamente insuperables" (1969: 160). Igualmente significativo resulta el hecho de que el sujeto lírico se dirija, para pedir el milagro de la salvación, al personificado olmo familiar del Duero, antiguo compañero de los juegos de la infancia y ahora amigo de confianza de la edad adulta, y no a aquel Dios, a quien ha siempre buscado entre la niebla sin nunca encontrarlo, como acertadamente puntualiza F. J. Díez de Revenga: "Se ha destacado que Machado utiliza la palabra milagro pero en un tono secular y nada religioso, ya que basa su esperanza en el evolucionismo biológico al atribuirla a la luz y a la vida en ese final patético" (2008: 129).

[12] Igual que los "campos de Castilla", que el poeta había reconocido como familiares a lo mejor porque vivían desde siempre en su alma, los "mustios olmos" de los bosques sorianos son los árboles con los que el poeta (y el hombre) sentirá una inmediata afinidad electiva. Las olmedas centenarias han podido ver, gracias a su longevidad, los momentos más felices del niño Antonio y han compartido también los momentos más difíciles y dolorosos del adulto, sin nunca dejar de acompañarlo a lo largo de su trayectoria vital, desde los juegos despreocupados de la infancia hasta las meditaciones profundas de la madurez: "De los parques las olmedas / son las buenas arboledas / que nos han visto jugar, / cuando eran nuestros cabellos / rubios y, con nieve en ellos, / nos han de ver meditar" (CIII, p. 501).

A los campos de Jaén pertenecen también esos olivares que, entre la niebla del amanecer, Machado consigue vislumbrar, tras la ventanilla empañada de su vagón de tercera, diseminados por aquel campo que, en el duermevela de un oximórico "insomne sueño", parece volar (debido a la ilusión óptica del tren en rápido movimiento) en los versos del poema CXXVII:

> Ya en los campos de Jaén,
> amanece. Corre el tren
> por sus brillantes rieles,
> devorando matorrales,
> alcaceles,
> terraplenes, pedregales,
> *olivares*, caseríos,
> praderas y cardizales,
> montes y valles sombríos.
> (CXXVII, pp. 550-551)

Envueltos en la tenue luz morada de la aurora, parecen moverse hacia el cansado pasajero esos árboles verdes que le evocan los lejanos "pinos del amanecer" que, entre Almazán y Quintana, había podido contemplar con ocasión de "otro viaje" hacia la tierra castellana, acompañado por la alegría de su esposa. El recuerdo de aquellos pinos, cuya percepción visiva E. Carpintero supone que tuvo lugar durante el viaje de regreso de la capital francesa (v. 1943: 122), se superpone ahora, tres años después de la muerte de Leonor, a la vegetación andaluza, y una mano fría aprieta el corazón desilusionado de ese viajero solitario, que se da cuenta de haber perdido incluso la consciencia de sí mismo, único consuelo a la "sequedad" de su alma desolada:

> Tan pobre me estoy quedando
> que ya ni siquiera estoy
> conmigo, ni sé si voy
> conmigo a solas viajando.
> (CXXVII, p. 552)

En el noviembre de 1913, cuando ya lleva "un año más" en la alta Andalucía (como se deduce gracias a la alusión a las cimas nevadas de Cazorla, Mágina y Aznaitín), es un Machado tenebroso el que proyecta su estado de ánimo en el agua turbia del río y en el cielo nublado que oscurece el campo poblado de olivares, aquí también inevitablemente "grises":

Dos lentas yuntas aran,
mientras pasan las nubes cenicientas
ensombreciendo el campo,
las pardas sementeras,
los grises *olivares*. [...]
(CXXIX, p. 558)

Sin embargo, en una silenciosa tarde otoñal, durante uno de sus paseos habituales[13] en contacto con los paisajes alto-andaluces, sale al encuentro de este caminante solitario ("a solas con mi sombra y con mi pena"; CXVIII, p. 545) la vegetación de Baeza, "símbolo de paz y belleza que arropa el valle del Guadalquivir sobre la Loma" y que "hace vibrar el alma de quien siente que la naturaleza arropa la esencia de la vida y, con ella, la posibilidad de emular lo que nos brinda" (Checa Lechuga, 2012: 176).

Los campos jienenses, que desvelan a sus "ojos de diamante" el mar de olivos que lo rodea, finalmente se vuelven "alegres" y tienden la mano al poeta descorazonado a quien, consciente de que ya no puede volver atrás para "caminar con ella", no queda otra salida que apreciar la existencia de los árboles perennifolios a su alrededor:

El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises *olivares*,
por los alegres campos de Baeza.
(CXVIII, p. 545)

[13] En el párrafo titulado "De su profundo amor a la Naturaleza" e incluido en el libro dedicado a los recuerdos de su hermano, José Machado recuerda la afición del ex alumno de la Institución por los largos paseos en comunión íntima con el paisaje, que le inspirarían esos versos destinados a guardar *in eternum* el secreto "de aquellas tardes que ya no volverán": "Recuerdo que todos los días salíamos a caminar juntos hacia el campo. Era la hora de las sombras azules sobre los caminos. [...] Antonio caminaba ensimismado y silencioso. Se diría que el campo apenas sentía sus pasos, se adueñaba de él. […] Con la luz todavía del crepúsculo emprendíamos el regreso al hogar. Y era en ese camino de vuelta, cuando al fin rompía el silencio para entablar una conversación en la que empezaba a esbozar algunas de sus impresiones que, luego, en la soledad de la noche y bajo la luz del reverbero que iluminaba sus cuartillas, iba dejando de aquellas tardes que ya no volverán. [...] Recordando sus impresiones iniciales creía entonces, y sigo creyéndolo ahora, que asistía a la fusión del alma del poeta con toda la naturaleza que le rodeaba. El paisaje real ha encontrado ya la voz humana que no pudo tener hasta la llegada de Antonio" (1999: 20-21).

Por primera vez, su retina capta y guarda la imagen de la campiña bordada de olivares y recorrida por ese Guadalquivir que, “como un alfanje roto y disperso, reluce y espejea”, y que, al suplantar ahora al Duero, del que será siempre considerado reflejo inevitable, “alcanza un alto protagonismo simbólico y una gran densidad de significación” (Chicharro Chamorro, 2012: 28):

> Otro poderoso símbolo andaluz que pesa en el andalucismo de Machado es el Guadalquivir. Este río es el mismo poeta, carente de límites corporales, como diría Aleixandre, silencioso, oscuro y cargado de remembranzas, dolor y sangre, desde Cazorla hasta Sanlúcar, haciendo vega. (Carrillo, 1990: 393)

El olivo se convierte en el símbolo privilegiado del agricultor hispano que, al confiar toda su fortuna a esa especie perfectamente adaptada al clima del ecosistema mediterráneo, venera y teme al “Dios ibero”; quien, único “dueño de ventura y malandanza”, concede al pobre “su fatiga y esperanza”, ya que puede permitirse ser “hoy paternal, ayer cruento” y decidir a su antojo si concederle su faz “de amor” o la “de venganza”. El “corazón blasfemo” de este campesino, que siembra, cosecha y espera la maduración de los olivos para recoger sus frutos, aguarda ansioso la noche de San Juan, aquel místico y mágico solsticio de verano en el que pueda pedir la fecundidad para sus campos y esperar que la “santa mano” endurezca el hueso de las aceitunas aún verdes:

> ¡Señor del iris, sobre el campo verde
> […]
> tu lumbre da sazón al rubio grano,
> y cuaja el hueso de la verde *oliva*,
> la noche de San Juan, tu santa mano!
> (CI, p. 497)

De aquel labrador, que guarda “el vacío del mundo” en su cabeza hueca y no es sino “una fruta vana de aquella España que pasó y no ha sido”, Machado ofrece un preciso y penetrante retrato en el poema "Del pasado efímero", título que reemplaza el originario "Hombres de España ("Del pasado superfluo"); en estos versos describe la patética y grotesca figura de este (in)digno representante “de la cepa hispana”, que, con los ojos enturbiados por un velo de melancolía, levanta la mirada hacia el cielo y suspira, con temor y esperanza, mientras espera la lluvia fertilizadora que hará madurar los árboles de sus olivares:

Un poco labrador, del cielo aguarda
y al cielo teme; alguna vez suspira,
pensando en su olivar, y al cielo mira
con ojo inquieto, si la lluvia tarda.
(CXXXI, p. 560)

En los versos de *Poema de un día* que, escrito en el híbrido pueblo jiennense "entre andaluz y manchego", acoge las "meditaciones rurales" de un maduro estudiante de filosofía meditabundo y soñador bajo la luz invernal, vemos a don Antonio ensimismarse, llevado por la música monótona del repiqueteo de las gotas en el cristal, con la dura condición de quienes "esperan la fortuna de comer" jugándose la vida en la "traidora rueda del año":

Fantástico labrador,
pienso en los campos. ¡Señor
qué bien haces! Llueve, llueve
tu agua constante y menuda
sobre alcaceles y habares,
tu agua muda,
en viñedos y *olivares*.
(CXXVIII, p. 552)

Desde su rincón "destartalado y sombrío", el "profesor de lenguas vivas" busca sus gafas para leer a Bergson y a Unamuno mientras no deja de bendecir esa lluvia "piadosa" que, al caer sobre los campos baezanos, "deja vida" y, a la vez, se une a los himnos de alabanza divina de los agricultores, de los olivareros y de los viticultores, agradecidos por esa agua que habían pedido "a torrentes" para sus viñas y sus olivares:

Te bendecirán conmigo
los sembradores del trigo;
los que viven de coger
la *aceituna*; […]
(CXXVIII, pp. 552-553)

Los olivos adornan un campo que el poeta, tras buscarlo a través de las galerías de su alma herida, por fin conseguirá *sentir* hasta llegar a personificarlo (igual que el olmo seco soriano) y verlo con la mirada de la memoria (a "re-cordar", o sea a "volver a traer al corazón") cuando sus ojos físicos ya dejen de divisar sus rasgos peculiares: "¡Campo de Baeza, / soñaré contigo / cuando no te vea!" (CLIV [IV], p. 608).

Bajo el tórrido sol del mediodía andaluz, se yerguen aquellos olivos hidrópicos que, fotografiados inicialmente en visiones fugaces a lo largo de las orillas del Guadalquivir, irán emergiendo lentamente del telón de fondo para convertirse en indispensables, hasta llegar a inspirar incluso los títulos de algunos de los poemas más conocidos, como el CXXXII, perteneciente a la sección final de *Campos de Castilla*:

> ¡Viejos *olivos* sedientos
> bajo el claro sol del día,
> *olivares* polvorientos
> del campo de Andalucía!
> ¡El campo andaluz, peinado
> por el sol canicular,
> de loma en loma rayado
> de *olivar* y de *olivar*!
> (CXXXII, p. 560)

Las menciones reiteradas (con expresiones idénticas como "de olivar y de olivar" y, algunos versos después, "olivares y olivares" –que se repite dos veces en la primera parte de la composición– o también con los recursos de la figura etimológica "olivar y olivareros" y del poliptoton "olivar / olivares", "oliva / olivita") enfatiza la extensión monótona e ilimitada de los ejemplares de esta oleácea que, debido a la increíble longevidad reflejada en su tronco nudoso, pululan por las "tierras soleadas" de la provincia de Baeza, recamando la superficie de sus cerros y de sus montes igual que "bordados alamares".

Teñidos de color naranja por la luz del ocaso y ensombrecidos por los rayos plateados de la luna, se encienden de reflejos centelleantes bajo los cielos nublados y borrascosos:

> ¡*Olivares* coloridos
> de una tarde anaranjada;
> *olivares* rebruñidos
> bajo la luna argentada!
> ¡*Olivares* centelleados
> en las tardes cenicientas,
> bajo los cielos preñados
> de tormentas!...
> (CXXXII, p. 561)

Revelando su hondo conocimiento del ciclo biológico de la planta, Machado alude a sus pequeñas flores con la corola blanquecina que, reunidas en inflorescencias, brotan con las brisas primaverales; y también a sus frutos característicos, esas ovoideas drupas verdes que, tras madurar gracias a las lluvias otoñales, se vuelven negro-moradas, listas para ser recogidas por los olivareros y llevadas a las almazaras para la producción del aceite:

> *Olivares*, Dios os dé
> los eneros
> de aguaceros,
> los agostos de agua al pie,
> los vientos primaverales
> vuestras flores racimadas;
> y las lluvias otoñales,
> vuestras *olivas* moradas.
> *Olivar*, por cien caminos,
> tus *olivita*s irán
> caminando a cien molinos.
> (CXXXII, p. 561)

En la segunda parte del poema, escrito en las características silvas romanceadas que le confieren el carácter de un diario de viaje, con rápidos apuntes descriptivos, se destaca una reflexión metafísica que conlleva una amarga crítica de la España rural y de la supersticiosa religiosidad represora-opresora; es sugestiva la imagen del coche que se va abriendo paso, en un tórrido día estival, a través de los "ubérrimos campos" de olivares polvorientos. Durante esta excursión desde Úbeda a Torreperogil y siguiendo hasta Peal, en la entrada a la Sierra de las Villas y a Cazorla, el lento carricoche avanza por un fértil paisaje de floridos olivares ("Olivares. Los olivos están en flor") que aseguran al campesino, que "genera, siembra y labra", los frutos esperados ("la tierra da lo suyo"):

> A dos leguas de Úbeda, la Torre
> de Pero Gil, bajo este sol de fuego,
> triste burgo de España. El coche rueda
> entre grises *olivos* polvorientos.
> (CXXXII, p. 562)

Frecuentes serán las referencias a los olivos también en los concisos "Apuntes" de *Nuevas Canciones*, cuadros paisajísticos dibujados

con escasos medios pictóricos que –en la primera edición de 1924– llevaban el significativo subtítulo de “Tierra de olivar”. Sobre un olivar de la campiña baezana, cuya monotonía es sugerida por la triple reiteración del término “campo”, vuela una lechuza que –símbolo de Minerva a la que la planta es consagrada– entra en la catedral, brindando una rama verde a la Virgen:

> Sobre el *olivar*
> se vio a la lechuza
> volar y volar.
> Campo, campo, campo.
> Entre los *olivos*,
> los cortijos blancos.
> (CLIV [II], p. 607)

Es protagonista absoluto de estos versos el campo andaluz, aunque en el último “apunte” geográfico el poeta filtre una velada alusión al recuerdo de Leonor, quien, al ir difuminándose bajo el polvo de los instantes tristes, aparece como una sombra huidiza por los páramos soleados:

> Los *olivos* grises,
> los caminos blancos.
> El sol ha sorbido
> la color del campo;
> y hasta su recuerdo
> me lo va secando
> esta alma de polvo
> de los días malos.
> (CLIV [IX], pp. 609-610)

A un solitario olivo cordobés Machado dedicará el largo poema -estructurado en siete partes– que abre *Nuevas canciones* y que se basa en la identificación mitológica entre los campos andaluces y los de Eleusis, ciudad del Ática que albergaba un santuario dedicado a la diosa Deméter y su hija Perséfone, que llegó a adquirir gran importancia por ser la sede de los misterios eleusinos, uno de los mayores cultos de la Grecia antigua y más tarde del Imperio romano:

> El nexo entre los dos planos de la visión, el real y el evocado, es el olivo solitario a cuya sombra se ha sentado un rato el paseante como otrora lo hiciera Deméter camino del palacio

> de Keleos. La diosa nutricia aúna en su significación simbólica la fecundidad natural y el laboreo agrícola como modo tradicional de vida: es, por tanto, deidad protectora a la vez de cultivos y cultura. (Montero, 1990: 345)

Machado, que aspira "un día recordar del sol de Homero" bajo las ramas del árbol sombrío, conjuga el paisaje andaluz, con el *leit motiv* de encinas y de olivos, el viejo mito de Deméter consumida por la nostalgia de su hija, las inquietudes existenciales y su espléndida pericia poética en este texto asombroso, de los menos visitados, quizás porque su relato suene como anacrónico al desprevenido, o como culterano al acostumbrado a la supuesta sencillez de otros poemas suyos. A diferencia de sus demás "hermanos" arbóreos, vigilados por la prudencia de los aceituneros, el viejo olivo de "Córdoba la llana" no recibe el cuidado de una "mano labradora" que recoja los frutos de su ramaje y, en cambio, se yergue orgulloso, al borde de la fuente y bajo el azul del cielo, "como un árbol silvestre, espeso y alto".

Consciente de que el intento de reproducir, en tierra andaluza, una adhesión emocional análoga a la experimentada con los encinares del alto Duero, el triste y reflexivo profesor se sienta a la sombra de aquel hospitalario "olivo del camino" (cuya espesa copa le ofrece amparo y su fuente agua pura), tal como lo hizo, en la mitología griega, la diosa de la fertilidad de la tierra y del cultivo de los cereales, la cual, en la desesperada busca de Proserpina raptada por Hades, se sentó a la vera del camino, "ceñido el peplo, yerta la mirada, lleno de angustia el corazón divino":

> *Olivo* solitario,
> lejos del *olivar*, junto a la fuente,
> *olivo* hospitalario
> que das tu sombra a un hombre pensativo
> y a un agua transparente,
> al borde del camino que blanquea,
> guarde tus verdes ramas, viejo *olivo*,
> la diosa de ojos glaucos, Atenea.
> (CLIII [II], p. 603)

En el último dístico alude el poeta a Atenea *glaukopis*, diosa de los ojos deslumbrantes como los del búho que –capaz de ver a través de las tinieblas– evoca la *sofía* de la que es símbolo, en insomne vela entre las ramas del árbol sagrado.

Y justo en frente del templo de Atenea *Parthenos*, los atenienses habían plantado un olivo que, destruido por los persas, renació de la originaria cepa: el actual es, pues, heredero directo del que remonta a hace más de 2500 años. Ese fue su homenaje a la diosa de la Sapiencia que, al hacer surgir un olivo como regalo para sus ciudadanos, había obtenido la victoria en la pugna contra Poseidón, razón por la cual le correspondió bautizar con su nombre la capital helénica. Y es glauca también aquella aceituna, fruto del sol y del sudor, que el toque de Deméter convertirá en morena en los verdes olivos de las llanuras, de los collados y de los sitios alpinos:

> […] Ya irá de glauca a bruna,
> por llano, loma, alcor y serranía,
> de los verdes *olivos* la *aceituna*...
> (CLIII [VII], p. 603)

Los olivos machadianos, esos "enjutos pobladores de lomas y altozanos, horros de sombra, grávidos de fruto" (CLIII, [I], p. 603), son alegoría de sabiduría y de paz, de prosperidad y de victoria. El tronco grueso y agrietado, que aguanta impávido el rigor del clima invernal y los golpes recibidos en sus ramas por los vareadores, que hacen así caer la aceituna para recogerla del suelo, evoca sus virtudes de resistencia y de generosidad al darles a cambio el dorado y rico fruto del aceite. Las hojas pequeñas y perennes, de un color verde oscuro por un lado y plateado por el otro, encarnan a la vez la eterna dualidad de lo transeúnte y su permanencia frente a la ciclicidad de sus frutos, símbolo de la esperanzadora preñez del eterno femenino, generador y nutricio, balsámico y apaciguador para los hombres.

Y al olivo andaluz, "pobre en medios y rico en resultados" (Mostaza, 1949: 626), se parece también la poesía de aquel dulce y tenaz "árbol viejo de España", acertada metáfora nerudiana para definir al gran cantor de la naturaleza peninsular; (1974: 167); pues, igual que una espada afilada "puesta al extremo de un brazo que lleva al otro extremo las congojas de un corazón" (Ortega y Gasset, 1973: 350), se perfila tan humilde y cotidiana en la expresión como rica y fructífera en sus contenidos:

> Como el *olivar*,
> mucho fruto lleva,
> poca sombra da.
> (CLXIV [XIII, III], p. 659)

Referencias bibliográficas

ALBERTI, Rafael (1945), “Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado”, *Imagen primera de...*, Buenos Aires, Losada, 39-59.

ALBORNOZ, Aurora de (1959), “El paisaje andaluz en la poesía de Antonio Machado”, *Caracola*, 84-85-86-87, 35-41.

ALONSO, Dámaso (1962), “Fanales de Antonio Machado”, *Cuatro poetas españoles*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 137-184.

—— (1960), “Paisajes imaginarios en la poesía de Antonio Machado”, *Ínsula*, XXV (158), 9 y 18.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1964), “Sobre la «autenticidad» de la poesía de Machado”, *La Torre*, XII (45-46), 387-408.

CARAVAGGI, Giovanni (1969), *I paesaggi “emotivi” di A.M. Appunti sulla genesi dell’intimismo*, Bologna, Patron.

CARPINTERO, Heliodoro (1943), “Soria, en la vida y en la obra de Antonio Machado”, *Escorial*, XII (33), 111-127.

CARRILLO, Francisco (1990), “Antonio Machado: ¿Andalucía o Castilla?”, *Antonio Machado hoy*: *actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. de Jorge Urrutia, vol. III, Sevilla, Alfar, 387-395.

CERNUDA, Luis (1957), “Antonio Machado”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, ed. de Luis Cernuda, Madrid, Guadarrama.

CHECA LECHUGA, Antonio (2012), “Consideraciones sobre Baeza y Antonio Machado al hilo de mi memoria”, *Antonio Machado y Baeza, 1912-2012. Cien años de un encuentro*, (coordinador José Luis Chicharro Chamorro y con textos de Rafael Alarcón Sierra *et al.*), Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 173-182.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2012), “Cien años del encuentro de Antonio Machado y Baeza o la celebración de una poesía como palabra esencial en el tiempo”, *Antonio Machado y Baeza, 1912-2012. Cien años de un encuentro*, (coordinador José Luis Chicharro Chamorro y con textos de Rafael Alarcón Sierra *et al.*), Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 21-39.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2008), “Leonor y Antonio Machado”, *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León, (Soria, 7 y 8 de mayo de 2007, Segovia, 10 y 11 de mayo de 2007)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 125-135.

GRANT, Helen (1964), “Ángulos de enfoque en la poesía de Antonio Machado”, *La Torre*, XII (45-46), 455-472.

LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1973), “Recuerdo de Antonio Machado en Baeza (1914-1918)”, *Antonio Machado*, ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 87-98.

MACHADO, Antonio (1989), *Poesía y prosa*, ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, vols. I-IV, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.

—— (1996), *Los Complementarios*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra.

MONTERO, Juan (1990), “Notas para una reconsideración de las *Nuevas canciones* machadianas”, *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. de Jorge Urrutia, vol. IV, Sevilla, Alfar, 343-55.

MOSTAZA, Bartolomé (1949), “El paisaje en la poesía de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 623-641.

NERUDA, Pablo (1974), *Confieso que he vivido*. *Memorias*, Barcelona, Seix Barral.

ORTEGA Y GASSET, José (1973), “Los versos de Antonio Machado”, *Antonio Machado*, ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 349-353.

REYES CANO, Rogelio (2001), “El reencuentro de Antonio Machado con el paisaje andaluz: comentario del poema «En estos campos de la tierra mía...», de *Campos de Castilla*”, *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 129-147.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981), *Los poemas de Antonio Machado. Los temas*. *El sentimiento y la expresión*, Barcelona, Editorial Lumen.

TERUEL BENAVENTE, José (1990), “La muerte de Leonor en *Campos de Castilla*”, *Antonio Machado hoy*: *actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. de Jorge Urrutia, vol. III, Sevilla, Alfar, 299-304.

ZUBIRÍA, Ramón de (1969), *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

Antonio Machado y Juan Goytisolo: *Campos de Castilla* y *Campos de Níjar*

Miguel Galindo Artés
IES. “Juan Goytisolo” de Carboneras (Almería)

De 1912 a 1959 y desde entonces hasta 2012, se suceden una serie de textos, de guiños cómplices que abren y cierran, irrigan e inundan la historia reciente de nuestra literatura, impidiendo cualquier intento, que no suponga solo eso: la reconstrucción de un espejo roto[1].

A un lado, el poeta, al otro, el novelista. ¿Qué hay entre ellos? Uno fallece en 1939, el otro nace en 1931. El poeta es un mito durmiente al otro lado de los Pirineos, cuando el novelista cruza la frontera hacia un exilio «voluntario» para establecerse en París. No hay nada aparentemente en común entre ellos. Sin embargo el novelista titula su crónica más famosa *Campos de Níjar*, que obviamente nos remite al poemario que ahora conmemoramos. Además Goytisolo dedicará diversos y controvertidos comentarios sobre Machado, *el Bueno.* (*Contracorrientes*[2], *España y sus ejidos*, *El furgón de cola*[3]).

Está claro que sería de enorme interés historiográfico documentar todos esos años (de 1912 a 1959), sobre los que ya existen numerosas monografías que estrían el tiempo hasta el infinito y más allá, pero no se trata solo de rastrear huellas, sino destacar el guiño cómplice entre un título (*Campos de Castilla*) y un poeta (Machado fallecido en el exilio), en un periodo de reconocimiento generacional, 20 años después de su muerte, identificando el mito, en nombre de la libertad y víctima de la intransigencia del franquismo, con otro título similar (*Campos de Níjar*) y otro escritor-novelista (Juan Goytisolo).

Para contribuir a la conmemoración del centenario de un libro de poesía históricamente impecable había que recorrer esta memoria intermedia que supuso el encuentro en Collioure.

En 1959 participa JG en la organización del homenaje a Antonio Machado y asiste, junto con intelectuales y políticos antifranquistas, al célebre encuentro celebrado en Collioure (20-23 de febrero). Este hecho y la organización de la Huelga Nacional Pacífica del 18 de junio hacen pensar a muchos antifranquistas que el régimen dictatorial va a caer (Véase *Coto vedado* y *En los reinos de Taifas*). Por tanto el homenaje

---

[1] Juan Carlos Rodríguez titula su primer ensayo sobre Machado «Machado en el espejo» (*La norma literaria,*1985).

[2] Montesinos, B, 1985. «Modernidad y dogmatismo: Jdanov, Joyce y Machado» (pp. 48-57).

[3] Seix Barral, B, 2ª ed., 1982 «Tierras del Sur», introducción a la edición italiana de CN.

reviste claros caracteres políticos. De hecho JG cuenta en RT (*Reinos de Taifas*) que fue a instancias de un compañero del PC, Benigno Cáceres, quien le convenció «de la oportunidad y trascendencia» de la conmemoración. Juan organiza junto a Claude Couffon, Elena de Souchère y otros amigos «el comité de nombres ilustres» .

El 20 de febrero, detalla Goytisolo, «nuestra comitiva de más de cien personas cogió el tren de noche en la Gare d'Austerlitz». Se trataba de juntar en Collioure a las dos Españas. Y también a poetas, novelistas, filósofos, dramaturgos, pintores, artistas e intelectuales.

En este viaje no caminaba solo, recuérdese el proyecto colectivo de Ferres, López Salinas y Grosso en 1958[4]. Ya en 1955 Picasso le había rendido su particular homenaje a Machado en una exposición en París. ¿De qué hablamos? De admiración y rechazo, de tesis y antítesis, de tradición y modernidad, de nostalgia y entusiasmo, quizás hasta de *spleen* e ideal, en definitiva, de modernidad, es decir, intertextualidad, rizoma.

Este es el objeto de la presente comunicación: el diálogo ininterrumpido entre dos grandes escritores, poetas, como Antonio Machado y Juan Goytisolo. Y digo bien escritores y poetas.

Si el poeta escribe *Campos de Castilla*, para contribuir a la regeneración de España; el novelista, por su parte, redacta *Campos de Níjar*, una crónica de carácter testimonial, para denunciar el falso populismo del régimen franquista. Uno en verso y otro en prosa sienten la preocupación por la tierra que habitan y hacen suya, aunque vayan de

[4] (Un ejemplo. Pero que haya sacrificado su tiempo poniéndolo al servicio de los demás no ha evitado que, de todas maneras, haya dejado su huella en el terreno literario. Un breve relato, *Aquel abril*, le proporcionó el premio Acento. Fue finalista del Nadal con *La mina*, una de las mejores novelas representativas del llamado "realismo social", pese a que las mutilaciones a que fue sometida, si no por la Brigada Social sí por la censura, le hicieran perder parte de su vigor. *Caminando por las Hurdes* con Antonio Ferres escribió el primero de sus libros en colaboración con algún otro andarín de su oficio, como Alfonso Grosso, con quien recorrió las márgenes del Guadalquivir *Por el río abajo*, y Javier Alfaya, que le acompañó en su *Viaje al País Gallego* y fue su tercer "compañero de viaje". En los tres reportajes dieron sus autores una visión poco a tono con el triunfalismo del ministro de Información (¿?) y Turismo del momento sobre la realidad que contemplaban. *Año tras año*, prohibida en su momento en España y recientemente reeditada por Alcayuela con un interesante prólogo de Eugenio de Nora, ganó por unanimidad del jurado el premio de novela Ruedo Ibérico, que convocó por primera –y a la postre única- vez en París, en 1961, la editorial del mismo nombre. Es su obra más importante, aunque no estaría mal que, ahora que puede publicarse *La mina* sin censura, alguna editorial se decidiese a emprender la aventura. (Carlos Álvarez)

paso y sean, en definitiva, exiliados de aquí y allá (un sevillano en Soria destinado a Baeza, un catalán en París que viaja a Almería), la reflexión por la intrahistoria, por el pasado caduco y el presente demolido. Es verdad que Machado levanta el espíritu allá donde el novelista derrama sus lágrimas de impotencia ante tanta belleza mancillada, ante la violencia brutal ejercida sobre la inocencia. Juan Goytisolo encuentra en Antonio Machado la conciencia alerta, cívica y, desgraciadamente, limitada del abuelo mitificado que desde la tradición le indicaba un camino, que solo Goytisolo y otros «compañeros de viaje» (también compañeras) recorrieron físicamente, pues la problemática de la guerra fría y la resistencia antifranquista en el exilio «interior» y exterior (París, Toulouse, México, etc.) desbordaban ampliamente los postulados pro-soviéticos machadianos. El anti-estalinismo de los más críticos produjo muchas disidencias y la de Juan Goytisolo la de mayor precocidad. Al mismo tiempo, su hermano, el novelista Luis Goytisolo pronto sería encarcelado.

En *Contracorrientes* encontramos la adhesión de Goytisolo (y toda su generación) a Machado, pero también una crítica al «padre», sobre todo al Machado del discurso académico, salvando a Juan de Mairena, y no aludiendo para nada a sus libros de versos. Entonces, repetimos, ¿de qué estamos hablando? De la adhesión y distancia crítica necesaria para seguir avanzando que el escritor catalán, al fin y al cabo brechtiano, impone para prevenirnos sobre la mitificación y santificación acrítica de la tradición. En definitiva, nos previene ante el espectáculo, la idolatría irreflexiva, la consigna y la repetición de lugares comunes y tópicos santificados, ocultando los juicios y valoraciones de Machado, por ejemplo, escritos en su famoso *Discurso*, nunca leído oficialmente en la RAE, sobre Joyce o Proust. Esta advertencia resultaba necesaria en ese momento, precisamente entre 1955 y 1960. Del realismo-social al realismo crítico. De *Las ratas* de Delibes a *Tiempo de silencio* de Martín Santos y a *Señas de Identidad* del propio Goytisolo. Es decir, el momento de la incorporación de la nuevas técnicas narrativas europeas a la novela española, las cuales Juan Goytisolo, radicado en París, conocía a la perfección.

La primera y única aportación del escritor catalán al ideario regeneracionista machadiano inaugurado con *Campos de Níjar*,

continúa en *La Chanca* y culmina en *Pueblo en marcha* (1962) (JCM: *De postguerra*[5] y el propio JG en *Coto vedado*[6]).

En esta trilogía de «lo marginal» (el sur de España, un barrio de Almería y una isla -Cuba-) se encuentra la contribución narrativa próxima al ideario institucionista de Giner, propagado por las misiones pedagógicas durante los años treinta, y ejemplificado desde *Campos de Castilla,* pasando por el film de Buñuel *Viaje a las Hurdes,* más que en el *Viaje a la Alcarria* de Cela.

Había que saldar cuentas con el «paisajismo del 98» [«Unamuno y el paisaje de Castilla» en *España y los españoles*, OC,VI, pp.313-320], Azorín; había que renovar las formas y los géneros literarios; había que adoptar otro enfoque a temas ya tradicionales, desplazando o trasformando la temática: «en una sola área geográfica (el centro de la península) y en una única categoría de paisaje (la meseta castellana)» (p.315), su enfoque -el del 98- «estético-religioso» se ocupa del paisaje natural, sobre el cual proyectan su propio bagaje/paisaje cultural. Frente a todo ello, se propone «un punto de vista estético y crítico, como sujeto activo y como contemplador». Conecta así con la otra postura ante el paisaje, la de Jovellanos y Costa, «crítica y moral». De ahí que se jacte en ser el primero en captar la belleza sombría de su suelo: el grandioso y alucinante desierto de Tabernas, la agreste y bellísima costa que se extiende de Cartagena al Cabo de Gata (p.319). JG encuentra en este sur la patria del exilio interior, mientras se va convirtiendo en el novelista europeo español más conocido desde París, en su exilio exterior. La relación con Gallimard deberá considerarse fundamental para el escritor que hoy conocemos. A través y junto a ella, se convierte, como ofensivamente pretendía Emilio Romero, en «aduanero» de España. Todo un honor -digno de la legión francesa- para un escritor que clasifica sus obras de esa época como de «juveniles» (A. Soria Olmedo llega más lejos y las califica «deleznables»[7]), cuando era un «compañero de viaje» del PC.
Pero es que «aduanero» es el papel del emigrante, del exiliado

[5] «1960. Níjar, dentro y fuera», pp.58-62: «quien ve que en él combaten la voluntad de denuncia social y la tentación estética de lo sureño», recuerda Mainer, definición del propio autor, p. 59.

[6] Léanse las numerosas referencias a su vinculación con lo «sureño».

[7] «Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50», *Olvidos de Granada,* 13, 1984.p.178. Se trataba de un número monográfico donde el gran ausente fue Juan Goytisolo, aunque se incluyó un ensayo de Jesús García Gabaldón titulado «En torno a *Makbara* y Juan Goytisolo». Recordemos que visitaron Granada su hermano José Agustín y amigos como López Salinas.

que puede volver a España -como Max Aub, con permiso de las autoridades, durante un tiempo determinado-. La obra de JG centrada desde este exilio interior que supuso la provincia de Almería irriga y se disemina en un diálogo constante con Europa (París, Italia, Alemania, Suiza).

Podemos llegar a considerar CN como el libro auroral de Goytisolo, la novela que inicia la trilogía del «Pasado efímero». «Discurso» controvertido: ¿libro de viajes?, ¿novela comprometida? Hoy queda claro que es la gran novela española de Goytisolo, como *Campos de Castilla* fue el gran poemario de Machado. Ambos en esa línea «laica», capaz de superar el esteticismo dominante: (léase en Machado: Modernismo, léase en Goytisolo las «guías turísticas»).

Las distintas estampas situacionales que recorren/registran *Campos de Níjar* simbolizan, salvando las distancias y aceptando la intertextualidad como técnica creativa de la posmodernidad, determinados poemas de Machado incluidos en *Campos de Castilla*. Si los árboles constituyen el panorama mesetario recogido en versos que corren por riachuelos y arroyos (Castilla), el mar riela en la costa con barquillas de pesca engolfadas al mediodía (sur). Las figuras representan caricaturas de seres humanos grises, cetrinos, abandonados, pueblo e intrahistoria (quizás *Castilla* de Azorín ofrezca los retratos más aproximados que coinfluyen en ambos escritores). Los nombres personales y de lugar cobran una relevancia necesaria para apoyar al realismo figurado, los cuadros son definitivos, concluyentes. Como destaca Mainer (op.cit., p.60-61) «el paladeo de los topónimos», «la precisión de los colores, la nitidez con que describe el gesto», «el diminutivo». Frente a esa aproximación estético-afectiva a las cosas, se prefiguran enfrentados el silencio y la denuncia testimonial, la opresión y la violencia ejercida sobre la naturaleza. A ello se le denomina «filantropía». Humanismo laico que no claudica ante la denuncia del hombre provinciano «cainita», de la aldea.

Aquí recordamos el valor destacado por Juan Carlos Rodríguez sobre la propuesta de Machado: «una nueva retórica que se disfraza sin embargo bajo la imagen de un supuesto “experiencialismo” directo, concreto, un lenguaje diario y “cotidianamente comunicativo”» (JCR: 1985, p.230). Junto a ello, como después demostraré mediante algunos ejemplos, encontramos la otra línea paralela.

La denuncia, es decir, la indignación moral. Tan reveladoras son *Las coplas de don Guido*, como el diálogo entre el narrador y el cacique

en CN. Tan relevantes resultan las «buenas gentes» y «las malas», como la inocencia oprimida de los seres que sueñan con emigrar a Cataluña. La misma intención objetivista, testimonial, de ir a las cosas y al encuentro del otro se encuentra en ambos textos. De ahí que esa relectura de Machado por Goytisolo desembocara en la histórica concentración de 1959 en Collioure y la escritura de *Campos de Níjar* como contribución literaria.

De esta historia se resucita al Machado virtuoso, bueno, casi un San Manuel mártir, «San Antonio de Collioure». Es la figura que retrata Valente (*Las palabras de la tribu*, 1971) en un escrito dos años después: «temple moral de Machado, su luminosa profundidad, su ironía, su antidogmatismo y aquella bondad consciente». Representa así un conjunto de virtudes «cuya continuidad nos parecía indispensable».

Juan Carlos Rodríguez en «Machado ante el espejo» señalará que esta lectura de Valente representa la recuperación de Machado desde un moralismo que destaca los valores ético-políticos. Dos visiones distintas inician esa recuperación: la del grupo de «Escorial» durante los cuarenta, y la lectura de izquierdas desde los cincuenta (Tuñón de Lara).

Una segunda lectura «cientificista» y académica recupera a Machado de *Soledades* y valora la prosa (Abel Martín, Juan de Mairena). Finalmente, la postura esteticista o vanguardista propugna el rechazo de las formas expresivas y su anclaje en la tradición.

Pero de lo que realmente se trata es por un lado de la presencia del ideario institucionista (laicismo estoico, nombrará Juan Carlos Rodríguez) mezclado con un vitalismo naturalista (aprendido en Bergson en 1911), que nos lleva a la consideración famosa de la poesía como palabra en el tiempo, es decir, el poema como vehículo portador necesario de un sentido moral. Frente a la ética-estética de Juan Ramón, la ética del instante de Bergson, la «durée». El existencialismo situacionista de Sartre, el objetivismo caleidoscópico y el comunismo a través del neorrealismo italiano de Vittorini o del marxismo de Lukács (en 1958 escribía «Significación actual del realismo crítico»), en Goytisolo.

La salida no podía ser el «poema propaganda», antes bien se construye un camino que desemboca en el pueblo. De las cosas al otro, el otro entre las cosas. El poeta levanta acta, la materia literaria está ahí fuera, impregnada con sus sentidos, sus condicionamientos, sus limitaciones

y la tarea de dignificación del ser humano es lo que importa. Se inicia así una marcha de las letras al pueblo (Víctor Fuentes)[8] que se abisma en la conflagración fratricida. Machado insiste en esta salida populista, tratando de dar sentido a la historia que le tocó vivir haciéndola de nuevo. Tarea ímproba, la poesía se «llenaba de ideas», estas se adelgazaban y el poema se reducía a un aforismo, finalmente la idea se apoderaba de la forma y la prosa corría fértil por las páginas en blanco (p.e. *Juan de Mairena*).

Para preparar este homenaje, el novelista tenía que leer sin duda la obra del poeta. La lectura de CC le conduce a *Castilla* de Azorín. Desde aquí a Baroja hay un paso y el gusto de Goytisolo por las «trilogías» . El modelo de recuperación nacional estaba en marcha, pero desde una lectura crítica, heredera de las relecturas y el ejemplo de la tradición, que estaba amenazada por nacionalismo totalitario oficial. Sin la censura no entenderíamos el silencio de Ferrero sobre la etapa republicana de Machado, que resultaba tentador para profundizar precisamente en esa parte de la obra (la prosa): *Juan de Mairena*. Pero la devoción de Goytisolo por Machado de CC se observa en el título de su trilogía novelesca «El mañana efímero» (Lázaro: 1977, 37). Continúa en el libro de viajes (CN), retoma en el título la palabra «Campos», y se sumarían dos obras más, ya citadas: *La Chanca* y *Pueblo en marcha*.

Mientras el novelista está haciendo lo que sabe, escribir y contribuir desde las letras a la regeneración de España, el Goytisolo teórico se está distanciado ya del realismo social hasta romper definitivamente con él en *Señas de identidad* (1966). Todavía en *El furgón de cola* (1967) encontraremos artículos y anotaciones de enorme interés para este diálogo literario entre Machado y Goytisolo.

1959, momento importante en la transmisión de este legado que asume Goytisolo, participando activamente en la organización del homenaje. Fruto de este acercamiento e interés por Machado quedan dos ejemplos: el primero se refiere a su desmitificación, sobre todo cuando descubre la opinión negativa que le merecía al poeta la narrativa europea (Proust, Joyce). Ya estamos en el Goytisolo experimental de las *Conversaciones en Formentor* y *Señas de identidad* (1966). Pero otra línea más fuerte, la del Machado institucionista, regenerador, comprometido con el pueblo, le conduce a la escritura de estas dos series de tres obras ya citadas. Se trataría de los años que van de 1956

[8] Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo de las letras españolas (1917-1936)*, M, La Torre, 1980.

a 1962. La opresión de la inocencia, la violencia descarnada sobre la belleza, le sublevan moralmente y aquí conecta con Machado.

Análisis intertextual

Así comienza *Campos de Níjar*: «Recuerdo muy bien la profunda impresión de violencia y pobreza que me produjo Almería». Así comienza *Campos de Castilla*: «Mi infancia son recuerdos...».

Pero esta voluntad de denuncia social, se complementa con «la tentación estética de lo sureño» (JCM: 1994, p.59) y aquí encontramos el otro legado que Goytisolo rescata de Machado de *Campos de Castilla*. Frente al castellanismo, sinónimo de centralismo, la estética del sur marginal. Desde este punto de vista destacamos más la réplica que el diálogo en mutua sintonía, pues al fin y al cabo era una manera contestataria de distanciarse del «centralismo castellanista» y «noventayochista».

Es evidente que Goytisolo se sitúa en un punto de vista narrativo objetivista, acorde con la moda del *nouveau roman* francés (Butor, Robbe Grillet), incluso con *Le voyeur* (1956). También es notoria la influencia del realismo italiano de posguerra Scotellaro, Vittorini y Pavese, de los que adopta modalidades del reportaje narrativo y relato breve. Además el propio Goytisolo confiesa su predilección por Gide, Malraux, Faulkner y los jóvenes novelistas sureños. Esta técnica le permitía obviar la censura, como así ocurrió, pues el narrador da cuenta, testimonia, levanta acta de las cosas y su aura; registra, eso sí, desde una actitud eticista, pero dejando que sean los acontecimientos, los contrastes entre figuras y naturaleza, sus diálogos internos, los que afloren. En ningún momento se observa la indignación del relator, sabemos que está molesto por algunos fragmentos dispersos, aforismos o casi versos, notas en el cuerpo del texto, que pasan desapercibidos y revelan dicha actitud. Algunos otros síntomas, como las lágrimas o el silencio, demuestran la importancia de saber conjugar: tiempo, sentido, instante. Historia, denuncia e impotencia. Juan Goytisolo lo intentó. Su obra posterior demostró que este aprendizaje narrativo no había sido en balde y los enormes testimonios de los *Cuadernos* de Sarajevo o Chechenia continúan ese hilo sutil de la narrativa en libertad.

También el objetivismo le permitía anular la acción, pues de eso también se trataba: del paro, el hambre, la emigración, pero sin lucha,

sin oposición, en silencio. Es precisamente este descubrimiento el que atrapa al novelista para retomar el viaje al barrio de La Chanca y será la comprobación del pueblo alegre, libre y entusiasmado el que le lleve a Cuba tras el triunfo de la revolución para poner punto y final a este procedimiento narrativo. Después de la oscura experiencia iniciática por el sur y su pobreza, Cuba le aguardaba para compensarle de tantos sinsabores en estos primeros momentos de triunfo del pueblo y las expectantes novedades socializadoras en educación y sanidad.
La misma técnica descriptiva, pero con mayor dominio del vocabulario popular. La transcripción fonética es ya un goce para el narrador, la musicalidad de la frase del Caribe, los andalucismos, las costumbres, le conducen una y otra vez a citar ejemplos de Almería, del sur, en un diálogo de mar a mar. El último legado testimonial de su lucha antifranquista.

Las pintadas en las paredes pueden contrastarse y resultar reveladoras de la denuncia «noventayochista» sobre el atraso de España, pero ahora, más sangrante, con la colonia liberada por y para el pueblo. Ejemplos:

> Esta casa es cubana y estamos dispuestos a defenderla. Patria o muerte.
> Esparadrapo. Los callos si te los *corta* quedas.
> Territorio libre de analfabetismo
> Vive el marxismo
> Aquí nació la libertad de Cuba.

El mensaje final:

> Al defender su Revolución, los cubanos nos defienden a nosotros.
> Si deben morir, muramos también con ellos.

En *Campos de Níjar*:

> Más árboles, más agua
> Franco, Franco, Franco
> Titulares del *Yugo* y *ABC* de 1956 (al final de la novela).

Podríamos hablar de la técnica del collage, vanguardista, en la que la narración de la realidad se encuentra en la propia vida real, solo hay que saber mirar, los textos están ahí, se trata de seleccionarlos

y en el montaje, como en el film, se pondrá a prueba la validez de la propuesta narrativa. Afirma Goytisolo: «documento real integrado en el texto literario del mismo modo que el artista compone ocasionalmente su tela con materiales y elementos como algas, conchas, trozos de soga, herramientas, en vez de imitar el mundo exterior y pintarlo». (RT, p.41).

Machado realiza el mismo ensayo en verso, experimenta la misma actitud realista, objetivista y recurre a la poetización de lo cotidiano. Goytisolo realiza el mismo recorrido: la novela realista. En ambas obras el proceso de construcción del yo se halla fuera, como un silencio sostenido, es la vida (natural, social) la que fluye tanto en los poemas como en los capítulos.

Detrás de «MÁS ÁRBOLES MÁS AGUA» (CN: p.19) está la visión descarnada de Machado que reproduce la *Castilla* de Azorín (Los árboles y el agua, España, 26-XII-1904, pp.255-259. El narrador en este caso viaja en tren). A continuación la historia presente inscrita con pintura: FRANCO, FRANCO, FRANCO (en forma visual de poema), la presencia de las siglas: A.D.A.R.O. y las indicaciones como A HOLIVUD DOS QUILÓMETROS (p,23)[9] .

El poema 3 de Machado se titula: «Por tierras de España», la imagen desolada se identifica con la esencia de Castilla: «Hoy ve sus pobres hijos huyendo de sus lares». Por su parte dice Juan Goytisolo, por boca de un personaje al preguntar qué hay en dirección a Carboneras: «Lagartos y piedras. Es lo más pobre de España» (p.40). Como concluye el poema del Machado sevillano: «no fue por estos campos el bíblico jardín/ son tierras para el águila». Y así concluye su capítulo III CN: «El cielo bulle de pájaros y reanudamos la marcha».

El poema 4 se titula «El hospicio» (CC). «¡Sobre la tierra fría la nieve silenciosa!» es su último verso. Goytisolo para entonces está en Níjar y describe la famosa leyenda[10] contada por Sánchez de Toca, según un misterioso documento que solo conserva este, para testimoniar el arrebato ajeno visto desde fuera «con el estómago lleno», como sin

[9] No sabemos si la tilde la pone el narrador o el autor anónimo del anuncio.

[10] Véase el estudio de Sergio Braulio Véliz Rodríguez, «Reflexiones sobre un trabajo en los campos de Níjar. En el cincuentenario de *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo», *Revista de antropología experimental,*
11, 2011. Detalla la arrebatada euforia del pueblo de Níjar al arrojar todos los enseres por la ventana ante la coronación de Carlos III.

duda miraría Machado a aquellos niños del Hospicio que se asomaban a las ventanas para ver los montes azules de la sierra con sus rostros «pálidos, atónitos y enfermos».

El poema 5, «El dios ibero», conecta en cierta medida con la afirmación del narrador: «Para la gente del sur la cultura es patrimonio exclusivo de los extranjeros». Cuando interroga a la tradición, a la herencia, a través del diálogo con el viejo, este le responde a la pregunta de dónde están sus hijos: «Fuera. en Barcelona, en América, en Francia...» (p. 61) La naturaleza dice lo que el hombre calla: «La llanura humea en torno a nosotros. Una bandada de cuervos vuela graznando hacia Níjar. El cielo sigue imperturbablemente azul. El canto de las cigarras brota como una sorda protesta del suelo» (p.62).

El 6, «Orillas del Duero», representa en CN el Cabo de Gata. Los emblemas geográficos estudiados en la escuela. Así lo recuerda el narrador de CN: «Entre el Cabo de Gata y Garrucha media una distancia de casi un centenar de kilómetros de costa árida y salvaje, batida por el viento en invierno, y por el sol y el calor en verano, tan asombrosamente bella como desconocida...» (CC, cap. VII).

35, «Del pasado efímero» a «El mañana efímero», pasando por el «Llanto» (irónico y humorístico,) de la España de charanga y pandereta.- Retrato de un señorito andaluz. Conectar con la trilogía de Goytisolo: *Fiestas, El circo, La resaca*[11]. Goytisolo afirma: «ni mi obra juvenil *Juegos de manos, Duelo en el Paraíso, Fiestas, El circo* tenía por fortuna nada que ver con la vagarosa y esquemática literatura nacional popular que propugnaba» (RT, p.26).

39, «El mañana efímero». Este, como el 35, rebosa crítica ácida del presente «España inferior que ora y bosteza» «de cabeza hueca» , «no es de ayer ni de mañana», «el vacuo ayer dará un mañana huero». Pero emerge la pasión -de los jóvenes- épica en defensa de «otra España», distinta de aquella «que pasó y no ha sido,/ esa que hoy tiene la cabeza cana», opuesta a esta otra: «España de la rabia y de la idea». Este llamamiento a los jóvenes dotaba de sentido al ideario rebelde que bullía en las aulas universitarias en el 56. Resultaba fácil, casi infantil, identificar «la España del cincel y de la maza» con la España «roja»

[11] Jesús Lázaro*, La novelística de Juan Goytisolo*, Alhambra, 1984, retrata así este momento: «En 1957 comienza a traducirse su obra al francés, y es contratado como asesor literario de Gallimard... Alterna viajes por España con lecturas marxistas y la publicación de su trilogía "El mañana efímero": *Fiestas, El circo y La resaca* (1958) y *La isla* (1961)».

de la hoz y el martillo. El anacronismo resultaba evidente para los antiestalinistas, que veían el triunfo de la socialdemocracia en Europa, los cimientos del estado del bienestar y el turismo al alcance de todos. Al maestro Azorín por su libro *Castilla* le dedica dos poemas, el segundo, 47, «Desde mi rincón» (curiosa historia del poema en 1913, para su recitado en la fiesta de Aranjuez, pero que tuvo que leer JRJ. Lleva fecha de Baeza, 1913).

48, «Una España joven» (1914). Existe un sendero por donde camina el protagonista de los «Campos». Me refiero a la línea meditativa que se halla en el romanticismo desde Goethe y, sobre todo, Rousseau[12] que encuentra una nueva comunión del yo con la naturaleza. Este sendero no es otro que la propia huella del silencio, el pensar, el meditar, mientras se destaca el paisanaje, las cosas exteriores, la realidad. En ese silencio se encuentra la clave de estos discursos: el yo calla y hablan las cosas, la naturaleza en Machado y en Goytisolo; hablan las canciones y los ritos populares (las coplas, el romance), pero también los grafitis y las pintadas en las fachadas, los nuevos emblemas franquistas diseminados por los pueblos, en el segundo. Se trata de un viaje del yo al nosotros, que se agosta en el esteticismo o en la denuncia moral, testimonial. Este encuentro hacia el otro, unifica ambos textos, solo que Machado buscaba al pueblo y Goytisolo resolver un problema acuciante de índole existencial-sexual: el tema de *Señas de identidad.*

Tanto Machado como Goytisolo acaban en el pensamiento esencial (la tradición, los clásicos, el misticismo, el aforismo, el silencio), pero deben recorrer el proceso que les lleve a los otros, sino resultaría una impostura. Así lo percibieron ellos y es fácil constatar el camino hacia el último verso en la chaqueta machadiana, como símbolo del alejamiento del realismo en JG, hasta dar con *Las virtudes del pájaro solitario*.

Curiosamente, mientras se programaba el entusiasta homenaje en Collioure, y bajo la influencia de esta atmósfera, va componiendo *Campos de Níjar* (no olvidemos que su 1ª edición está fechada en 1959, obviamente una contribución, quizás un guiño cómplice, literario y generoso, por parte de JG al homenaje que él estaba fraguando).

[12] Solo dejo apuntadas las últimas aportaciones: VV.AA. Monográfico «Los paisajes del alma en la literatura española», *Cálamo*, FASPE, 59, 2012; Eduard Cairol, «Philosophenweg. Paseos filosóficos: de Rousseau a Benjamin», *Revista de Occidente*, 370, marzo, 2012;, JJ Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Introducción, traducción y notas de Mauro Armiño, Alianza, 2008.

Mientras esto ocurría de cara a los focos mediáticos, otro JG interior se estaba desmarcando, y desgarrando, de cuanto significaba la España política vinculada al franquismo y al PCE.

Los procesos a Semprúm y Claudín, el antiestalinismo disidente por la invasión en Hungría y Checoeslovaquia, la bomba en Milán (con el robo de las cintas de la película), la detención de su hermano Luis, la campaña de Emilio Romero y la independencia de Argelia, el desengaño por la revolución cubana como último asidero de lo otro, moral y estéticamente realizable, nos conducen al desafecto hacia el mito machadiano y la entrada en la modernidad de la poesía de la experiencia pulsional conformada por lo social, lo económico y lo libidinal. El golpe de mano lo representa *Reivindicación del Conde Don Julián*.

JG está construyendo su personaje literario al tiempo que se configura a sí mismo como escritor de otra galaxia (*El exiliado de aquí y de allá*). Su papel de profeta de la tribu ha ido en aumento, engrandeciendo su figura, por los gestos de solidaridad internacional en Sarajevo, Chechenia, Palestina, la llamada «primavera árabe», manteniendo el difícil equilibrio entre el mito (la literatura) y la realidad política globalizada, contribuyendo desde su atalaya independiente el juicio adecuado y sensato que en toda sociedad libre se le pide al intelectual y escritor disidente: novelista, ensayista, periodista, documentalista y defensor actualmente de las tradiciones orales, vehículo de transmisión cultural, como patrimonio de la humanidad.

Saber decir «no» y afirmarse mezclándose entre los desafíos de la sociedad del siglo xxi solo les está reservado a unos pocos y entre ellos Juan Goytisolo representa un buen ejemplo machadiano.

Si Machado se vincula con el «castellanismo» de las letras españolas, Goytisolo, a su vez, lo subraya con el gusto por «el sur». Ambos conceptos se dan la mano por su crítica al primitivismo latente, abandono y pobreza de la tierra y sus gentes. De ahí surge la indignación moral que atraviesa como un cuchillo ambos textos. Eso es lo que duele: la denuncia, la indignación, la crítica. Ya lo estaba diciendo también Blas de Otero en *Ángel fieramente humano*, al romper sus versos y bajar a la calle.

Las olas de odio y de sangre ahogan ambas figuras: Machado al exilio en el 38, Goytisolo al exilio en el 56. Machado apuesta por el

esteticismo: «esos días azules de mi infancia»; Goytisolo abandonará su relevante papel de «aduanero», «desde la capital europea de la luz», para cultivar su faceta de «hidalgo», como lo llamaba Genet. Así pudo dedicarse al estudio de Blanco White, de la mística (sufismo medieval andalusí, el misticismo español Juan de la Cruz y Teresa de Jesús), Larra, Góngora, etc. Todas ellas experiencias abisales, aquellas que cierran y abren ciclos, ya sean en rizoma, ya sean en huída. Mantener el equilibrio entre ambas al tiempo que le va tocando a uno vivir: exiliado de aquí y allá, atravesado por la flecha del amor.

Referencias bibliográficas

CEREZO GALÁN, Pedro (2012), «Antonio Machado en Baeza (1912-1919): del extrañamiento al entrañamiento», Excmo. Ayuntamiento de Baeza.

CHICHARRO, Antonio (2009), «Antonio Machado y el monólogo: "Sobre el teatro al uso" y "Poema de un día (Meditaciones rurales)"», en CRESPO, Salvador, GARCÍA-NIETO, Mª Luisa, GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel, PÉREZ BOWI, José Antonio, RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión y RODRÍGUEZ DE LEÓN, Mª José (Eds.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad de Extremadura, pp. 95-108.

GOYTISOLO, Juan (2005): *Obras Completas*, II, Narrativa y relatos de viaje (1959-1965), Galaxia Gutenberg.

—— (2007), *Obras Completas*, V, Autobiografía y viajes al mundo islámico, Galaxia Gutenberg .

—— (2007), *Obras Completas*, VI, Ensayos literarios (1967-1999), Galaxia Gutenberg.

LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis (1993-1995): «La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral», Murcia, *Estudios Románicos*, 8-9, pp. 47-66.

LANZ, Juan José (2011), «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX», Revista Izquierdas, 9, abril, 2011, pp. 52 y 53.

LUIS, Leopoldo de (1975): *Antonio Machado. Ejemplo y lección*, Madrid, Sociedad Española General de Librería, 1988.

MACHADO, Antonio (2005): *Obras Completas*, I, Barcelona, RBA.

MAINER, José Carlos (1994), *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.

MORALES LADRÓN, Marisol: «La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce» (20049, *BELLS: Barcelona english language and literature studies*, 13, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona.

MUÑOZ SORO, Javier y GARCÍA FERNÁNDEZ, Hugo (2010): «Poeta rescatado, poeta del pueblo, poeta de la reconciliación: la memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la transición», *Hispania*, vol. LXX, 234, págs. 137-162.

PÉREZ FERRERO, Miguel (1952), *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1985): «El descubrimiento de la realidad. Notas sobre la novela española a partir de 1939», *Olvidos de Granada*, 10, octubre, pp. 7-9.

VV.AA (1988), *Escritos sobre Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Andaluces.

VIVES PÉREZ, Vicente (2010), «Antecedentes líricos de posguerra en la poética posmoderna española», *Espéculo*, 45: http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/anteliri.html

CORPORACION DE ANTIGUOS ALUMNOS DE LA "INSTITUCION LIBRE DE ENSEÑANZA". DE MADRID.- GRUPO DE MEXICO CIRCULAR -14

El próximo miercoles, día cinco de Agosto, como tenemos por costumbre, y a la misma hora (7.30 de la tarde, en la Embajada de España, en la calle de Londres No. 7),nos reuniremos los antiguos alumnos de la Institución Libre de Enseñanza, así como aquellos del Instituto-Escuela y los antiguos residentes de la Residencia de Estudiantes de Madrid, a los que igualmente se les cita por esta Circular.

En la reunión que celebramos el día lo. de los corrientes, dimos cuenta, como se había anunciado en nuestra circular, de los trabajos publicados con motivo de haberse cumplido los 20 años de la muerte de Antonio Machado, y dió lectura al suyo la Sra.Nuria Balcells de Parés. Desde entonces a la fecha he seguido recibiendo trabajos con destino al folleto en proyecto. Dos días despues de celebrada nuestra reunión recibí carta de Pablo de Azcárate, contestando a la mía, con la que me enviaba el texto de su discurso, ante la tumba del poeta en Colliure. Pocos días despues, por conducto de los simpatizantes con nuestra idea, Sres.Ayensa y Alcalá Zamora, he recibido los siguientes escritos: de D. Antonio Buero Vallejo, de Madrid, de fecha 14 de Febrero de 1959; de D. Manuel Tuñón de Lara, de París, "D.Antonio Machado, veinte años despues" Febrero de 1959; la adhesión de Francois Mauriac al acto de París; la del Director del Colegio de España, de París, Joaquín Pérez Villanueva; las Adhesiones individuales y colectivas, de Concha e Isabel García Lorca, Angel del Río, Camús, Pablo Casals, Leopoldo de Luis, Vázquez Díaz, María Teresa León, Rafael Alberti, Domingo Bordines, Alfonso Sastre, Dolores Medio, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Jiménez Diaz, Camon Azanar, Julio Caro Baroja, Angel Ferrant, Rosendo Roig, Picasso, Bores, Fenesa, Peinado, Lobo, Viñas, Flores, Manolo A.Ortiz, Montor, Camilo José Cela, etc. La adhesión escrita de nuestro Grupo de México, y el telegrama que enviamos al Rector Sr.Sarrailh que firmamos 40; la de Gloria Giner de los Ríos, Francisco García Lorca y Laura de los Ríos, de García Lorca, desde New-York. Una nota de Vicente Girbau; Convocatoria a los actos de Colliure y París y Comité de Honor que respalda la convocatoria; "Machado y Soria", por Antonio Otero Seco; Homenaje de Radio París, durante los días 7, 12,13,14,18,19 y 25 de marzo de 1959, en cuyas emisiones intervinieron, entre otros, Couffon, Camp, Blas de Otero, Giner Pantoja, etc. y en las que varias veces recitó poesias de Machado María Casares; "Como en un poema póstumo", por Gabriel Pradal Gómez; "Cronica de Madrid" con la crónica de la reunión de Segovia y el homenaje celebrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Madrid, 19-Marzo-1959; Recuerdo de la muerte de Machado, hace 20 años y hoy, por Jean Camp. Nos falta pues, solamente para la recopilación que estamos haciendo, la información solicitada al Rector Sarrailh y a José Giner Pantoja, sobre los actos de la Sorbona y el Ateneo Español de París.Con ello podremos, como habiamos ofrecido, presentar el presupuesto y maqueta de este folleto sobre Machado en preparación.Una vez mas solicitamos la colaboración de todos para que aporten material que no tengamos reseñado en esta y otras Circulares anteriores.

A la pasada reunión asistieron:María Luisa ABEYTUA,Maruja BOLIVAR, Angelita Campos de BOTELLA,Nuria Balcells de PARES, Manuel CUENLLAS, Dolores TEJERO, Enrique DIEZ-CANEDO, Julio GARCIA y Pilar Coll Alas de GARCIA, Elisa Giner de los Ríos de ALFONSECA, Consuelo Giner de los Ríos de QUINT, Carlos LAGUNILLA, Ernesto NAVARRO, Raimundo MORALES, Juana ONTAÑON y Teresa TORRES CAMPAÑA.- - Se ruega la puntual asistencia.

México, D. F., Julio de 1959.

Bernardo Giner de los Ríos.

Aspectos de la figura de la mujer en la obra de Antonio Machado

Filomena Garrido Curiel

En esta comunicación nos aproximaremos solo a algunos aspectos de la figura de la mujer en Antonio Machado en los planos histórico, sociológico, filosófico y poético, ya que por razones propias de este mismo tipo de estudio como por la densidad con que este tema debe ser tratado no se profundizará en todos.

Introducción

La publicación del libro *Campos de Castilla* en 1912, del que recientemente se han cumplido cien años, y su favorable acogida salvó la vida al poeta Antonio Machado, desconsolado y abatido por la temprana muerte, todas las muertes llegan pronto, de su joven esposa, Leonor Izquierdo (1 de agosto) y motivo por el cual él pensó en quitarse la vida, como le confiesa en una carta a Juan Ramón Jiménez. Ese libro le abrió un nuevo horizonte que tendría continuidad lejos de Soria, en una tierra en la que se sintió extranjero pero que le permitió una introspección y creatividad que de otra manera quizás no hubiera sucedido. Ese lugar, "entre andaluz y manchego" fue Baeza, el siguiente destino del "humilde profesor de un instituto rural".

Será en la ciudad jiennense donde Antonio Machado pasará siete años, de 1912 a 1919, dedicado no solo a la enseñanza en el Instituto General y Técnico, donde obtuvo una cátedra de francés y a la poesía, sino al estudio de la Filosofía, carrera que comenzaría como alumno libre en la Universidad de Madrid, además de continuar con la colaboración que mantenía en distintos periódicos y prensa de la época. En Baeza, en el ámbito político-social, toma fuerza su posicionamiento vital y su compromiso, marcado sobre todo por un planteamiento ético-estético con la España de su tiempo y, en el literario, a este periodo se deben nuevos poemas de *Campos de Castilla* que aparecerían en la edición de 1917 y que vienen marcados por la ausencia y recuerdo de Leonor, personificada en las tierras de Soria, a las que recuerda y contempla con nostalgia, desde el dolor la distancia, erigiéndose en algo más que una imagen romántica ya que como él mismo dirá "se canta lo que se pierde".

Aspectos de la mujer

Los años de Soria fueron decisivos, atrás deja Antonio Machado su juventud marcada por su temprana formación liberal y la adquirida en la Institución Libre de Enseñanza con su maestro Francisco Giner

de los Ríos. A Giner le debía, entre otras cosas, su amor al paisaje, como paso previo al amor a los demás y a la propia España: Atrás deja también una vida un tanto bohemia y su afición con algunos escarceos al teatro; ahora, desde la soledad afectiva-sentimental de este nuevo destino, querrá recuperar el ambiente intelectual de la capital.

Sin placer y sin fortuna,
pasó como una quimera
mi juventud, la primera ...
la sola, no hay más que una:
la de dentro es la de fuera.

Pasó como un torbellino,
bohemia y aborrascada,
harta de coplas y vino,
mi juventud bien amada.

Pero aquella también fue una juventud sin amor, tendría que esperar más de treinta años para conocerlo en aquella joven, cuyo recuerdo le acompañaría siempre. Después de Soria, Machado se volverá prematuramente "viejo", cansado y solo…"

Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

Ese es el poeta que llega a la ciudad andaluza y allí su ser se desdobla y multiplica, su yo se convierte en otros y va dando forma a sus apócrifos, la "otredad" de la que se ha hablado. Antonio Machado hablará y sentirá a través de ellos, se extiende en ellos. Aunque ese tema no es objeto de este artículo si nos sirven los apócrifos para situar y conocer como es la mujer en Antonio Machado, distinguiendo la mujer real de la soñada o recordada, de la amada, que ocupa un papel importante en sus reflexiones.

Por un lado se en encuentra Leonor, que será durante mucho tiempo su epicentro, su objeto estético, su referente vital y complementario porque "se canta lo que se pierde" convirtiéndola en una imagen romántica que se confunde con el propio paisaje que toma vida propia, la vida que ella ya no posee y le servirá, a través de sus descripciones, para expresar sus estados de ánimo, sus estados del alma y sus

impresiones temporales, en lo que podríamos hablar de un movimiento de humanismo regeneracionista, en tanto que permite mostrar valores que no son visibles.

A partir de ese momento comienza en Machado una nueva etapa poética y filosófica y una nueva forma de abordar a la mujer en su obra, distinguiéndose varios aspectos, que diferencian al Antonio Machado autor-poeta, del Antonio Machado hombre, ya que mientras en el primero, en el literario se presenta el hombre enamorado, el soñador, etc., el Antonio Machado real no presentó en su vida esa relación "cara a cara" con las mujeres, con las que mantuvo una relativa distancia que solo se rompió con el matrimonio de Leonor y todo lo que aquella relación supuso y años más tarde, en la mantenida con Pilar de Valderrama, también especial, desde el momento en que ella no era una mujer libre y por tanto podemos suponer que no fue plena totalmente.

Pasemos pues a exponer los aspectos de la mujer en Antonio Machado y que podemos analizar desde varias vertientes, por un lado el de su propia relación hombre-mujer, marcada a la vez por el amor y la ausencia, por un lazo afectivo, amoroso o romántico; por otro, la mujer como concepto que pasa de lo abstracto a la necesidad o deseo y entraríamos en el terreno del Eros que se complace en la imagen. Por último la visión de la mujer distinta a la anterior y que coincide con los planteamientos de su época y que él también usa, máxime si es de forma generalizada, sin que exista ninguna relación concreta a priori con ella.

Esta diferenciación también se manifiesta en su obra, mientras que habla de la mujer concreta, a la que ama, ya sea Leonor o Guiomar (aunque habría también que señalar cuánto hay de verdad o de inventado en ambas) es Antonio Machado, el hombre y poeta, el que habla; por el contrario cuando trata a la mujer como el concepto más amplio, se viste "del otro" y será Abel Martín, Juan de Mairena o algunos de sus otros apócrifos, quienes lo hagan y para ello lo reviste de una nueva personalidad para que construya su teoría. Y por otro la veremos en un plano sociológico.

Planos histórico, sociológico y familiar

A finales del siglo XIX y principios del XX comienzan, no solo en España sino en el resto de Europa y también en Estados Unidos

ciertas corrientes de pensamiento que ya promulgaban un cambio en la sociedad en lo que a la concepción del papel de la mujer se refiere y a los que Antonio Machado no es ajeno. Sin embargo frente a los incipientes movimientos feministas y sufragistas que reclaman una mayor participación y consideración de la mujer que viene promovida desde ellas mismas encontramos una cierta oposición, no solo entre los hombres que aluden a la propia capacidad intelectual de la mujer, sino entre otras mujeres lo que supone posturas a la vez simultaneas y contradictorias. Es el momento en que se ponderan tipos y esteriotipos, utilizados para convertir a la mujer en el objeto que interesa y se utiliza en pro o en contra de ciertos intereses, por ambos lados. Todo ello lleva consigo una lucha por mantener un estatus establecido durante siglos, un sistema no solo de gobierno sino de pensamiento, político, religioso y un cierto temor ante el "avance" progresivo de la mujer que comienza a tomar conciencia de su propio ser y va adquiriendo un mayor protagonismo. Como respuestas a estas reivindicaciones se utilizan distintos argumentos en contra que en muchos casos carecen de fundamentos sólidos y encierran otros intereses.

Como hemos dicho Antonio Machado no se sitúo al margen y hay algunos escritos en los que su concepción y/o postura ante la mujer coincide con la de sus contemporáneos y así lo refleja en algunos de ellos, sobre todos en los de opinión o en comentarios y en su epistolario, distintos a los de su obra literaria.

Sobre esto último valga señalar que cuando escribe sus cartas, éstas van dirigidas a un lector-receptor único, ámbito privado, con el que le une una cierta complicidad, afinidad o relación previa y que puede entender sus planteamientos al respecto. Sobre esto resulta, cuando menos llamativo, como la mujer idealizada de la poesía es en una carta que envía a Juan Ramón Jiménez tratada de otro modo, por ejemplo en el siguiente párrafo:

> (…) Yo lo que veo en todas partes es un avance simulado y una reacción efectiva, Creo que la mentalidad española es femenina y no es posible cambiar el sexo espiritual de la raza. Cuando las señoras de la doctrina dicen que aquí todos somos católicos, lo que, en el fondo, quieren decir es que aquí todos somos señoras.

Con ello Antonio Machado se cuestiona la capacidad de la mujer para decidir por ella misma y nos muestra a la mujer como más inclinada

a la religión que el hombre y en cierto modo a la manipulación y sin criterio, con lo que la "intelectualidad", el compromiso o la política estarían del lado masculino, lo que no está lejos del planteamiento social de la época, (que por ejemplo en el tema del voto a la mujer se le negaba porque podría estar manipulados por la iglesia)[1]. A la vez nos hacemos eco de dos ejemplos que recoge José Machado en su libro y en los que con su "fina ironía" pone de manifiesto lo que opina del intelecto femenino: la primera en relación a la dedicatoria que escribía a las mujeres coleccionistas de autógrafos, y la segunda otra similar.
En la sección de "Proverbios y cantares", hay unos versos que parecen ser los preferidos por Antonio, para copiarlos en los álbumes de las señoritas, de las que no podía zafarse. Dicen así:

> Nuestro español bosteza.
> ¿Es hambre? ¿Sueño? ¿Hastío?
> Doctor, ¿tendrá el estómago vacío!
> —El vacío es más en la cabeza.
> A pesar de que las pedigueñas coleccionistas de autógrafos hubieran deseado asomarse más bien al lisonjero espejo de alabanzas dirigidas a ellas, reían de buena gana lo del "vacío es más bien en la cabeza".
> (…)
> "Desengáñate decía la mujer que logre alcanzar la más clara inteligencia, nunca llegará a la del hombre más carente de ella". "Me dirás que hay excepciones. Ciertamente pero estas no hacen más que confirmar la regla. Claro –proseguía- que podrían consolarse pensando todas y cada una, en que son esa excepción. Así todo se arreglaría, todo menos…el vacío que quedaría siempre, en el mismo lugar."
> A mí como fiel cronista, solo me cumple la estricta trascripción de este criterio que, por lo demás, puede verse confirmado en más de una ocasión a lo largo de la obra del poeta. (p. 49).

[1] También entre las mujeres existían posturas encontradas o contradictorias. Así el sufragio femenino no fue defendido por todas y mujeres como Victoria Kent (del partido radical-socialista) o Margarita Nelken, (socialista), ambas diputadas de las Cortes, argumentaban en contra, que las mujeres aún no estaban preparadas para asumir el voto y proponían que éste se aplazase por temor (al igual que otros miembros de los partidos de izquierda) a que las mujeres, optasen por los partidos conservadores, desestabilizando así la República. A modo de inciso cabe señalar también que en Madrid se creó en 1918 la primera "Asociación Nacional de Mujeres Españolas" (A.N.M.E), en la que se situaban Clara Campoamor y la ya citada Victoria Kent como dos de sus dirigentes más representativas. Otra de las asociaciones importantes fue la de Carmen Burgos, "Cruzada de Mujeres Españolas"; que protagonizó la primera manifestación callejera a favor del sufragio en Madrid en 1921.

Sin embargo, cuando Antonio Machado opina al respecto de manera más pública, cuando escribe para ser leído se distancia algo más de esas opiniones (lo que nos puede indicar que mientras que en poesía (literatura en general) él escribe para ser leído por un número indeterminado de lectores, teniendo conciencia de autor-creador, y del público), o la pone en boca de esos apócrifos lo hace público a través de su otra voz, marcando así distancias, como hace en otros temas. Esta voz es la de Juan de Mairena que expresa lo que el poeta leía y estudiaba de filosofía, así como el pensamiento de los filósofos que admiraba, aunque lo hace de una forma coloquial o "consuetudinaria", de esa forma podemos rastrear ideas de los filósofos del siglo XVIII y del XIX, desde Kant a los románticos alemanes y franceses, como Hegel o Bergson entre otros, formulando su pensamiento a través de aforismos, siguiendo en ello a Nietzsche, y a la vez utilizando una metodología socrática:

> Donde la mujer suele estar, como en España decía Juan de Mairena en su puesto, es decir, en su casa, cerca del fogón y consagrada al cuidado de sus hijos, es ella la que casi siempre domina, imprimiendo el sello de su voluntad a la sociedad entera. El verdadero problema allí es el de la emancipación de los varones sometidos a un régimen maternal demasiado rígido" (J. M., 1, 86).

No deja de ser este planteamiento paradójico si tenemos en cuenta que su abuela paterna, con la que pasó buena parte de su infancia y después en Madrid, como recoge Ignacio Mena, colaboró con su hijo (Antonio Machado Álvarez "Demofilo") en los estudios de folklore e incluso fue la autora de una serie de Cuentos Populares que aparecen en la Revista El Folklore Andaluz entre 1883 y 1884, así como de romances, por lo que no respondía a ese modelo.

También tuvo gran influencia en él su relación con su madre, Ana Ruiz, con la que vivió casi toda su vida, (aunque no de manera continua pero fue en su etapa baezana quien permanecería a su lado y le ayudo a superar el duelo y la ausencia) y a la que estaba muy unido, y con ella nació el poeta, "Desde los brazos de mi madre un día"; ella tampoco fue una mujer al modo tradicional. Cabe recordar que a causa de la pronta viudez de su madre, ésta debió tomar junto a su suegra las riendas de la familia, de ahí que recuerde Mairena "el régimen maternal", y lo que pudo suponer aquel ambiente a la hora de relacionarse con una mujer en el plano afectivo, que el tuviera presentes los modelos familiares y

sobre todo el matriarcal, aunque en su familia fueran prácticamente todos varones, ya que la única hermana falleció en la infancia.

Por último, en estos mismos ámbitos existe además otro aspecto sobre la mujer, otra forma en la que Antonio Machado la aborda y que no tiene que ver con mujeres concretas. Como antes señalábamos, la mujer para Machado conserva la visión tradicional masculina de la época en la que vive y, aunque ya comienzan a despertar y destacar algunas voces femeninas reivindicativas, siempre será la mujer la débil, la que consuele en el hogar, a los hijos o al esposo, la que sufra de amor o de amores, la que será victima de engaños y conserve todos los tópicos que en torno a ella había construido la sociedad y la literatura. Sobre esto encontramos algunos poemas breves, aforismos y coplas.

Citaremos a modo de ejemplo varios fragmentos de distintos poemas donde se advierte lo que hemos señalado.

CXLV
(ESPAÑA EN PAZ)
(…)
Albión acecha y caza las quillas en los mares;
Germania arruina templos, moradas y talleres;
la guerra pone un soplo de hielo en los hogares,
y el hambre en los caminos, y el llanto en las mujeres.

CLV
(HACIA TIERRA BAJA)
Rejas de hierro; rosas de grana.
¿A quién esperas,
con esos ojos y esas ojeras
enjauladita como las fieras,
tras de los hierros de tu ventana?

Entre las rejas y los rosales,
¿sueñas amores
de bandoleros galanteadores,
fieros amores entre puñales?
Rondar tu calle nunca verás
ese que esperas; porque se fue
toda la España de Mérimée.

En el primero, es la mujer la que queda en la casa, como Penelope esperando la vuelta del guerrero, cuidando el hogar y la hacienda y a la que le está permitido derramar lagrimas. En el segundo es otra forma de espera, el ser elegida y esperar muchas veces a quien no llega.

Dualidad

Parece pues que su interés por la mujer se inclina más del lado afectivo-sentimental más que del lado del raciocinio por tanto abordaremos esos aspectos y en ellos el epicentro es Leonor que marcará en el poeta un irremediable antes y después. Nada sabemos del romance previo, del noviazgo o de los escarceos, se conserva de ella el retrato literario-nostálgico que Machado ha hecho, algún comentario realizado a terceros o por terceros y la imagen plástica de algunas fotografías, lo que si sabemos es que Leonor se convertirá en su eje vital. Aquella niña, a la que espera para hacerla su esposa, con la que ha decidido "sentar la cabeza" y formar una familia, es la misma que destruye su sueño y ese mundo nuevo que pensaba construir alejado de la bohemia y de su juventud aborrascada, ella en cierto modo se convierte en su éxito y en su fracaso al perderla. Podríamos decir que Machado ve en Leonor algo más que a una joven, ve su posible creación, ya que al pertenecer a mundos y ambientes distintos él será para ella su Pigmalión, que modelará y moldeará su esencia femenina lejos de lo que hasta ese momento había conocido y con ella construirá no solo una relación sino el lazo inmaterial que los unía y que quedo plasmado en los propios lugares que compartieron creando su propio paisaje a la vez que el recuerdo.

Y aunque existe en su obra una serie de poemas a la que los críticos han denominado "ciclo de Leonor", curiosamente solo es nombrada una ves en el Poema CXXI (…) "¿No ves, Leonor, los álamos del río / con sus ramajes yertos?", en el resto su presencia se respira en cada verso, late en el interior del poema, está presente en la mente o en el corazón del poeta, en forma de "tu", "ella", o se percibe a través de su definitiva ausencia. Leonor se ha convertido en algo ya no abstracto sino "extrañado", es el alma de la tierra y del paisaje que dejo atrás, ella ya no es ella sino que ha quedado en cada uno de los montes azules, de los álamos, ha quedado en las aguas del río que fluyen al mar de la muerte resistiéndose al olvido. En esa distancia vida-muerte, sigue mostrando Machado su amor hacia ella, el que explica Abel Martín:

> El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera.

Y también en este verso, donde se encierra todo este planteamiento: *Alma es distancia y horizonte: ausencia* (aquí condensa todo su simbolismo en el alma: Distancia, horizonte y ausencia e iniciaría su movimiento filosófico que elabora a partir de su propia experiencia personal y existencial).

Son muy numerosos los versos donde se cumple esta premisa y Machado le pregunta a ella, nombrándola "amor", mientras que en otros es la propia naturaleza la que le pregunta a él, metafóricamente, por el amor

> XXXIV
> Me dijo un alba de la primavera:
> Yo florecí en tu corazón sombrío
> ha muchos años, caminante viejo
> que no cortas las flores del camino.

La otra presencia continuada femenina será la de Guiomar. Es el caso contrario Guiomar es el nombre inventado de alguien presente, -Pilar de Valderrama- que ya no está en el paisaje sino que su concepción es distinta, como lo es también la relación que mantienen y distinta completamente a Leonor. Pero Guiomar ya es un nombre idealizado ¿y puede serlo también la persona a quien representa, o la relación entre ambos?.

Encontramos pues en estas dos mujeres aspectos distintos, marcados principalmente por una dualidad, la de la ausencia-presencia, la de sueño-realidad, la de ensoñación-nostalgia, dolor-consuelo, idealidad y simbolismo. Ambas comparten el que han dejado de ser propiamente ellas, para convertirse en figura-objeto poético, que forma parte de un corpus global que va más allá del poema. Antonio Machado ha de servirse de recursos poéticos para abordarlas, sin nombrarlas directamente, es como si con ello pudiera extraerlas o abstraerse del sentimiento que le produce, aunque para hacerlo tenga que valerse de sus otras voces, marcando distancias.

José Machado comenta también la presencia "amorosa" de ambas mujeres y señala la diferencia entre el amor creado (literario) y el amor real en su obra y en su vida:

> (…) este amor de pura creación, es para que se pueda apreciar la diferencia –a mi juicio esencial- con el amor tan fundamentalmente humano y verdadero que profeso a su joven esposa. En él su contenido humano y espiritual se completan para alcanzar la cumbre, en la que resonará eternamente el nombre de: ¡LEONOR¡ (…)

Respecto a «Canciones a Guiomar» señala:

> (…) En ellas nos enseña el camino que sigue para alejarse de la realidad externa. Consigue vencerla con la realidad espiritual, única, que puede lograr el milagro de perdurar el tiempo. Y así llega a alcanzar que todo salga ya de su hondo sentir creador.

Esa dualidad Leonor / Pilar-Guiomar nos da a conocer un nuevo Machado, no solo será ya el hombre solitario que canta el amor perdido sino el hombre enamorado capaz de amar e inventar el amor. No obstante aunque las dos relaciones estén "idealizadas", en el momento que se convierten en creación literaria, Leonor será la amada por excelencia y su relación más sublimizada, utilizando metáforas que remiten a la pureza, virginidad, inocencia, etc., que la de Guiomar que comporta los versos con un mayor erotismo y sensualidad.

Planteamiento filosófico

El planteamiento temático sobre lo femenino aparece en el Cancionero apócrifo (CLXVII), vinculado a la tesis de Abel Martín acerca del amor como la sed, de lo esencialmente otro, sobre la base metafísica de la heterogeneidad del ser, aunque esta se puede superar por la propia palabra, haciéndola esencial y por la justificación de la razón que se afirma desde la constatación de la existencia del otro, lo que supone volver a la heterogeneidad del ser de la que había partido y la necesidad de recurrir al amor para sentir la presencia del otro que de realmente sentido a esa comunicación. De cualquier modo Antonio Machado establece una distancia que ha de resolverse sin desaparecer, de modo que una vez establecida la noción de lo real, ésta, no podía disolver la de apariencia, de manera que la distancia puede constituirse como un requisito del desdoblamiento.

Pero si incluimos en este desdoblamiento a Abel Martín, hay que incluir, necesariamente, a Juan de Mairena su alumno. Ambos se

convierten en sujetos y en objetos de la narración, en tanto que son creados para articular el propio pensamiento fundiéndose así la ausencia-presencia al igual que ocurre, en el caso de la mujer Leonor o de la mujer Guiomar, que establece un juego de presencias-ausencias equiparables. Antonio Machado se desdobla y a la vez se vuelve a unir en ambos apócrifos, en el maestro y en el alumno, como si se fragmentara y se desfragmentara al mismo tiempo, en una invención continua de su propio yo al que sigue la invención de la mujer que ha querido para hacerla otro ser distinto y más eterno.

Pero será Abel Martín quien exprese un mayor culto a la mujer y al que el poeta describe como:

> hombre mujeriego lo sabemos, y, acaso, también onanista; hombre, en suma, a quien la mujer inquieta y desazona por presencia o ausencia. Y fue, sin duda, el amor a mujer el que llevó a Abel Martín a formularse esta pregunta: ¿Cómo es posible el objeto erótico?.

Ya Abel Martín se plantea la objetividad y reconoce:

> una quinta forma de objetividad, mejor diremos una quinta pretensión a lo objetivo, que se da tan en las fronteras del sujeto mismo, que parece referirse a un otro real, objeto, no de conocimiento, sino de amor.

De este modo los poemas más eróticos o amorosos, no los más enamorados son los que escriba este “otro” imaginario que vuelve a crear y así recoge su teoría del ser y la mujer como su complemento y a la vez su contrario, dos esencias opuestas pues lo que no es el uno lo es el otro, la otra cara como si de una moneda se tratase o de afirmación-negación en esta dualidad que compone un todo y que puede traducirse en sensibilidad, gustos y disposiciones distintas:

> La mujer
> es el anverso del ser.

O en otro ejemplo:

> Dicen que un hombre no es hombre
> hasta que no oye su nombre
> de labios de una mujer.

Con esto llegamos a una dimensión metafísica del hombre que completa su ser en la existencia de la mujer volviendo así no al principio biológico, sino al esencial que se logra a través del amor que pasa a ser el eje vital. Siguiendo nuevamente las palabras de Abel Martín

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

El amor pues será quien construya tanto el sujeto amador como al objeto amado en un itinerario que es definido por el propio amor que en cierto modo es sublimado estando por encima de los que aman, aunque suene extraño. No importa tanto cuán real fuera el objeto del amor, el amor define al objeto, sin perder al sujeto primero, superando un cierto solipsismo en cuanto que acepta y necesita del otro. Será de nuevo su hermano José Machado quien al respecto de los versos anteriores señale: "Aquí ya el poeta, desinteresado en absoluto de la persona real, solo le preocupa conseguir la creación imperecedera: la de "Hoy es siempre todavía".

Siguiendo con estos aforismos que encierran más de lo que dicen encontramos que sigue el mismo juego dialéctico, en el que la mujer sigue presentando lo contrario/complementario como relación de fecundidad, que puede verterse en todos los planos de la vida, la física y la psicológica o mental.

> Sin la mujer,
> No hay engendrar ni saber

Sin embargo esto no muestra completamente los aspectos de la mujer en Machado, pues como hemos visto son muchos, como también lo son los distintos tipos de mujeres que presenta. Machado presenta un segundo esquema de esta dialéctica erótica es la de perderse y reencontrarse, lo que antes habíamos apuntado de fragmentarse y desfragmentarse, recuperarse, alcanzar la invención pasa antes por el carácter carencial de lo finito. Esto es más complejo. Significa formular el fragmento como punto esencial. El poeta recoge parte de la acepción y tradición popular recogida en coplas y romances de perderse en

y por la mujer elevándola nuevamente a un plano metafísico. Esta emoción de turbación, pérdida y extravío ante la diferencia aparece en otro aforismo:

En el mar de la mujer
pocos naufragan de noche
muchos al amanecer

Encontramos aquí veladamente una referencia a encuentros amorosos, donde el hombre puede perderse en citas o relaciones pasajeras. Si tomamos los versos anteriores en los que hace referencia a una mujer y a una llamada.

Y en la página siguiente,
los ojos de Guadalupe,
cuya color nunca supe.
(…)
6
Amores, por el atajo,
de los de "Vente conmigo."
..."Que vuelvas pronto, serrano.'

Utiliza Machado una dialéctica erótico/lírica de eros, como sed de lo otro, que se expresa fundamentalmente en el símbolo de la sed y el agua, en una relación tal en que el agua nunca sacia sino que reenciende la sed de lo otro. De ahí que asocie la mujer con la vestal que sirve el agua o el vino de la vida (¡Oh,mujer, dáme de beber", CLV). En los cuatro sonetos, que forman parte del Cancionero apócrifo de Martin (CLXVII), el titulado "Rosa de fuego", acaba con un terceto que formula esta dialéctica

Cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano

También otras referencias a la sed y al beber las encontramos en el poema CLV que lleva por título (HACIA TIERRA BAJA)

III
Un mesón de mi camino.
Con un gesto de vestal,
tú sirves el rojo vino
de una orgía de arrabal.

Los borrachos
de los ojos vivarachos
y la lengua fanfarrona
te requiebran, ¡oh varona!

Y otros borrachos suspiran
por tus ojos de diamante,
tus ojos que a nadie miran.

A la altura de tus senos,
la batea rebosante
llega en tus brazos morenos.

¡Oh mujer,
dame también de beber!

Al mismo tiempo y al igual que hemos señalado anteriormente Machado en este "Perderse" vuelve a encontrar la superación del solipsismo monádico en la díada yo/tu, y, por lo tanto, es en el movimiento de ida y vuelta, de dar y recibir, en definitiva de buscarse y rencontrarse en los ojos del otro, porque será el "reconocimiento" o la creación de la mirada, lo que sea capaz de construir "el ser que es" de ese no-ser anterior a la mirada creadora, esto es, lo que el otro es capaz de inspirar y despertar como el mejor yo de uno mismo. Los aforismos de la Petenera, pertenecientes al mismo Cancionero apócrifo así lo señalan, donde se encierra el doble sentido en "perderse".

Gracias Petenera mía,
en tus ojos me ha perdido
era lo que yo quería.
Y en la cosa nunca vista
de tus ojos me he buscado:
en el ver con que me miras (XLXVII, OPP,317).

La mónada de Abel Martín, porque también Abel Martín habla de mónadas, no es ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente: el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo como recoge en el primero de sus proverbios:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

Antonio Machado ha convertido en esos aforismos a la mujer como componente de la materia amorosa y a la vez en imagen emotiva, en creación de una recreación, él ha querido distanciarse de ese modo de la ficción-ficción (no realidad-ficción porque Martín es a su vez creado) o a lo sumo entre apariencia y realidad porque el poeta necesita la presencia de Abel Martín para salir fuera. En ese estado podríamos encontrar cierta similitud con Dulcinea-Aldonza (volvemos a encontrar esa dualidad) y hacerlo en el poema *La mujer manchega*. En el se especifica bien este doble paradigma de la mujer por un lado la *mujer real*, que cuida de la vida y por otro la *mujer idea,* que como Dulcinea, inspira y estimula las hazañas del varón.

Podemos concluir que la mujer en Antonio Machado, en los aspectos que hemos señalado, se manifiesta por un lado con la concepción real y social de su época y es distinto ese tratamiento al de la mujer concreta, como parte evocada y a la vez comparte o forma parte de una dualidad con el hombre donde el uno/una completa al otro/otra. Machado hace uso de las metáforas para abordar la situación amorosa, distinguiéndose el hombre enamorado, cuando es él el que habla y el objeto poético, por así llamarlo, es Leonor, de cuando es Abel Martín u otro apócrifo, al que le confiere un cierto erotismo y es un hombre amoroso y habla de otras mujeres y por tanto desde otro plano de relación o afectividad. Él parte ya de una experiencia frustrada y construye a la mujer a través de una dialéctica lirica-metafísica desde el otro para superar en su propio yo el dolor que le ha causado.

Referencias bibliográficas

CEREZO, Pedro (1975), P*alabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

DOMÉNECH, Jordi (2009), Antonio Machado. *Escritos dispersos (1893-1936)*, edición anotada de Jordi Domenech, Barcelona, Octaedro

—— (2009), *Antonio Machado. Epistolario*, edición anotada de Jordi Doménech, introducción de Carlos Blanco Aguinaga, Barcelona, Octaedro

MACHADO José, (1971), *Últimas soledades del poeta Antonio Machado. Recuerdos de su hermano José*, Soria,

MACRI, Oreste (1989), *Poesías completas*, edición crítica de Oreste Macri con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado

Una lectura bajtiniana de *Campos de Castilla*: el autor y el héroe lírico en la actividad estética

María Lourdes Hernández Armenta
Universidad de Guadalajara (Jalisco, México)

Las letras españolas tienen en Antonio Machado a uno de sus representantes más estudiado. Sobre su obra se han hecho lecturas desde diferentes puntos de vista, el presente trabajo pretende hacerlo desde la óptica bajtiniana, pues creemos que la teoría humanista de Mijaíl Bajtín, en específico sus estudios sobre el autor y el héroe en el proceso de la creación estética, es idóneo para poder ver y comprender a nuestro poeta, inmerso en el mundo poético de *Campos de Castilla.* Machado publica dicho libro en 1912, cuando su esposa Leonor aún vivía, y en 1917 con la primera edición de sus *Poesías Completas* donde incluye nuevos poemas. *Campos de Castilla,* como su mismo título nos lo hace saber, trata sobre esa región de España: su paisaje, sus costumbres, su gente, y también los recuerdos del poeta, todo ello marca el sentido de este libro.

Nuestra lectura bajtiniana creemos debe empezar por el ordenamiento de dicho sentido y para ello es necesario analizar la arquitectónica,[1] que para Bajtín son todos aquellos factores concretos y únicos de un todo concluido, que solo es posible en torno a un determinado hombre-héroe[2] quien a través de su centro valórico lo viste a él mismo y a su mundo de un acontecer ético y estético. Así nuestro trabajo se desarrollará desde la importancia de la relación autor personaje y la actividad creadora que el teórico ruso llama *extraposición*; la contemplación estética y el paisaje; el papel que juega en todo esto el "otro", así como también en la dialogía. Hemos escogido aquellos poemas donde la lectura desde el punto de vista bajtiniano sea clara, esa es nuestra intención y por lo mismo, para evitar confusión en los términos, llamaremos "personaje" a la voz poética y solo al citar textualmente a Bajtín se respetará como él lo hace: héroe o personaje lírico.

Empezamos con el primer poema de *Campos de Castilla* "Retrato", donde encontramos la narración de la vida del personaje que es el autor objetivado. Un personaje y por consiguiente, una sola orientación emocional-volitiva objetual:

---

[1] Esta primera parte del trabajo se basa en el texto que escribió Bajtín en la primera mitad de los años 20 y que fue incluido en el libro de *Estética de la creación verbal.* Traducido por Tatiana Bubnova y publicado por Criterios, La Habana, 2006.

[2] En el texto bajtiniana el vocablo "hombre" es empleado en la acepción de "ser humano".

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero. (Machado 1997: 31)

Nótese en este primer poema del libro que nos ocupa, cómo los factores concretos del todo arquitectónico: su infancia en Sevilla, su juventud en Castilla y sus recuerdos, convergen hacia un solo contexto valórico, el del personaje, así como un solo punto para referir y ordenar los factores valóricos de la existencia. La unidad del todo lírico, se restablece al momento en que, el contexto valórico de dicho personaje, es abarcado por el contexto activo valórico-afirmativo formal –propiamente estético-unitario del autor y el lector, que son los creadores de la forma nos dice Bajtín, ellos son quienes logran dicha construcción por su posición privilegiada fuera del personaje, al que el teórico ruso llama *extraposición*. Lo interesante es ver dicho aspecto bajtiniano en este poema de Machado donde el poeta y el personaje parecen ser el mismo, pero en la creación estética según Bajtín esto no es posible: "porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto; siempre se desestima el hecho, de que la totalidad del personaje y la del autor, se encuentran en diferentes niveles" (Bajtín 1999: 17). Aun en este caso, en que nuestro poeta habla en primera persona de manera autobiográfica, podemos diferenciar al autor y al personaje al momento en que Machado poeta, abarca al personaje Machado en su totalidad de sentido y para ello, lleva a cabo una actividad artística formadora a la que el teórico ruso llama *exotopía temporal, espacial y de sentido* que hace posible abarcar toda la *arquitectónica,* tanto interna como externa del personaje. En otras palabras, el poeta sale de sí mismo para abarcarse en su totalidad, desde una posición privilegiada, donde logra la contemplación estética y así puede ver a su personaje desde su infancia "en un patio de Sevilla"; hasta cuando llegue el "día del último viaje" y con ello, podemos ver cómo esta *extraposición* es necesaria para el poeta, pues solo a través de ella puede construirse estéticamente.

Ahora bien, el punto clave de la *extraposición* de Machado en este poema es el siguiente fragmento donde podemos apreciar a "el otro" que lo va ayudar a encontrarle sentido a su vida en el contexto humano y a la vez, el poeta de manera recíproca, le da sentido a ese "otro" que es su personaje en el contexto artístico:

Converso con el hombre que siempre va conmigo
quien habla solo espera hablar a Dios un día;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía…
(Machado 1997: 32)

En esta parte del poema, el poeta nos revela el conocimiento que tiene de la importancia del "otro" en la relación humana, desde una perspectiva de alteridad, que en el plano artístico se produce a través de relaciones entre dos o más conciencias, en condiciones de igualdad, en este caso el poeta y "el hombre que siempre va conmigo" (al que solo logra ver Machado saliendo de sí mismo), ambos son seres inacabados, incompletos que se necesitan mutuamente para encontrarle sentido a sus vidas: uno en el contexto artístico y el otro en el contexto humano.

Mediante la *extraposición,* Machado logra verse como un ser integral hasta el fin de su vida, porque en la conformación de su personaje, el poeta da tono a todo detalle del mismo, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto, a sus pensamientos y sentimientos:

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho donde yago.
(Machado 1997: 32)

Aquí podemos ver cómo Machado sabe cada detalle de la existencia de su personaje, además, como nos lo hace ver en la conclusión, del poema ve y sabe más que él, incluso, sabe aquello que por principio le es inaccesible, el momento de su muerte:

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar. (Machado: 32)

Machado nos presenta a su personaje como un ser integral, no solo su forma espacial, su cuerpo, sino también su totalidad temporal, su interior, su alma, su mundo intrínseco que tiene por única manifestación material la linealidad y la secuencia temporal del discurso interno. "La encarnación estética del hombre interior anticipa desde un principio

la irremediabilidad semántica del héroe; la visión artística nos ofrece a todo el héroe calculado y medido hasta el final". (Bajtín 1982: 117).

Pero la arquitectónica de la visión artística no solo ordena los momentos espaciales y temporales, sino también los de significado, dice Bajtín:

> La forma no solo puede ser espacial y temporal, sino semántica, esta última en su existencia adquiere una importancia estética que trata del lugar interior que ocupa en el único acontecimiento del ser, de su postura valorativa dentro del ser, es una posición que se aísla del acontecimiento y se concluye artísticamente; la selección de dichos momentos semánticos determinados del acontecer definen también la definición de los momentos transgredientes que le corresponden en la conclusión, lo cual se expresa en la diversidad de las formas de la totalidad semántica del héroe. (Bajtín 1999: 123).

Las totalidades espacial, temporal y semántica no existen por separado. Bajtín menciona los momentos semánticos que le dan al héroe totalidad de sentido[3] y creemos que la forma semántica que adquiere

[3] Acto y confesión. Es cuando la vida consciente del personaje en todo momento es un avance; actúa por medio de un hecho, palabra, pensamiento, sentimiento, y vive y llega a ser acto. Pero cuando este acto se rige por el deber ser como tal, cuando aprecia directamente su objeto en categorías del bien y del mal, representando con ello un acto moral surge la primera forma esencial de objetivación verbal de la vida y la personalidad que es la *confesión*, que puede ser pura o puede ser también una confesión-rendimiento de cuentas.Autobiogra fía o biografía. Se entiende la forma transgrediente más elemental mediante la cual el autor puede objetivar su vida artísticamente. Transgrede su posición al momento de objetivarse en otro dentro de la creación estética. El mundo de los otros, de los héroes del autor, lo asimilan en tanto que autor, y éste no tiene nada que oponer a su héroe fuerte y autoritario aparte de la concordia. La apariencia que da es la de ser más pobre que su personaje. El héroe lírico y el autor. El héroe y el autor se acercan, pero es al autor a quien pertenece mayor número de momentos transgredientes importantes, en donde la extraposición valorativa del autor es fundamental e intensa y debe aprovechar hasta el final su privilegio de estar fuera del héroe.El problema del carácter como forma de interrelación entre el autor y el héroe. Se refiere aquí a la forma de relación recíproca entre el héroe y el autor que realice la tarea de crear la totalidad del héroe como personalidad determinada y en que esta tarea aparezca como la principal. El héroe desde un principio se presenta como un todo y el autor recorre sus límites esenciales; *todo se percibe como momento de caracterización del héroe, todo se reduce y sirve de contestación a la pregunta: quién es él*.El problema del tipo como forma de relación mutua entre el héroe y el autor. El tipo es una postura pasiva de la personalidad colectiva. La generalización intuitiva que fundamenta la tipicidad de la imagen del personaje presupone una extraposición del autor firme, segura y plenamente autoritaria con respecto al personaje. Hagiografía. La vida del personaje transcurre en el mundo de Dios; la vida de un santo es una vida significativa en Dios por lo que debe adoptar formas tradicionales y convencionales. Así la unidad de *momentos transgredientes* de un santo no es

el personaje de Machado es un "héroe lírico", ya que entre el personaje y el autor, hay una cercanía a tal grado que parecen ser uno, pero es al poeta a quien pertenece mayor número de momentos transgredientes, la *extraposición* valorativa de Machado, es decir su posición privilegiada de mantenerse fuera del personaje, es fundamental e intensa y la aprovecha desde el inicio hasta el final del poema.

Conviene justificar el por qué hemos detallado este primer poema de *Campos de Castilla,* y es por el hecho de ver en él, el germen de la poesía machadiana que desarrollará nuestro poeta en el futuro. Con "Retrato", Machado da un paso a la modernidad y si acaso también, a la posmodernidad, en el sentido de la importancia en esta última, de la relación autor-lector como seres extrapuestos y creadores de forma, en el proceso de la creación estética. Se verá el fruto de todo esto en *Cancionero apócrifo,* donde la evidente *extraposición* del autor lo convierte en "otro".

Al continuar, con nuestra lectura, podemos ver que el héroe lírico de "Retrato", no aparece como tal en todos los poemas, lo que nos hace pensar, que estamos ante un personaje impuro, es decir que puede cambiar de forma semántica en el desarrollo de la obra, según sea la arquitectónica de cada poema. Lo que sí es una constante es la *extraposición* del autor, Machado se mantiene fuera del objeto poético para abarcarlo totalmente, como es el caso del paisaje, el cual trata de plasmarlo poéticamente en algunos momentos, sin que interfiera en su descripción sus sentimientos:

> Una larga carretera
> entre grises peñascales,
> y alguna humilde pradera
> donde pacen negros toros. Zarzas, maleza, jarales.
> Está la tierra mojada
> por las gotas del rocío,
> y la alameda dorada,
> hacia la curva del río. (Machado: 52)

El poeta extrapuesto mediante la contemplación estética plasma la poesía que por sí sola efluye del paisaje, en esta poesía como en otras de Machado del mismo tipo, no encontramos un personaje propiamente dicho, cuando sucede este caso, nos dice Bajtín estamos ante la misma mirada que puede hacer el hombre en su realidad humana, donde la

---

la unidad individual del autor que aprovecha activamente su extraposición que debe ser humilde y que rechaza la iniciativa y acude a las formas consagradas de la tradición. (Toda la teoría sobre el autor y su personaje en *Estética de la creación verbal*)

contemplación estética de la naturaleza está humanizada (es decir, dentro de la realidad humana), pero no tiene un determinado héroe, ni tampoco un determinado autor, sino más bien un autor coincidente con la contemplación, que es extremadamente pasivo pero a la vez receptivo, la diferencia es que en la contemplación estética por parte del poeta no hay una pasividad, sino una productividad al momento de plasmarla en su poema. Este tipo de descripciones abundan en la obra que nos ocupa. En la que nos queremos detener ahora, son en aquellas descripciones, donde el paisaje es evocado en función del estado anímico del poeta, donde involucra sus recuerdos y sus sentimientos, y la *extraposición* sirve para ver en el paisaje a ese "otro" o "lo otro" necesario para el poeta en su construcción estética.

> Allá, en las tierras altas,
> por donde traza el Duero
> su curva de ballesta
> en torno a Soria, entre plomizos cerros
> y manchas de raídos encinares,
> mi corazón está vagando, en sueños...
> ¿No ves, Leonor, los álamos del río
> con sus ramajes yertos?
> Mira el Moncayo azul y blanco; dame
> tu mano y paseemos.
> Por estos campos de la tierra mía,
> bordados de olivares polvorientos,
> voy caminando solo,
> triste, cansado, pensativo y viejo." (Diez 2005: 05)

Antes de analizar el paisaje, como parte de la arquitectónica, es pertinente mencionar la forma semántica del personaje, que al igual que en "Retrato" se presenta como héroe lírico, y también está Leonor la heroína, por lo tanto dos contextos valóricos además el del autor, quien aprovecha al máximo las ventajas que le da su extraposición al momento de la creación estética, situando a sus personajes en dos planos, quienes se encargarán de valorar y envestir dichos planos, al igual que a sí mismos de un acontecer ético y estético. Primeramente nos encontramos ante un primer plano onírico "mi corazón está vagando, en sueños", que se encuentra en el contexto espacio temporal valórico del héroe lírico y de la heroína, quien hace posible que el horizonte espacial "¿No ves, Leonor, los álamos del río/con sus ramajes yertos?" reciba un peso valórico de muerte, el contexto valórico del héroe por su parte, lo cubre de lejanía "Allá, en

las tierras altas," y a la vez, de añoranza y un marcado deseo por el encuentro. Este primer plano idílico aunque lejano, es interrumpido abruptamente por el segundo, que ubica a nuestro héroe lírico en su realidad. Ahora bien, la naturaleza también forma parte de este todo de acontecimientos, en primer lugar como entorno y fondo es decir, las tierras amadas y añoradas donde se realiza el encuentro de Leonor y el poeta y el entorno del acontecimiento de la muerte de ella. ¿Pero qué papel juega la extraposición en este acontecer? La muerte de Leonor vista desde el exterior por el poeta se construye estéticamente en el personaje, es decir en el héroe lírico, cuyo decaimiento sucede por la muerte de la heroína al igual que el decaimiento del paisaje, que leyéndolo desde la perspectiva de alteridad, Machado se descubre a sí mismo en su personaje, es en su estetización y de la interacción con él, que conoce cosas que antes le eran desconocidas: se ve, se siente cansado y viejo. Esta imagen de sí mismo, cobra relevancia en su poema "A un olmo seco":

> Al olmo viejo, hendido por el rayo
> y en su mitad podrido,
> con las lluvias de abril y el sol de mayo
> algunas hojas verdes le han salido.
> ¡El olmo centenario en la colina
> que lame el Duero! Un musgo amarillento
> le mancha la corteza blanquecina
> al tronco carcomido y polvoriento. (Machado 1997: 98, 99)

Cuando apareció Campos de Castilla en julio de 1912, Ortega comentó que Machado había obtenido su mayor logro al momento de humanizar el paisaje. Lo interesante es que no solo encontramos esa humanización en el libro que nos ocupa, sino también su fenómeno opuesto, como lo vemos en el poema citado. En él tenemos al poeta objetivado en su héroe lírico quien describe y descubre al olmo seco y ve en él a ese "otro", y con ello no solo humaniza al olmo al hablarle como se le habla a un buen amigo, sino que el héroe lírico se ve a sí mismo en él:

> Mi corazón espera
> también, hacia la luz y hacia la vida,
> otro milagro de la primavera. (Machado 1997: 99)

La alteridad en el proceso creativo le permite a Machado tener un acercamiento, un diálogo, un mayor entendimiento sobre el "otro" y

al mismo tiempo sobre sí mismo. *Campos de Castilla* no solo es un libro de poesía, sino también un descubrimiento que Machado hizo del paisaje, de las costumbres y de las gentes de Castilla, y a través de dicho descubrimiento se descubrió a sí mismo, mediante la creación estética donde la *extraposición* fue un proceso sustancial para poder abarcar lo "otro" y "al otro", así como pudo abarcarse a sí mismo en su totalidad de sentido.

Siguiendo con la importancia de la relación del autor con su personaje, nos encontramos en su poema "Al maestro 'Azorín' por su libro Castilla" -basándonos en el estudio que de él hace José Antonio Serrano- con un personaje controversial, ya que la crítica con excepción de Bernard Sesé y José María Valverde (de forma pasajera), ven en él al personaje que Azorín retrata en varios textos de su libro *Castilla,* mientras que Serrano dice que: "Machado nos ofrece un autorretrato en la venta en que espera la diligencia-correo que lo llevará a Madrid, después de abandonar Soria tras la muerte de Leonor". Desde nuestra lectura bajtiniana no diferimos de ambas interpretaciones, pues si hay algo en que debemos ser congruentes con el teórico en quien nos apoyamos, es la importancia del diálogo, ya que en nuestro análisis hemos podido tocar zonas de coincidencias con ambas interpretaciones, de esto nos ocuparemos a continuación y para ello es necesario seguir hablando sobre la importancia de la relación del autor con su personaje, ya que es en dicha relación donde adquiere sentido y significado (Bajtín 1999: 166), ya que recoge en él definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas construyendo una totalidad única, concreta y especulativa como totalidad de sentido, con todo ello el personaje se nos presenta como un producto cultural. Veamos pues estos aspectos en el poema mencionado:

> Sentado ante una mesa den pino, un caballero
> escribe. Cuando moja la pluma en el tintero,
> dos ojos tristes lucen en un semblante enjuto.
> El caballero es joven, vestido de luto. (Machado 1997: 102)

Al leer el poema podemos ver que la *extraposición* le sirve a Machado para abarcar a su personaje en su totalidad: su forma espacial conformada por la apariencia externa del personaje: "El caballero es joven, vestido de luto."; así como interna: medita, llora; por las fronteras espaciales que lo limitan: "La venta de Cidones"; y las acciones externas que transcurren: "El viento frío azota los chopos del camino. / Se ve pasar de polvo un blanco remolino. / La tarde

se va haciendo sombría." Y al igual que en el poema "Retrato" nos encontramos ante un personaje cuya forma semántica es la de héroe lírico, ya que la cercanía con el autor nos hace pensar que son uno, y es por ello que algunas interpretaciones ven en él al mismo poeta, pero desde la óptica bajtiniana la extraposición del autor le permite producir con la configuración de su personaje, una impresión moral y cognoscitiva en el lector. Esto se confirma con el final del poema: "Cerró la noche. Lejos se escucha el traqueteo / y el galope de un coche que avanza. Es el correo." Este cierre estético abierto propone un diálogo, ya que ubica al poema en el "umbral" noción bajtiniana que significa "situarse en la frontera", en un lugar donde la convergencia es múltiple y multidimensional. Y es aquí donde la otra interpretación que asocia al personaje de Machado con el de Azorín es posible, como serán posibles otros puntos de vistas que se suscitarán mientras haya lectores.

Todos esto nos lleva a la pregunta ¿Se puede hablar de una poesía dialógica machadiana? Es bien sabido que Bajtín en *Estética de la creación verbal* y en *Teoría y estética de la novela* menciona que el lenguaje de la épica, el de la lírica tradicional y el de la prosa expositiva es "monológico", es decir, intenta imponer una única visión del mundo mediante un estilo unitario, no es nuestra intención entrar en este momento en la polémica que se desató en torno a tales afirmaciones por parte de nuestro teórico, sino más bien basándonos en sus propios conceptos saber hasta qué punto se aplican en Machado. Y empezamos con su definición de dialogía.

Se destaca en la teoría bajtiniana la importancia del enunciado porque es a través de él, que el lenguaje participa de la vida, así como ésta participa del lenguaje a través de los enunciados (lo que se puede llamar el lenguaje en su totalidad viviente concreta), que son eslabones de una cadena muy complejamente organizada de otros enunciados.
La significación lingüística del enunciado se entiende en el trasfondo del lenguaje, y su sentido actual se concibe en el trasfondo de otros enunciados concretos sobre el mismo tema, en el trasfondo de las opiniones, puntos de vista y apreciaciones plurilingüales, es decir, en el trasfondo de lo que, como se ve, complica el camino de toda palabra hacia su objeto.

Pero solo ahora, dice Bajtín: "ese medio plurinlingüe de palabras ajenas no es dado al hablante en el objeto, sino en el alma del oyente, como su fondo aperceptivo, lleno de respuestas y objeciones" (Bajtín

1989: 98). Y hacia esa percepción consciente del entendimiento (que no es lingüístico, sino objetual-expresivo) se orienta todo enunciado. Teniendo un nuevo encuentro con la palabra ajena, que ejerce una nueva influencia específica en ésta.

Todo esto lleva a la heteroglosia que, según Bajtín, es la acción que dirige el proceso de la significación en el enunciado, es un concepto dinámico que se podría situar dentro del discurso en el lugar donde chocan las tendencias centrípetas (centralización: lenguaje único, oficial) y centrífugas (dispersión, estratificadoras: lo social, lo popular, lo cultural, etc.) actuantes en el discurso.

Pero ambas actúan constantemente y cada enunciado representa el punto de aplicación de dichas fuerzas, cada enunciado, dice Bajtín, está implicado en el "lenguaje único" (en las fuerzas y en las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras).

El concepto de dialogismo está vinculado, pues, integralmente con el de enunciado y de discurso. La dialogía establece relación entre enunciados (voces) individuales o colectivas. Admite, también, una articulación que incorpora las "voces" del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad, revelando así la orientación social del enunciado; en cuanto determina la "pluralidad" y la "otredad", se opone a la "voz" monoestilística y monológica que impone la regla, la autoridad, el discurso del poder. (Zavala 1991: 50)

Después de resumir a grandes rasgos este término tan importante en la teoría bajtiniana, retomemos el poema "Al maestro 'Azorín' por su libro Castilla" y deseamos empezar por la importancia del enunciado como punto de partida en la dialogía, ya que todo enunciado nos dice Bajtín está orientado hacia el otro y espera respuesta (Bajtín 1999: 261), lo que de alguna manera el enunciado mismo, aunque débilmente lo infiltra de dialogismo, pero hay algo más en el poema de Machado que nos hace pensar en la dialogía y es su cierre estético, ya habíamos mencionado que queda abierto, pues no sabemos qué pasa: si la diligencia llega o se va de paso, si el hombre enlutado sube o no, en fin. Para nosotros es evidente que Machado no quiso con toda intensión concluirlo monológicamente y que fuera su voz la que sonara de manera autoritaria, el poeta propone con esta actitud abierta un diálogo con las voces del pasado, la cultura y la sociedad y es aquí donde encontramos las relaciones diálógicas con Azorín y con Garcilaso, nos dice Bajtín:

> Dos enunciados alejados uno del otro, en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos (aunque sea un tema parcialmente común, un punto de vista, etc.), revelan una relación dialógica. (Bajtín 1999: 317)

En base a esto, es innegable la relación dialógica que entabla el personaje de Machado con el de Azorín:

> En el primer balcón de la izquierda, allá en la casa de piedra que está en la plaza, hay un hombre sentado. Parece abstraído en una profunda meditación. Tiene un fino bigote de puntas levantadas. Está el caballero, sentado, con el codo puesto en uno de los brazos del sillón y la cara apoyada en la mano. Una honda tristeza empaña sus ojos… (Azorín 1999: 241)

Este personaje a su vez entabla relaciones dialógicas con Jovellanos de Goya, ya que la apariencia y la actitud de éste coinciden con el de Azorín, además está el epígrafe de la *Égloga I* de Garcilaso: "No me podrán quitar el / dolorido sentir… / que impregna del dolorido sentir dicha obra azoriana y por consiguiente el poema de Machado que se nos muestra plurilingüe de palabras ajenas que resonarán en el alma del lector creando un diálogo con sus respuestas y objeciones.

Pero no solo encontramos relaciones dialógicas en este poema, las encontramos también, en aquellos otros donde Machado hace alusión al pasado histórico de España y con ello entabla relaciones dialógicas con él, como es el caso de "A orillas del Duero" donde encontramos la machadiana frase "corva ballesta" y en Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora. El poeta toca el tema de la historia de Castilla de ayer y hoy, lo mismo que en "Caminos": De la ciudad moruna / tras la muralla viejas, / podemos ver cómo toca dialógicamente el tema de la dominación musulmana. Lo interesante en estos poemas donde el paisaje le sirve para aludir al pasado histórico de España, es que hay en ellos una invitación a la reflexión y al diálogo.

Siguiendo con el tema del dialogismo en *Campos de Castilla* creemos que Machado entabla relaciones dialógicas con la *Biblia* en poemas con tema religioso como: "El Dios ibero", "Campos de Soria", "Las encinas", "Por estas tierras de España" donde toca el tema de la

bondad y la maldad humana en los descendientes de Caín y Abel. En ellos no solo entabla una relación dialógica con el *Génesis*, sino que actualiza el tema y a los personajes en las gentes de Castilla.

Mención aparte "La saeta" donde nuestro poeta entabla un diálogo con lo oficial, lo popular, y consigo mismo y además encontramos en este poema elementos carnavalescos, ya que el tema de la pasión de Cristo, su muerte en la cruz entra dentro de la literatura carnavlizada. La *menipea* y la carnavalización nos dice Bajtín influyeron de manera determinante en la literatura cristiana en proceso de formación: la griega, la romana y la bizantina. Los principales géneros narrativos de la literatura cristiana antigua ("evangelios", "hechos de los apóstoles", "apocalipsis", "vida de santos y mártires") se relacionan con la aretalogía clásica que en los primeros siglos de nuestra era se desarrollaba en la órbita de la *menipea*:

> En estos géneros, especialmente en los numerosos "evangelios" y "hechos", se elaboraban las clásicas síncrisis dialógicas cristianas: el tentado (Cristo, el justo) con el tentador, el creyente con el incrédulo, el justo con el pecador, el mendigo con el rico, el seguidor de Cristo con el fariseo, el apóstol cristiano con el pagano, etc. Las síncrisis semejantes son conocidas por todos gracias a los evangelios y los hechos canonizados. Se elaboran también las anácrisis correspondientes (la provocación mediante la palabra o la situación temática). (Bajtín 2003: 198)

En los géneros cristianos, al igual que en la menipea, cobra una gran importancia en lo que a organización se refiere, la *puesta a prueba de la idea y de su portador,* la prueba de tentaciones y martirios (sobre todo, por supuesto, en la hagiografía). Se unen en un mismo plano dialogizado y con los mismos derechos: los ricos y los poderosos, los ladrones, los mendigos, las hetairas, etc., así también, tienen cierta importancia como en la menipea, los sueños, la demencia y las obsesiones de todas clases. Por último, la narrativa cristiana absorbió también los géneros emparentados: el *simposium* (las cenas evangélicas) y el soliloquio. (Bajtín 2003: 197)

Pero también, la literatura cristiana independientemente de la menipea, estuvo sujeta a la carnavalización directa. Como ejemplo, tenemos la escena de la coronación-destronamiento de Jesús "rey de Judea". Pero esta manifestación es más evidente en la literatura cristiana apócrifa

En el poema de Machado la carnavlización llega, en primer lugar, de manera directa por el tema de la pasión de Cristo: el Jesús del madero que significa muerte y resurrección, representa a un ser que ha sido portador de una idea y por lo mismo estuvo sujeto a pruebas, tentaciones y martirio. En esta poema de Machado también vemos la *síncrisis* de lo oficial y de lo popular, las dos fuerzas se encuentran en un mismo plano dialogizado: lo oficial representado por el Cristo doliente, lejano que prevalece en los altares fríos de las iglesias, símbolo del cistianismo que está distante del pueblo y por otro lado, tenemos lo popular al Cristo de los gitanos que espera cada primavera ser bajado de la cruz. Ambas fuerzas convergen en este poema que absorbe de esta manera los elementos de la carnavalización, pero además hay otra fuerza que clama y entra en el mismo plano dialogizado, la voz del personaje lírico: "¡Oh, no eres tú mi cantar! / ¡No puedo cantar, ni quiero, / a ese Jesús del madero, /sino al que anduvo en la mar! /" Esta voz clama de manera contestataria en contra de las anteriores negándose a cantar al Jesús doliente y distante, él le canta al que predicaba, al que estaba cerca de la gente, al que hizo milagros en la mar (mar que significa muerte y resurrección). En este conmovedor poema, Machado no solo toca el tema central del cristianismo, sino que le da cabida a otras voces que conservan su independencia, sus criterios, portadoras de su propio universo de valores. Constatamos una vez más la importancia del "otro" en la poesía machadiana, al cual ve de manera activa, como una conciencia ajena viva y equitativa. En este poema de Machado, no vemos una actividad monológica que calla a la voz ajena con argumentos sin sentido, sino una actividad dialógica que es interrogante, provocadora, contestataria, complaciente, da la espalda, insisto, al monologismo como negación del carácter igualitario de las conciencias en su relación con la verdad.

Podemos concluir nuestra lectura bajtiniana de *Campos de Castilla,* resaltando la importancia de la relación del poeta con su personaje mediante la *extraposición* que es profundamente vital y dinámica, ya que la pudo conquistar y a menudo nos dice Bajtín, se trata de una lucha mortal sobre todo, cuando el personaje es autobiográfico, como en el caso de Machado. Nos dice Bajtín: "Cuando un autor-persona vive el proceso de autobjetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el "yo": la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro"(Bajtín 1999: 23). En la creación de su héroe lírico Machado descubre al "otro", a "lo otro" y se descubre a sí mismo, y aquí hago una afirmación hecha por Machado que se ha hecho del dominio general: después de la

muerte de Leonor fue su libro *Campos de Castilla* lo que motivó al poeta a seguir viviendo. Vuelvo a Bajtín para recalcar la importancia del proceso de la creación artística y la importancia que tiene en este hecho la relación autor – personaje, y con ello la *extraposición* en la construcción de éste y su mundo, que no solo tiene que ver con la estética, sino también con la ética, Machado como se alcanzó a ver discurrió entre el bien y el mal, y sus valores fueron fundamentales para vestirse a sí mismo (objetivado en su héroe lírico) y a su mundo de un acontecer ético y estético.

Hasta aquí se ha hecho un análisis de estos poemas con toda intención detallada sobre todo en el aspecto de la extraposición del poeta, y la importancia del "otro" tanto en el contexto humano como en el artístico, ya que creemos son el antecedente de los trabajos que realizará después en *Cancionero apócrifo,* con lo que es posible entender lo que Machado llama "la heterogeneidad del ser", porque es desde el exterior, desde la mirada del "otro" cómo la construcción estética y humana se percibe como un todo.

Hasta aquí nuestra lectura, una más que se une a la lista de estudios e interpretaciones de esta obra machadiana y sí, otra lectura más que se une a las que llega a la conclusión que, si desde siempre Machado se caracterizó por ser un buen hombre, un buen poeta, después de *Campos Castilla* fue mejor: un mejor hombre, un mejor poeta, alguien que miró hacia adelante y que hizo "camino al andar" y se convirtió en un gran ser humano, en el gran poeta de hoy de mañana y de siempre.

Referencias bibliográficas

AZORÍN (1999), *Los pueblos, La ruta de don Quijote, España, Castilla*, México, Porrúa.

BAJTÍN, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, ANZOS.

—— (1999), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

—— (2003), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.

—— (1999), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.

BAJTÍN, Mijaíl en : www.criterios.es/pdf/l3116bajtin.pdf

BERISTÁIN, Helena (1992), *Diccionario de retórica y poética*, México, Ed. Porrúa; 2008.

DIEZ R., Miguel, DIEZ TABOADA, Paz (2005), *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ CASTRO, Armando en: machadoenbaeza.es/panel/wp-content/uploads/2011/09/2006-ARMANDO-LÃ“PEZ-CASTRO.pdf

MACHADO Antonio (1997), *Poesía*, Barcelona, ORBIS-FABBRI.

PLATAS TASENDE, Ana María. (2000), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe.

SERRANO, Antonio, en: Jaserrano.nom.es/Machado

ZAVALA, Iris M. (1991), *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe.

Lecturas machadianas de Luis Rosales: del «contenido del corazón» a la «dialéctica de la objetividad»[1]

Araceli Iravedra
Universidad de Oviedo

[1] Este trabajo constituye un resultado del proyecto de investigación «Canon y compromiso: poesía y poéticas españolas del siglo XX» (ref. FFI2011-26412), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Sobre el lugar central que ocupa Antonio Machado en la tradición que nutre a Luis Rosales y a su grupo generacional se han vertido ríos de tinta. Sin embargo, la naturaleza polémica del primer episodio en el proceso de recuperación del poeta inmediatamente después de su muerte, escrito desde las páginas de la revista *Escorial*, ha centrado tal vez en exceso la atención de la crítica, que ha sobredimensionado a buen seguro los alcances del célebre «rescate con aires de secuestro» (Valente, 1971: 104), a cuenta de Ridruejo, en el que iba a ser el prólogo a las *Poesías completas* del maestro. Y así, se ha cifrado con dudosa exactitud en la significación de este capítulo el tono y el sesgo de la que acabó por ser una lectura bastante más plausible del legado machadiano, notablemente aprovechado por un grupo de autores que aprendió en los versos del poeta una lección de estética, y que selló como pocos la propia escritura con las marcas líricas de su predecesor. No obstante, según creo, las miradas críticas se han revelado particularmente desatentas a la hora de evaluar la trascendencia de las impregnaciones machadianas en la obra de Rosales: un autor que acaba por reconocer en el maestro poético también un referente moral, a la vez que se resuelve —digámoslo con palabras de Machado— a «saltar la tapia de [su] corral o de [su] huerto» (Machado, 1989: 1474) para atender a las incitaciones colectivas y —así lo certifica el propio Rosales— al problema poético del hombre situado en su esfera social (en Núñez, 1965: 4).

No fue así desde el principio, desde luego. Los llamados «poetas de *Escorial*», educados a la sombra de la generación del 27, convierten a Antonio Machado en *poeta fuerte* de su estirpe lírica cuando, concordando con el proceso rehumanizador en que se hallaba embarcada toda la literatura desde 1930, se empeñan en restablecer el contacto olvidado entre vida y poesía, en cambiar el signo de la cultura «de racional en cordial» y en «superar ese brillante y tentador encastillamiento del arte en sí mismo» (Rosales, 1941: 171-173). Para entonces, y frente a la tradición lírica más inmediata, Antonio Machado se alzaba como el modelo que había apretado su obra de aquella densidad espiritual que trataban de recobrar para la escritura. No eran otras las razones que inducían a Ridruejo, portavoz de la ideología escorialista en 1940, a decretar que a Machado «había que rescatarlo», y justificaban aquel esfuerzo redentor de quien «no debió serlo, pero fue un enemigo», cuyos aciertos estéticos se granjeaban el perdón de sus *errores* políticos, y lo hacían aparecer como el artífice de una poesía «tan de nuestro gusto», «tan magistral, henchida y eterna»

(Ridruejo, 1940: 98-99). Claro que Machado era proclamado como el «más grande de España desde el vencimiento del siglo XVII» (ibíd.: 94): esto es, los modelos primeros de referencia eran todavía nuestros clásicos del Siglo de Oro, y ello porque, como ya ha sido advertido, «las exigencias políticas del momento obligaban a retrotraer la mirada en todos los niveles, incluido el estético, a la España imperial y católica del siglo XVI» (Wahnón, 1990: 223).

Por ello, Antonio Machado consolida su peso magisterial entre los poetas falangistas solo cuando un creciente desencanto de la política del Régimen conduce a estos a abandonar su inicial entusiasmo, y el ocasional discurso militante, para replegarse a la intimidad y a «la estancia más secreta del propio ensueño» (Laín Entralgo, 1967). «Arrojados» de una existencia comunitaria en la que no se integran sin conflicto, se recogen en los ámbitos privados y en el interior de las conciencias, registran la materia autobiográfica «con una imperiosa necesidad de encontrar asideros morales» (Caballero Bonald, 1965: 5) y acuden a una palabra lírica ensimismada y privatizada en busca de «los únicos valores que habían quedado en pie» (Gil, en Pérez Gutiérrez, 1976: 9). Así se entiende que sea el Machado *esencial* e intimista, el poeta temporalista aunque desvinculado de su tiempo, el que reclamen estos autores para cimentar, al par que una palabra cordial que dé cauce a sus tribulaciones existenciales, un proyecto de interiorización que los aísle, en el espacio incorrupto de lo privado, de un entorno social problemático que les decide a la introspección más que a la protesta. Y su discurso nos devuelve la imagen de un Machado autoinspectivo, soñador, melancólico y ahistórico, sin que de nada pudiera servirles el poeta cívico de la primera madurez, además silenciado por herético. No hay que decir que, al menos por entonces, el grupo de Rosales excluirá de su sistema de referencias machadianas todo componente de doctrinarismo ético sospechoso de nefandos sesgos políticos. Y de hecho, a este grupo debemos la puesta en circulación del que, con palabras de Valente, será el «primer gran apócrifo falso» del poeta: un Machado despojado de «sus contenidos éticos o ético-políticos, de sus fidelidades más simples y más hondas y de sus más "verdaderos" apócrifos como Juan de Mairena» (Valente, 1971: 104).

Así las cosas, la radical actualidad que durante largo tiempo cobra la obra de Machado a los ojos de Rosales, aún sin desgajarse de su grupo generacional, es de orden marcadamente estético, y podría resumirse en los argumentos que aquel reúne en su emblemática

«Poética» para la *Antología* (1932) de Gerardo Diego. Como se sabe, allí expresaba Machado su desacuerdo con los novísimos «poetas del día» —cultivadores de una lírica «desubjetivada», «destemporalizada», «deshumanizada», «producto de una actividad más lógica que estética»—, para arriesgar un preciso vaticinio de la lírica futura por el que se creyeron aludidas varias promociones de poetas; y antes que ninguna, esta que comparte las razones del maestro en el desencuentro con los padres de la «joven literatura»:

> Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi Antología, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmergida en *las mesmas vivas aguas de la vida*, dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús. Ellos devolvieron su honor a los románticos, sin serlo ellos mismos; a los poetas del siglo lírico, que acentuó con un adverbio temporal su mejor poema, al par que ponía en el tiempo, con el principio de Carnot, la ley más general de la naturaleza. (Machado, 1989: 1803)

Era una declaración de principios estéticos a la que, allá por el año 1949, Luis Rosales otorgaba rango de profecía (Rosales, 1949: 450). No es extraño que así sea: en los postulados que Machado congrega en la mencionada «Poética», con su natural corolario en el terreno estilístico (la consabida parquedad metafórica, la propuesta de diafanidad y llaneza expresiva), reconoció el granadino la formulación cabal de sus nuevas inquietudes, y un seguro «redil» por el que transitar cuando debió abandonar la senda trazada por sus progenitores (en Grande, 1978: VI). Y ello ocurre en fechas tempranas. El esfuerzo por liberar a la palabra poética de adherencias vanguardistas en aras de una nueva voluntad de interiorización se aprecia ya en Rosales en los textos menos esteticistas de *Abril* (1935) —por ejemplo, en sus «Poemas en soledad»—, aunque no se cumpla verdaderamente sino con la escritura de *Rimas* (1951), libro que representa en la trayectoria del poeta la definitiva concreción de la estética rehumanizadora (Sánchez Zamarreño, 1986: 123). En esta serie que comienza a redactarse en 1937 ya se registran numerosos indicios que anuncian primero, y confirman al fin, la ruptura con un pasado estetizante impracticable en el momento de la escritura —«ayer, tal vez, resulta caro / con sus horas de lujo» (Rosales, 1951: 65)— y subrayan la voluntad de habilitar un muy distinto programa estético: porque «un poema / no puede ya volver a ser como un escaparate de joyería», y «ahora es preciso que escribamos / desde el solar de la palabra misma, / desde el solar de

nuestra propia alma» (ibíd., 1951: 65-66)[1]. Rosales se ha instalado en la estela del Antonio Machado que, en beneficio de la sencillez y la expresión directa (alfabeto idóneo de las «alusiones a lo humano», según sentencia Mairena [Machado, 1989: 2117]), impugna el empleo de tropos superfluos, y que, por salvaguarda de la temporalidad, no autoriza su uso sino «en función emotiva». De hecho, la imagen rosaliana del «escaparate de joyería» hallaba su precedente en una coplilla de *Nuevas canciones* —«Toda la imaginería / que no ha brotado del río / barata bisutería» (Machado, 1989: 664)—, postuladora de una palabra cordial y temporal. Y por lo demás a nadie escapa que, quien desdeña el viejo utillaje retórico y se dispone a escribir «desde el solar del alma», lo hace mirándose en aquel poeta que en su pasado modernista se apartaba del «maestro incomparable de la forma y de la sensación», porque era otra su idea del «elemento poético»:

> no […] la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. (Machado, 1989: 1593)

Luis Rosales se halla, en suma, a la altura del medio siglo, muy conscientemente reubicado en una poética temporalista de ascendencia machadiana, orientada a elaborar «el contenido del corazón», que redunda en algunos beneficiosos efectos colaterales para sus versos: sobre todo, el retorno a la unidad estructural del poema, que había llegado a perderse en las escuelas literarias de vanguardia y que Rosales reconquista en *Rimas*; según él mismo acepta, aprendiendo de la «extraordinaria unidad orgánica, casi biológica» que la sustancia biográfica procura a los poemas de Machado (en Grande, 1978: VI), y superando la fragmentación de un libro, como *Abril*, «que estaba hecho verso a verso» (Rosales, 1983: 22). Naturalmente, fue fundamental el cambio operado en el sistema imaginario del poeta, singularizado desde entonces, como han documentado bien sus críticos, por la elusión de ecuaciones imaginativas con exceso de lastre conceptual y circunscripción autónoma de herencia vanguardista, que actuaban en detrimento del impulso cordial (Sánchez Zamarreño, 1986: 277).

[1] La versión última del poema programático al que pertenecen estos versos, fijada en el volumen de *Poesía completa* (Rosales, 1996: 251), aparece con algunas variantes que afectan a los fragmentos citados: se suprime el sintagma «con sus horas de lujo», y el verso «desde el solar de nuestra propia alma» es sustituido por la variante «desde el solar en construcción que somos». No parece, con todo, que la intención se altere en sustancia.

La indagación rosaliana de un verso temporal implicaba también un visible incremento en el uso de la «rima imperfecta», que fue, como se sabe, la predilecta de Machado y no únicamente por su menor artificio, sino además por su capacidad de acentuar el sentimiento del tiempo sin provocar el empacho del lector, sobre todo en la forma de asonancia continuada con la doble serie de versos sueltos y rimados (Machado, 1989: 1365-1368). No es casual que Luis Rosales acuñe en *Rimas* una forma métrica, la silva arromanzada, inédita hasta entonces en sus libros, que —según consigna Navarro Tomás (1973: 247 y 250)— acostumbraba a utilizar Machado para la canalización de lo «grave y meditativo», y que sirve asimismo al granadino como cauce de la meditación existencial. Más adelante Luis Rosales publicará toda una serie de *Canciones* (1973), donde la rima «pobre y temporal» tiene carácter dominante, amparada por el nombre de Antonio Machado.

Se comprueba que el compacto asentimiento a la teoría del maestro, sobre la que Rosales opera su interesada lectura, tiene sus consecuencias lógicas en la práctica poética. Pero la filiación machadiana de sus versos no dependió solo de esta mediación: la compañía de la obra de Machado también deja traslucir, a la manera de un palimpsesto, la generosa presencia de huellas inmediatas de aquel discurso lírico. Y no se trata únicamente de la previsible representación de este discurso bajo la forma de citas o alusiones; además, la lectura de Machado fructifica, por momentos, en una verdadera asimilación expresiva de la escritura del poeta, que se resuelve antes que nada en una ostensible apropiación de su idiolecto. Y la selección efectuada de su léxico refleja, otra vez, que el Machado que nutre a Rosales es el que promueve una concepción de lo poético como una honda vibración del espíritu sorprendida en un ejercicio de introspección.

Como ha escrito Bousoño glosando a Saint-Beuve, «el léxico de un poeta, esto es, la selección que hace de los elementos reales, es siempre un indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de las cosas» (Bousoño, 1976: 323). Por ello no sorprende que la escritura rosaliana, que se ofrece como el espectáculo de una identidad amenazada por el tiempo, y el esfuerzo por reconstruirse a través de la memoria, invoque al igual que Machado un imaginario simbólico —el agua, el camino, la tarde, el crepúsculo—tradicionalmente asociado a la expresión de la temporalidad; más digno de notar es sin embargo que su formalización poética, muy a menudo, guarde memoria del intertexto machadiano. Valgan a modo de ejemplo estos versos de *Rimas*, en que trasparece en forma y sentido el célebre cantar —su popularidad me excusa de citarlo— de *Campos de Castilla*:

Las olas mueren en el mar. La fronda
se quiebra bajo el agua y no te entiendo;
me entierras en mis huellas, me conduces
a tientas, desviviendo
lo que nunca vendrá porque tú eres
el pie que al caminar borra el sendero.
(Rosales, 1996: 264-265)

La dependencia del modelo machadiano en la verbalización rosaliana del *tempus fugit* queda concluyentemente rubricada a través de varias citas que funcionan como pórtico de algunos de los libros, y que actúan como núcleo de sentido de los temas allí diseminados: «Lleva quien deja y vive el que ha vivido», esa suerte de lema vital de la «Elegía a Giner» (Machado, 1989: 587-588), anticipa por ejemplo el estado emocional desde el que se escribe *Rimas*; y «Tarde tranquila, casi…», el poemilla machadiano de «Galerías» (Machado, 1989: 480), nos avisa del protagonismo del recuerdo en *La casa encendida* (1949). Tal vez más sintomático resulte el parentesco que apreciamos en la esfera léxica del paisaje natural; porque, no siendo Rosales un poeta «de paisajes», cuando ocasionalmente los recrea parece no mirar al exterior, sino libar directamente de la imaginería paisajística y la paleta de colores del poeta sevillano: la adjetivación —«grises olivares» (Rosales, 1996: 205), «campo amoratado» (ibíd.: 206), «pardos montes» (ibíd.: 206)— de clara estirpe machadiana, tanto como los propios motivos —«El Duero cuenta la historia / del cielo, mientras camina, / de una encina en otra encina, / como la mula en la noria» (ibíd.: 272)—, confirman sin equívoco la subordinación al modelo. Aunque mayor es la afluencia a la poesía de Rosales de voces machadianas destinadas a evocar los paisajes interiores —«corazón», «alma», «sueño»—, muy convenientes a una escritura entrañada en el sentimiento y fraguada también en la indagación introspectiva. Una vez más, en esta zona semántica la palabra intimista de Machado resulta implícitamente aludida o bien literalmente convocada; como ocurre, por ejemplo, en el capítulo de *La casa encendida* rotulado con el verso «Desde el umbral de un sueño me llamaron», que introduce el ejercicio evocativo en que consiste este poema, pues comienza entonces a «reunirse el alma» mediante la rememoración o la «llamada» del amigo Juan Panero (Rosales, 1996: 303-310). La analogía de anécdota y sentido con la composición de *Soledades* —donde también es «la buena voz, la voz querida», «el palpitar suave de la mano amiga» la que invoca al yo poético (Machado, 1989: 474)— habla además de la fidelidad con que funciona el préstamo.

Pero, a decir verdad, es en una zona muy concreta de los versos de Rosales, aquella en la que ensaya estructuras y fórmulas de la poesía popular, donde su «estilo» y su palabra se vuelven resueltamente machadianos, previa generalización de una *manera* expresiva que se convierte en más o menos inconsciente matriz de imitación (Genette, 1989: 101-103). El propio Luis Rosales ya admitía el sello de la canción andaluza y del maestro sevillano en su libro *Canciones* (1973), dedicado «A Antonio Machado» —con Ramón Gómez de la Serna— en calidad de «fundador». Y en efecto, los poemillas rosalianos de *Canciones*, y antes aún los de *Segundo abril* (1971), revelan la impronta inconfundible e inmediata de los «Proverbios y cantares», como formulación culta de la canción popular de tono sentencioso y aforístico —lo que Rosales llamaba «coplas de pensamiento» (en Jiménez, 1983: 132)— orientada a la expresión de un pensamiento-sentimiento generalizador o universal (las «ideas cordiales» o los «universales del sentimiento», con palabras del poeta [Machado, 1989: 1593]): sus rasgos, adaptados por Machado para verter su «metafísica de poeta»[2], son recuperados por Rosales para enunciar también su filosofía vital. En otro lugar me he extendido sobre ello (Iravedra, 2001: 216-220); baste ahora advertir que, aquí, no solo comenzamos a apreciar en Luis Rosales una nueva voluntad, inédita hasta entonces y tan machadiana sin embargo, de objetivar los sentimientos elementales (Machado, 1989: 713), a la manera del aristón poético ideado por Meneses, en coplas donde «la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir» (ibíd.: 2121):

> Tiemblo de saber que un día
> la espuma se lleva al río
> y en el corazón del hombre
> se lleva al tiempo el olvido.
> (Rosales, 1996: 190);

además, en el molde expresivo del proverbio-cantar, fusión de filosofía y folklore que sirve asimismo a Rosales para formular líricamente el pensamiento, el sustrato ético de la ideología de Machado comienza a hacerse ver como nutriente de los versos:

[2] Si el propio Machado definió la copla andaluza que trató de emular como una «composición breve, concisa, sentenciosa, de sabor popular» (Machado, 1989: 2279), la poda expresiva de elementos superfluos en busca de la condensación formal, más el uso de la fórmula gnómica, fueron prácticas que el poeta sistemáticamente observó con el fin de llevar a buen término sus «aforismos rimados» (Melero Ruiz, 1990: 330): un género mixto que aspiraba a ofrecer un marco poético (emotivo-temporal) al pensamiento, a racionalizar la lírica sin incurrir en el barroco conceptual.

Hay una sola cosa
que no has aprendido:
quien no duda nunca
se miente a sí mismo. (Rosales, 1996: 419)

O bien:

No tengo nada en el mundo
que defender de verdad,
de las cosas más seguras,
lo más seguro es dudar. (ibíd.: 727)

En el proverbial escepticismo de Machado, que predica el principio de la «duda integral» y aconseja una «posición escéptica frente al escepticismo» (Machado, 1989: 1974) —«Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos» (ibíd.: 1158), «Confiemos / en que no será verdad / nada de lo que sabemos» (ibíd.: 576), rezan dos coplas suyas—, acabó, en efecto, Luis Rosales por reconocer una de las lecciones más preciosas del maestro: «su capacidad de sospecha, de suscitación», que le «situaba siempre en el extremo de sus propias líneas mentales» y «todo lo ponía en duda», aparecía de pronto —revela el poeta— como la «salida» que algunos encontraron «en un momento en que nos rodeaba ese acantilado duro, rocáceo, indestructible de brutalidad y mezquindad» que era España bajo el Régimen (en Matamoro, 1983: 38-39).

Importa reparar en que el plural empleado por Rosales convoca por lo menos a su grupo generacional, y cuestiona las lecturas críticas que han quedado detenidas en aquellas «apreciaciones “de urgencia”» (Ridruejo, 1973: 83) redactadas por Ridruejo en 1940, prontamente corregidas, que desacreditaban a Machado como «un caos provinciano» en materia de reflexión ideológica y moral (Ridruejo, 1940: 96). Más lúcido aparece el análisis de Valente; pues habiendo denunciado en el grupo de Rosales su temprana creación de un apócrifo «falso», reflejo peninsular de la estetización de lo político característica de los fascismos europeos, a la vez supo comprender aquella maniobra falseadora como una indeseada (y efímera) hija del contexto, como una «forma de necesidad del que se ve obligado en circunstancias difíciles a buscar una estirpe» (Valente, 1971: 103).

De hecho, cuando tales circunstancias se dulcificaron, los de *Escorial* no tuvieron empacho en restaurar aquellas adherencias éticas que

habían sido cuidadosamente segregadas de su discurso machadiano. Y veinte años después de su muerte, Ridruejo apreciará por escrito la calidad del pensamiento de Machado, que «no hubiera sido un poeta grande —rectifica— si no hubiera sido también un pensador» (Ridruejo, 1973: 83); aún más: mano a mano con Celaya, Ridruejo y Laín celebrarán al «poeta del pueblo» en el homenaje segoviano de 1959; y Vivanco hará otro tanto en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, exaltando con Celaya, Hierro y Figuera una vertiente de Machado todavía subversiva para el Régimen, pero que ya difícilmente se podía sofocar. Otra cosa es que, en la creación poética, solo les fuera dado aprovechar la lección de su intimismo; porque, como confiesa Vivanco al frente de *Los caminos* (1974), «ante [las circunstancias históricas que me ha tocado vivir], solo he sabido refugiarme negativamente […] en una palabra lírica imposible de acercamiento a la realidad de este mundo, o como prefiero llamarla, realidad de fuera» (Vivanco, 1974: 7). No obstante, también aquí contamos con una excepción tardía que no se ha subrayado suficientemente, pese a que el propio interesado llamase sobre ello la atención: «La lección de Machado ha sido —jerarquiza Rosales—, primero, no anteponer su intimidad al componente colectivo de su situación vital» (en Grande, 1978: VI).

Escribía para entonces Luis Rosales su *Diario de una resurrección* (1979), a la vez que España entera despertaba del letargo del franquismo; y en los intermedios de la exaltación amorosa, afluían a la poesía del granadino argumentos de la realidad colectiva desde luego extraños a su escritura anterior. No por azar, quien había mostrado propensión a explorar en las secretas galerías se revela ahora, igual que el Machado estimulado por el ejemplo negativo de *Arias tristes* (1903), refractario al solipsismo, o a una ensoñación ensimismada que inhabilita para la acción en el mundo:

> El sueño ata las manos,
> puede hacernos sufrir de una manera velocísima y al mismo
> tiempo interminable,
> y es el único instante en que careces de libertad
> pues no puedes cambiar un eslabón en sus imágenes
> ni alterar el sentido de lo que estás soñando.
> Estás sentado ante ti mismo
> como un espectador
> condenado a mirar su propia vida,
> sin poderla modificar... (Rosales, 1996: 531-532)

Tal vez no sea un desatino adivinar a la luz de estos versos a un Rosales que, habiendo gustado también «hasta el empacho» la vieja ideología esencialmente subjetivista (Machado, 1989: 1603), se atreve ahora con Machado a condenar su estéril juventud «de hombre en sueños» y a abrazar la militancia en la vida real, esa nueva ética del «soñar despierto» o «con los ojos abiertos» que el poeta confesaba deberle a Unamuno (ibíd.: 1470, 1474). Que Rosales aspira a romper el cascarón solipsista para hacer del poema un lugar de comunión ya lo atestigua, de hecho, en un libro anterior —*Como el corte hace sangre* (1974)— la desazón que le causa al yo lírico conocer los límites comunicativos de la lengua personal:

> A cada hombre le tendríamos que hablar en una lengua distinta,
> a cada amigo le tendríamos que hablar en una voz distinta
> para que nos pudiesen comprender,
> pero la lengua personal es tan fiel a sí misma,
> tan incomunicable
> que las palabras son como ataúdes
> y solo llevan de hombre a hombre
> su andamio agonizante,
> su remanente de silencio
> y su estertor,
> [...]
> porque mi lengua personal es inventada,
> literaria y enfática,
> y como no me sirve para hablar con un obrero o con un niño,
> y como no me puede dar la absolución,
> a veces tengo que ocultarla como se oculta el dinero en la cartera,
> a veces tengo que callar,
> como hice entonces,
> sintiendo de repente
> la incomunicación (Rosales, 1996: 464)

Al fondo, el Machado-Mairena que concibe el poema, «antes que nada, como un objeto propuesto a la contemplación del prójimo» (Machado, 1989: 1652) y que aspira a «hacerse comprender por las mismas piedras de la calle» (ibíd.: 2408). Pero, regresando al *Diario de una resurrección*, pareciera que Rosales abraza ahora algunos de los presupuestos más audaces del poeta sevillano, ese que no solo entiende que «mi sentimiento no es exclusivamente mío, sino más bien

nuestro» (ibíd.: 1310), sino que pone en boca de Meneses que «nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros..., ¿por qué no *con todos*?» (ibíd.: 710). El personaje de este *Diario* ya posee la misma conciencia de participación, que aquí justifica el optimismo existencial:

> la vida llega en punto,
> basta sentir el aire para saber que no estás sola,
> sobrevives en cuantos te rodean,
> te acrecientas mirando,
> [...]
> tienes un corazón participante (Rosales, 1996: 534-535)

«Sin salir de mí mismo —dejó escrito Machado— noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro» (Machado, 1989: 1310). Y ello porque «mi sentimiento ante el mundo exterior […] no surge sin una atmósfera cordial» (ibíd.: 1310), «no hay sentimiento verdadero sin simpatía» (ibíd.: 709-710). A decir verdad, era esta una intuición temprana de Rosales, quien ya en *El contenido del corazón* (1969) barruntaba que «las emociones, como el lenguaje, nacen en una fuente remota del sentir colectivo» (Rosales, 1996: 340); y promovía en *La casa encendida* elaboraciones como la que sigue:

> y paseabas, alteando la cabeza,
> entre el gentío que tiene un solo rostro,
> un rostro solo, que gira
> y alternativamente va cambiando de cuerpo,
> y un solo corazón, de sangre urgente, que va de mano en mano
> mientras dura la feria
> [...]
> mirabas y no dejabas de mirar
> a un viejecillo
> [...]
> y tú también envejecías al contemplarle,
> y esperabas con él yendo y viniendo en el ferial,
> y esperabas con su mismo dolor,
> y algo os unía,
>
> algo os estaba uniendo en el naufragio de la gente
> como el agua se junta sin querer. (Rosales, 1996: 321-322)

Ahora, el yo lírico del *Diario* nos habla de un «recuento de solidaridad que hace posible la existencia», y confiesa que la comunión con los

demás no solo vuelve «más ancha nuestra vida», sino que actúa a modo de «punta de un taladro» que «ha terminado por socavar mi corazón y el muro» (Rosales, 1996: 491). Sin duda por ello abre las esclusas a la marea de la historia, y Rosales se asoma como nunca antes a la sociedad contemporánea para denunciar sus lacras: «la vendimia de violencia que es el mundo actual» (ibíd.: 505), «la prensa con su ayer momificado / que todo lo sujeta a su dominio», «el odio divisor y acelerado», «las noticias de Bolsa y su exterminio» (ibíd.: 525), pues «seguimos andando durante toda nuestra vida / para encontrar el Banco» (ibíd.: 481)… Llegados a este punto, no sorprenderá que cuando, en «Por mor», le toque el turno al comportamiento histórico de una patria que «duele», resuenen los compases de «El mañana efímero» con su censura de la «España inferior»: «Esa España de luz, mierda y aulaga / que muere de su misma obstinación / confunde la soberbia y la ambición / y duele siempre con la misma llaga» (ibíd.: 525).

Pero no es, con todo, sino en la tetralogía inconclusa *La carta entera* (1980-1984) donde Rosales se propone, según anuncia en su poema-prólogo, «hacer un libro minucioso y absurdo sobre el / hombre actual / y su creciente desamparo» (Rosales, 1996: 563), adensando de reflexión histórica los contenidos de su *poesía total*. Y aquí, el referente ético machadiano no podía sino hallarse al fondo, como de hecho lo evidencian anecdóticamente algunas comparecencias intertextuales. Por ejemplo: en el «Episodio segundo» de la serie, *Un rostro en cada ola*, Rosales convoca la palabra irónica y crítica de Machado al hilo de la reflexión no menos irónica sobre la incomodidad social de la inocencia hilvanada en el poema: «*Tan tan, ¿preguntan si / se ahorca a un inocente / en esta casa? Aquí / se ahorca simplemente*» (Rosales, 1996: 668). Los versos citados de memoria, y demarcados con letra cursiva, reproducen con leves variantes un pasaje de los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» (Machado, 1989: 718-726), que fueron tempranamente analizados por el Luis Rosales crítico (Rosales, 1949: 435-479). Y otro ejemplo elocuente: al tercer episodio de la tetralogía, *Oigo el silencio universal del miedo*, trae Rosales uno de los más célebres «Proverbios y cantares» —la pieza LIII— de *Campos de Castilla* (Machado, 1989: 582); y es que Machado siempre es referencia cuando se trata de España, y sus certeros augurios vienen al caso si los versos hablan de patriotismos enfermizos, del suicidio colectivo de la guerra civil o de su consecuencia trágica de exilio y dictadura:

Por su tendencia propia todo poder político se aleja de su origen y tiende a convertirse en un poder desnaturalizado,
que vive a costa de sí mismo.
Entonces,
ay,
entonces
la vida histórica se interrumpe,
la voluntad de permanencia conduce inexorablemente hacia la dictadura,
[…]
Cuando un país decide suicidarse a quien no está conforme lo suicidan,
innumerables ciudadanos quedan en situación de exiliados políticos,
pierden su identidad,
y al convertirse en extranjeros tienen que abandonar cuanto les constituye como hombres,
cuanto les constituye en lo que son,
su patria y su vivienda, su vocación y sus amores,
su familia, sus libros y sus hijos,
y lo tienen que hacer sin mirar hacia atrás cuando llega la hora,
[…]
El exilio interior es un naufragio en tierra firme,
cuando estás con el agua al cuello es muy difícil asentar el pie,
no puedes asentarlo,
y por esta razón cuanto más necesitas la patria, más enfermamos
de ella.
"Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios,
una de las dos Españas
ha de helarte el corazón." (Rosales, 1996: 707-708)

Tendrán que ser los poetas sociales, «cantores de una nueva sentimentalidad» que interpreta el sentir colectivo, quienes den carta de plena realidad a otro famoso vaticinio formulado en el «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses» (Machado, 1989: 714). Pero cuando Rosales culmina su recorrido poético se halla muy lejos de lo que llamaba Mairena «fe metafísica en el *solus ipse*» (ibíd.: 2070). Ha desarrollado una conciencia clara de la «esencial heterogeneidad del

ser», una creencia en la «comunión cordial entre hombres» que, como quería el Machado maduro, permite «cantar en coro, animados de un mismo sentir», porque el corazón del hombre no puede «afirmarse sin afirmar a su prójimo» (ibíd.: 1805-1806). Y en esa suerte de testamento final que es el «Prólogo» a *La carta entera,* reconocemos al poeta granadino en la estela del maestro cuya creciente atención a lo otro y a los otros, a la realidad y al prójimo, le conduce a preconizar para mañana «un retorno a la objetividad, por un lado, y la fraternidad, por el otro» (Machado, 1989: 1796). Es hoy aquel mañana de ayer, y renovadas convicciones promueven en Rosales el gesto ético de salir al mundo —«sin salir de sí mismo»— para «sentir con todos»:

> Hay que prestarle al mundo una atención distribuida,
> esa atención que une a los hombres en la dialéctica de la objetividad,
> y me hace ahora mirar con vuestros ojos y amar con vuestras manos,
> pues lo vivo es lo junto,
> y en cada uno de nosotros hay tantos hombres diferentes
> que siempre que te espejas en el mar ves un rostro distinto
> en cada ola. (Rosales, 1996: 563)

Referencias bibliográficas

BOUSOÑO, Carlos (1976), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, vol. I.

CABALLERO BONALD, José Manuel (1965), «Apostillas a la generación del 36», *Ínsula*, 224-225, 5.

GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GRANDE, Félix (1978), «Yo no invento nada: vivo» (entrevista), *El País*, 17 de septiembre, VI

IRAVEDRA, Araceli (2001), *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»*, Madrid, Biblioteca Nueva.

JIMÉNEZ, José Olivio (1983), *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1967), *La generación del 98*, Madrid, Espasa-Calpe.

MACHADO, Antonio (1989), *Poesía y prosa*, ed. de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, 4 vols.

MATAMORO, Blas (1983), «Conversación con Luis Rosales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 400, 33-46.

MELERO RUIZ, Domingo (1990), «Proverbios y cantares en Antonio Machado», en VV. AA., *Antonio Machado hoy (Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado)*, Sevilla, Alfar, vol. IV, 325-341.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1982), «La versificación de Antonio Machado», *Los poetas en sus versos*. *Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel.

NÚÑEZ, Antonio (1965), «Encuentro con Luis Rosales», *Ínsula*, 224-225, 4.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco (1976), *La generación de 1936. Antología poética*, Madrid, Taurus.

RIDRUEJO, Dionisio (1940), «El poeta rescatado», *Escorial*, 1, 93-100.

—— (1973), «Antonio Machado (veinte años después de su muerte)», *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 81-86.

ROSALES, Luis (1941), «Hablando de literatura», *Escorial*, 10, 169-174.

—— (1949), «Muerte y resurrección de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 435-479.

—— (1951), *Rimas. 1937-1951*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

—— (1983), «Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono», *Anthropos*, 25, Extraordinario-3, 21-26.

—— (1996), *Obras completas/I. Poesía*, Madrid, Trotta.

SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio (1986), *La poesía de Luis Rosales*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
VALENTE, José Ángel (1971), «Machado y sus apócrifos», *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España, 102-108.
VIVANCO, Luis Felipe (1974), «Al lector», *Los caminos (1945-1965)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 7.
WAHNÓN, Sultana (1990), «La recepción crítica de Antonio Machado en la primera década de posguerra», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, vol. IV, 221-228.

El olivo en la poesía de Sófocles y de Antonio Machado

Juan Jiménez Fernández
Instituto de Estudios Giennenses

Con una distancia cronológica de casi dos mil quinientos años, estos dos poetas, cada uno en su género, han hallado un motivo literario en el árbol sagrado por excelencia. Y no solo coinciden en su entusiasmo por su simbolismo, sino que su numen se ha dejado transportar ante la propia Atenea y unir ambos sus fervientes invocaciones a la diosa. Ello nos obligará a efectuar una incursión por la mitología y la historia, imprescindible para situarnos debidamente ante la consideración jurídico-religiosa que mereció el olivo entre los griegos, y, en suma, para situarnos en la médula misma de la cultura del árbol sacrosanto.

En la mitología

En tiempos de Cécrope, primer rey de Atenas (rey mítico aún), los dioses decidieron asumir la tutela de las diversas ciudades griegas, cuyos habitantes les tributarían veneración mediante la institución de un culto. Parece ser que Poseidón, el dios marino, fue el primero en llegar a la región del Ática y, con un golpe de su tridente[1], hizo brotar un mar[2] en plena Acrópolis de Atenas. Después de este episodio, se presentó Atenea[3] y, con Cécrope como testigo, plantó un olivo con la intención de erigirse en la patrona de la ciudad, propósito que también pretendía Poseidón. La pugna entre el dios y la diosa determinó a Zeus a designar un tribunal compuesto por los doce dioses olímpicos, que falló a favor de Atenea[4]. Así pues, ésta no solo llegó a ser la patrona de Atenas, sino que dio su nombre a la ciudad, pero, sobre todo, a ella se debe la introducción del olivo en el Ática y la invención del aceite. Desde

[1] Fue un regalo que los Cíclopes le forjaron en su fragua en agradecimiento por haberlos liberado de la prisión del Tártaro, donde los había recluido Crono. Con dicho tridente bate el mar y la tierra (lo que explica el oleaje y los terremotos).

[2] Término que debe entenderse en sentido muy amplio, dado el restringido de «*agua de mar en un pozo*», con que lo detalla el historiador Pausanias, que vivió en el siglo II d. C. en su *Descripción de Grecia* (I. 26. 5), lo cual –añade– «no es gran maravilla, pues también otros que habitan tierras del interior la tienen, como los habitantes de Afrodisias en Caria; pero este pozo produce para su constancia un rumor de olas cuando sopla el viento sur. En la roca existe la figura de un tridente, y se dice que ésta apareció como prueba a favor Poseidón en la disputa por la región».

[3] Como es sabido, es la diosa de la Inteligencia y de todas las manifestaciones del ingenio, desde la industria artesanal y los oficios hasta las Artes y la Filosofía. No obstante, la Poesía y la Música están bajo el patrocinio de Apolo, llamado el Musageta porque conducía el coro de las Musas. De igual manera, Atenea preside la inteligencia en la guerra, esto es, la estrategia militar, mientras que la ferocidad en el combate es cosa del violento Ares.

[4] En opinión de Plutarco (*Temístocles 19*), bastó con mostrar a los jueces el olivo sagrado (*hē morías*).

entonces el olivo tuvo consideración de árbol sagrado y emblemático de toda Grecia (Heródoto VIII. 55; Eurípides *Ión 1433-1436*, *Troyanas 799-807*; Pausanias I. 26. 6). Descontento con la decisión, el dios provocó un cataclismo en la llanura Triasia, la más occidental del Ática, haciendo que las aguas cubrieran todo su territorio. Por otro lado, su hijo Halirrotio, identificado con la indignación de su padre intentó, en un acto de sabotaje[5], cortar el olivo de Atenea, pero el hacha, como por ensalmo, saltando de las manos, lo habría degollado (aunque otras fuentes aseguran que el golpe le seccionó un pie, por lo que le habría convertido en un ser deforme y tullido).

Entre la mitología y la historia

Si el olivo había adquirido la dignidad de árbol sacrosanto, su madera no podía ser inferior en excelencia, como muestran los *xóana* o esculturas muy antiguas de madera (de ébano, encina, olivo principalmente), que, a manera de ídolos, representaban a las diferentes divinidades[6]. La larga historia de los *xóana* de Damia y Auxesia constituye un prueba ilustrativa de ello: estas dos jóvenes cretenses se habían trasladado a Trecén, ciudad de la Argólide (región al NE. del Peloponeso) cercana a Epidauro. Envueltas accidentalmente en un tumulto, fueron lapidadas por la multitud, pero, al descubrirse el error, los trecenios como reparación les instituyeron un culto, que se extendió a Epidauro y a la isla de Egina. Tras haberse declarado un período de esterilidad en el campo epidaurio, sus habitantes hicieron la pertinente consulta al oráculo de Delfos, que les aconsejó que erigieran sendas imágenes en honor de Auxesia y Damia[7], pero de olivo cultivado (*hēmérēs elaíēs*[8]), con exclusión del mármol, el bronce o cualquier otro material. Por ser los olivos del Ática de origen divino, acudieron a los atenienses, quienes

[5] Había tratado de violar a Alcipe, hija de Ares, que salió en su defensa y se deshizo del acosador. Poseidón lo demandó ante un tribunal formado por dioses, que absolvieron a Ares, de cuyo nombre, por haber sido el primer acusado que se juzgó en aquella colina, deriva el de Areópago o 'Colina de Ares' (*Áreios págos*), tribunal supremo que entendía en juicios por muerte.

[6] El vocablo griego *xóanon* (en plural, *xóana*) deriva del verbo *xéō*, 'raer','alisar', 'pulir'. Su significado mágico era fetichista puesto que se le atribuían virtudes sobrenaturales de tipo profiláctico. Pausanias (X. 19. 3) refiere un caso singular de un *xóanon*: «Sacaron del mar con sus redes unos pescadores de Metimna una cara hecha de madera de olivo con aspecto de ser una imagen divina, pero extraña, sin convenir a ninguno de los dioses griegos».

[7] Pausanias afirma haberlas visto y haber hecho sacrificios en su honor (II. 30. 4).

[8] La presencia de la *e* larga (ē) en esta forma (jónica), frente a la más común con *a* larga (ā), como ocurre en *elaía* (ática), se debe a una ligerísima diferencia dialectal.

accedieron a que cortaran uno bajo la promesa de que anualmente hicieran ofrendas a Atenea Políade[9] y al héroe mítico ateniense Erecteo. Heródoto apostilla en un paréntesis la razón de tan singular petición: «Se dice que, salvo en Atenas, en aquel tiempo no había olivos en ningún otro lugar de la Tierra» (V. 82. 2), lo que demuestra el interés encomiástico y propagandístico del narrador que pretende realzar los logros de la ciudad que era el centro de la Hélade: Atenas, ciudad fecunda y dadora de fecundidad a otras que quieran ser sus aliadas. Se tallaron, pues, y se erigieron las imágenes de ambas doncellas: los epidaurios cumplían con su compromiso anual y su tierra volvió a su fecundidad anterior.

En la historia

Cuando en la segunda Guerra Médica el ejército persa venció al rey espartano Leónidas, que custodiaba el paso de las Termópilas, tras un paseo militar por tierras de Tesalia y Beocia, se presentó en Atenas. Con anterioridad un oráculo délfico recomendaba a los atenienses que se parapetaran "tras un muro de madera inconquistable" (*xýlinon teîchos análōton*), consejo que parecía aludir a la empalizada construida en derredor de la Acrópolis como defensa. Ante la superioridad numérica del ejército persa sobre el griego, Temístocles era de la opinión de eludir en todo momento una confrontación por tierra; entonces hizo una interpretación muy particular del oráculo: ese muro de madera que sugería la pitonisa de Delfos encubría un sentido metafórico e indicaba al ejército que debía embarcar en las naves con las que habrían de defenderse ante el invasor, mientras que la población más débil (mujeres, niños y ancianos) fue evacuada a la cercana isla de Salamina. Los persas entre tanto habían incendiado los templos de la Acrópolis y, con ellos, el olivo sagrado de Atenea; solo los guardianes del tesoro de la diosa pudieron ofrecer resistencia, prontamente reducida y sofocada. Ocurría este hecho en el año 480 a. C. Concluye Heródoto su historia (VIII. 55), señalando que Jerjes permitió a los supervivientes reanudar no obstante –tal vez pesaroso de haber cometido sacrilegio- los oficios religiosos habituales en la Acrópolis, donde pudieron comprobar con gran sorpresa que del tronco del olivo había surgido un renuevo de casi un codo de tamaño[10].

---

[9] 'Protectora de la ciudad'.

[10] Equivalente a un pie y medio, o sea, a unos 45 cm. Pausanias, por su parte, (I. 27. 2) sostiene que el olivo retoñó el mismo día de la quema y que el vástago alcanzó los dos codos de altura.

En otro aspecto, en Olimpia se daba la particularidad de que no era un olivo cultivado (*elaía*) con el que tejían las coronas, sino de olivo silvestre o acebuche (*kótinos)* por haberlo plantado Heracles (el Hércules latino), el héroe mítico al que se atribuía la organización de los juegos más famosos de todos. Acabadas las pruebas deportivas que se desarrollaban a lo largo de cinco días, al sexto se procedía a la entrega a los *olimpiónicas* o vencedores de las distintas competiciones atléticas de las coronas de ese 'Olivo de la bella corona' (*Elaía kallistéphanos*), cuyos brotes debían ser cortados por un niño (*país amphithalës*) cuyos padres vivieran aún (Pausanias V. 15. 3), sin que se comprenda bien el carácter mágico de ese requisito ritual ni este historiador haya dado explicación alguna al respecto. En cambio sí que se refiere reiteradamente a la entrega *in situ* de una cinta (*tainía*) a los ganadores como símbolo provisional del reconocimiento de su victoria hasta la coronación definitiva con las guirnaldas de acebuche, guirnaldas que eran depositadas durante los primeras olimpiadas en un trípode guarnecido de bronce (V. 12. 5), antes de que se utilizara la mesa de oro y marfil, obra de Colotes, discípulo de Fidias (V. 20. 1-2). Quizá pueda calificarse de idealismo deportivo el hecho de combatir por unos trofeos simbólicos en unas pruebas tan duras en las que los agonistas podían dejarse no ya la salud sino hasta la vida misma, como el pancraciasta Arraquión de Figalía. Pero detrás de esa aparente ingenuidad, había algo más; acaso la mejor respuesta esté en una anécdota que cuenta Heródoto (VIII. 26) y que puede ahorrar todo comentario: en plena invasión persa de Grecia, Tritantecmes, general y pariente de Jerjes, al enterarse de que el premio de los Juegos Olímpicos era una simple corona de olivo, interpeló a Mardonio, general en jefe con estas pesimistas palabras, pero al mismo tiempo cargadas de admiración: «¡Ah, Mardonio, contra qué clase de hombres nos has traído a combatir, que no compiten en los Juegos por dinero sino por pundonor…!».

En el derecho ático

La consideración de árbol sagrado que los griegos dieron al olivo no podía circunscribirse solamente al ámbito mitológico y religioso. Era lógico que lo trascendiera y tuviera una concreción en la realidad social, aunque impregnada siempre de ese religioso respeto que el pueblo griego sentía por todo lo relacionado con sus dioses. De ahí que la tala o extracción de un olivo sagrado (*moría*) estuviera tipificada en el Derecho ático como un delito de impiedad (*asébeia*), que en épocas pretéritas, según Aristóteles (*Constitución de Atenas* LX. 2),

era merecedora de la pena de muerte, la cual imponía el Areópago, tribunal competente en delitos gravísimos, pues era el único (de los cuatro que actuaban en Atenas) facultado para castigar con la pena capital, como se ha referido en la nota 5.

Es probable que la legislación posterior rebajara aquel primitivo rigor, atenuando o conmutando la pena muerte por la del exilio o confiscación de bienes, como se intuye en el discurso *Pro sacra olea*, de Lisias. En esta misma pieza se alude también a penas menores de tipo pecuniario (multas) para aquellos que con sus aradas invadían o se acercaban excesivamente al terreno del olivo sagrado. Asimismo era grave delito, incluso, el descuajo de un tocón de olivo. La administración de los olivos públicos o sagrados dependía del Areópago, cuyos inspectores (*epignomones*), de designación anual, cuidaban de su vigilancia todos los meses. El Estado por su parte podía arrendar los olivos sagrados a particulares mediante una cuota convenida por la cosecha. Cuando estos olivos estaban en medio de predios privados, se preservaban, para diferenciarlos, con un cercado (*sekós*) o empalizada y su aceite era cosechado por el olivarero, que se obligaba a entregar al arconte[11] una cotila[12] y media a modo de contribución en especie. Del mismo modo, bajo la custodia de los tesoros de Atenea estaban dispuestas unas ánforas llenas de aceite que concedían los arcontes a los ganadores de las carreras hípicas en las fiestas de las Panateneas, que se celebraban cada cinco años en honor de la diosa patrona de la ciudad. Después de la guerra del Peloponeso, se procedió a proteger la vida de los olivos, bastante deteriorados, cuando no secos, a lo largo de las diferentes campañas bélicas, rodeándolos del correspondiente cercado; y ello por el valor sagrado que les infundía su conciencia religiosa.

Hasta tal punto estaba protegido el olivo en Atenas, que incluso para los privados (*ídiai eláai*) existía una ley, citada por Demóstenes (*Contra Macártato* XLIII. 71), que prohibía arrancar más de dos olivos al año para usos particulares o fines sacros, como ofrendarlo a un santuario en honor de un difunto. La transgresión de esta ley era castigada con 100 dracmas de multa, de los cuales se reservaba el diezmo para la diosa. Es más, al particular que lo acusara debía pagar otros 100 por olivo desarraigado.

---

[11] Magistrado supremo, que, en número de nueve, gobernaban Atenas. O sea, 0,81 litros, habida cuenta de que la capacidad de la cotila era de 0,27 l.

[12] Perífrasis poética por Peloponeso o 'Isla de Pélope', aunque no era tal, sino península, unida al resto de Grecia por el istmo de Corinto. El hecho de que el cultivo del olivo no se diera en esta región se debía a su fragosidad.

(La escena transcurre en un bosque de Colono, demo cercano a Atenas y patria chica del poeta. Por el camino llega Edipo, ya ciego, con su hija Antígona que le sirve de lazarillo).

En este escenario Sófocles ha puesto en boca del coro la estrofa 2ª de su tragedia *Edipo en Colono*, 694-706, un genuino canto lírico de loor al olivo:

> Existe un árbol cual yo no he oído
> que haya germinado jamás en tierras de Asia
> ni en la isla dórica de Pélope, árbol tenaz
> que brota espontáneamente, motivo de admiración
> de lanzas hostiles, que reverdece por doquier
> en esta tierra: el olivo de hojas glaucas
> que alimenta a nuestros hijos.
> Nadie, ni joven ni en plena vejez,
> podría destruirlo con rabiosa mano,
> pues el ojo avizor de Zeus, protector de los olivos,
> lo vigila siempre, así como también
> la de ojos glaucos, Atenea.

Como en todo poema laudatorio, el artista se ha dejado cautivar por la hipérbole, aunque parece ser que el olivo procedía de Oriente Medio, si bien su aclimatación es griega y, de aquí, su difusión por el Mediterráneo hasta las Columnas de Hércules.

La expresión de "motivo de admiración de lanzas hostiles" es una alusión al asombro que causó a griegos y persas el retoño que brotó después de haber sido quemado por éstos, según consta en el relato de Heródoto, citado anteriormente. ¿Cuál puede ser el alimento del olivo? Creemos que huelga todo comentario. Por último, el respeto religioso que le tributaban los atenienses explica la divina protección que le dispensaban Zeus (El Ojo que todo lo ve) y su hija predilecta Atenea.

Si la creación del tragediógrafo griego se inspira en el final del mito de Edipo, *El olivo del camino*, de nuestro Machado, se edifica sobre el de Deméter y su hija Proserpina[13]. Para la mejor comprensión del mito (y del poema), permítasenos una cumplida descripción de los principales episodios:

[13] Es la Perséfone griega, también llamada Core, que significa 'la muchacha', 'la doncella'.

Zeus era un enamoradizo y un seductor de diosas y de mujeres. De su aventura extramatrimonial con Deméter nació Proserpina. Un día en que ésta estaba cogiendo flores, se abrió la tierra y su tío Hades, que era hermano de Zeus y dios de los Infiernos, se la llevó a sus dominios, hecho que fue posible gracias a la complicidad de éste. En su intención de poseerla para siempre, Hades le dio un grano de granada y, desde entonces, la retuvo como diosa infernal también. Deméter oyó el grito desgarrador de su hija y, ante su desaparición, comenzó su búsqueda y peregrinación por todo el mundo. Solo Hécate y Helios (el Sol), que habían oído también el grito de Proserpina, la informaron del rapto. Entonces se metamorfoseó en una vieja y se dirigió a Eleusis, donde reinaban Céleo y su esposa Metanira, en cuyo palacio entró a cuidar al pequeño Demofonte[14] en calidad de nodriza, al que quiso hacer inmortal exponiéndolo al fuego para eliminar sus elementos humanos. Pero una noche Metanira la espió y, al ver la escena, dio un grito que motivó la interrupción del experimento, con lo cual el niño no dejó de ser mortal y obligó a Deméter a revelar su condición divina, aunque con la orden de que se le construyera un templo.

Por otra parte, su estancia entre los mortales determinó que la tierra se volviera estéril, por lo que Zeus ordenó a Hades que devolviese la joven a su madre, cosa imposible porque el fatídico grano de granada lo impedía. Solo quedaba el recurso de que Proserpina pasara la mitad del año en el Olimpo con Deméter al comenzar la primavera, esto es, cuando la tierra empieza a florecer, para volver de nuevo a la tenebrosa mansión cuando es llegado el momento de la nueva siembra. El mito, como puede deducirse, está en relación con la sucesión de las estaciones y, por consiguiente, con la agricultura.

A continuación, damos el texto del poema, limitándonos a glosar aquellos versos que requieran algún comentario:

I

Parejo de la encina castellana
crecida sobre el páramo, señero
en los campos de Córdoba la llana
que dieron su caballo al romancero,
lejos de tus hermanos

[14] Machado reproduce fonéticamente la antigua grafía griega de Keleós y Demofón, en los versos 47 y 50, respectivamente, distinta de la transliteración que hemos adoptado, según las normas que recomienda M. Fernández.-Galiano, 66 y 63.

que vela el ceño campesino –enjutos
pobladores de lomas y altozanos,
horros de sombras, grávidos de frutos-,
sin caricia de mano labradora
que limpie tu ramaje, y por tu olvido,
viejo olivo, del hacha leñadora,
¡cuán bello estás junto a la fuente erguido,
bajo ese azul cobalto,
como un árbol silvestre, espeso y alto.

II

Hoy, a tu sombra, quiero
ver estos campos de mi Andalucía,
como a la vera ayer del alto Duero
la hermosa tierra de encinar veía.
Olivo solitario,
lejos del olivar junto a la fuente,
olivo hospitalario
que das tu sombra a un hombre pensativo
y a una agua transparente,
al borde del camino que blanquea,
guarde tus verdes ramas, viejo olivo,
la diosa de ojos glaucos, Atenea.

En la primera de estas dos estancias, A. Machado no puede evitar su evocación de las tierras de Castilla, simbolizadas por la encina, para pasar en la segunda a cobijarse bajo el olivo hospitalario de Andalucía, esto es, dice adiós a Soria para saludar a la hidalga Baeza, que lo ha acogido noblemente.
Aunque sea casual, no deja de ser curioso que Sófocles termine su himno al olivo invocando a *la diosa de ojos glaucos Atenea*, que sirve de cierre también a la segunda estancia machadiana.

III

Busque tu rama verde al suplicante
para el templo de un dios, árbol sombrío;
Deméter jadeante
pose a tu sombra, bajo el sol del estío.
Que reflorezca el día
en que la diosa huyó del ancho Urano,
cruzó la espalda de la mar bravía,
llegó a la tierra en que madura el grano,

y en su querida Eleusis, fatigada,
sentose a reposar junto al camino,
ceñido el peplo, yerta la mirada,
lleno de angustia el corazón divino…
Bajo tus ramas, viejo olivo, quiero
un día recordar el sol de Homero.

Con el verso 32, el poeta indica que Deméter abandona las moradas divinas para bajar a la de los mortales, hasta "llegar a la tierra en que madura el grano" (de trigo), representada por Eleusis[15]. Aquí, en este demo muy próximo a Atenas, se le erigió el templo en que se celebrarían los famosos Misterios, cuyo ritual, por su carácter secreto, ha constituido un verdadero enigma. Lo único que se sabe es que era una religión oficiada por un hierofante, abierta, no clasista, entre cuyos *mýstai* (de *mýō*, 'cerrar los ojos, 'la boca') o iniciados podían figurar incluso esclavos. Con base en la vuelta de Core o Proserpina del mundo subterráneo, con su victoria sobre la muerte y la alegría de Deméter por recuperar a su hija, los humanos abrigaban la esperanza de alcanzar mayor gloria en la vida ultraterrena (Maisch y Polhammer 128, y Zielinski, 231), aunque modernamente hay quien duda de que se prometiera la salvación eterna (Bernabé, 56).

Otra ceremonia importante era la procesión de Eleusis a Atenas y viceversa, con cantos y danzas de los fieles.

IV

Al palacio del rey llegó la dea
solo divina en el mirar sereno,
ocultando su forma gigantea
de joven talle y de redondo seno,
trocado el manto azul por burda lana,
como sierva propicia a la tarea
de humilde oficio con que el pan se gana.
De Keleos la esposa venerable,
que daba al hijo en su vejez nacido,
a Demofón, un pecho miserable,
la reina de los bucles de ceniza,
del niño bien amado

[15] De nuevo, conviene recordar su patrocinio de la agricultura, así como su etimología. El vocablo Deméter parece estar compuesto de *dâ*, palabra prehelénica que significa 'tierra' y *mātēr*, 'madre'; o sea, 'tierra madre'. Sabiamente, los romanos la identificaron con su diosa Ceres, de la que, de modo sugestivo, deriva 'cereal'.

a Deméter tomó como nodriza.
Y el niño floreció como criado
en brazos de una diosa,
o en las selvas feraces
–así el bastardo de Afrodita hermosa–
al seno de las ninfas montaraces.

V. 57. El bastardo a que alude Machado es Eros o Cupido, acerca de cuyo origen se tejió el siguiente mito: este dios-niño fue el fruto de la unión ilícita de Afrodita (Venus), su madre, y Ares (Marte), pues era esposa de Hefesto (Vulcano), quien, al sorprenderlos en el lecho, los envolvió en una red invisible. Entonces llamó a los demás dioses, que, con sus risas, humillaron a la pareja. Tan pronto como la diosa se vio libre, huyó avergonzada. Como es sabido, Eros representa la fuerza irresistible del amor y su potencia generadora.

V

Mas siempre el ceño maternal espía,
y una noche, celando a la extranjera,
vio la reina una llama. En roja hoguera
a Demofón, el príncipe lozano,
Deméter impasible revolvía,
y al cuello, al torso, al vientre con su mano
una sierpe de fuego le ceñía.
Del regio lecho, en la aromada alcoba,
saltó la madre; al corredor sombrío
salió gritando, aullando, como loba
herida en las entrañas: ¡hijo mío!

VI

Deméter la miró con faz severa,
–tal es, raza mortal, tu cobardía.
Mi llama el fuego de los dioses era.
Y al niño, que entre sus brazos sonreía: -
-Yo soy Deméter que los frutos grana,
¡oh príncipe nutrido por mi aliento,
y en mis brazos más rojo que manzana
madurada en otoño al sol y al viento!...
Vuelve al halda materna, y tu nodriza
no olvides, Demofón, que fue una diosa;
ella trocó en maciza
tu floja carne y la tiñó de rosa,

y te dio el ancho torso, el brazo fuerte,
y más te quiso dar y más te diera;
con la llama que te libra de la muerte,
la eterna juventud por compañera.

VII

La madre de la bella Proserpina
trocó en moreno grano,
para el sabroso pan de blanca harina,
aguas de abril y soles de verano.
Trigales y trigales ha corrido
la rubia diosa de la hoz dorada,
y del campo a las eras del ejido,
con sus montes de mies agavillada,
llegaron los huesudos bueyes rojos,
la testa dolorida al yugo atada,
y con la tarde ubérrima en los ojos.
De segados trigales y alcaceles
hizo el fuego segados rastrojales;
el huerto rezuma el higo mieles,
cuelga la oronda pera en los perales,
hay en las vides rubios moscateles,
y racimos de rosa en los parrales
que festonan la blanca almacería
de los huertos. Ya irá de glauca a bruna,
por llano, loma, alcor y serranía,
de los verdes olivos la aceituna…

Mediante este pasaje (86-106), el vate, ante la esterilidad de los campos, relata la reacción benéfica de la diosa hacia el género humano, detallando el reflorecimiento de las plantas y sus frutos: comienza con los trigales y acaba con la aceituna, que "irá de glauca a bruna". En un fragmento de morosa exposición como el que se analiza, son dignos de resaltarse los arcaísmos como *alcaceles* (97) y *almacería* (103).

Tu fruto, ¡oh polvoriento del camino
árbol ahíto de la estiva llama!,
no estrujarán las piedras del molino,
aguardará la fiesta, en la alta rama,
del alegre zorzal, o el estornino
lo llevará en el pico, alborozado.
Que en tu ramaje luzca, árbol sagrado,

bajo la luna llena,
el ojo encandilado
del búho[16] insomne de la sabia Atena[17].
Y que la diosa de la hoz bruñida
y de la adusta frente
materna sed y angustia de uranida[18]
traiga a tu sombra, olivo de la fuente.
Y con tus ramas de divina hoguera
encienda en un hogar del campo mío,
por donde tuerce perezoso un río
que toda la campiña hace ribera
antes que un pueblo, hacia la mar, navío.

[16] Don Antonio ha querido referirse mediante esta ave a la lechuza, el animal acólito de Atenea, tan abundante en la ciudad de Atenas, que se le tenía como endémico. Prueba de ello, es el proverbio usado por sus habitantes «llevas lechuzas a Atenas» (Diogeniano III. 57, *CPG*), equiparable a decir "llevas aceitunas a Jaén"…

[17] Machado ha empleado dos grafías para citar a la diosa patrona de Atenas: Atenea < *Athēnāía*, que es la forma no contracta y más común, que nos ha llegado a través del latín *Athēnāea*, y la contracta Atena < *Athēnā(í)a* > *Athēnāa* >*Athēnā*. El diptongo griego *ai* se transcribe al latín como *ae*, y pasa al español como *e*, según se puede comprobar en *aínigma* > *aenigma* > enigma.

[18] Asimismo ha introducido este genuino cultismo griego que significa 'hijo' o 'descendiente de' Urano ('el Cielo'), como es el caso de Cronida, que deriva de Crono, o de Heraclida, de Heracles.

Referencias bibliográficas

APOLODORUS.(1989-90). *The Library*. Cambridge (Mass.)-London. Loeb. Ed. J. G. Frazer. 2 vols.(1985).

—— (1985) *Biblioteca*. (1985). Madrid, Gredos. Tr. y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda.

ARISTÓTELES. (1984). *Constitución de los atenienses*. Madrid, Gredos. Intr., tr. y notas de M. Gª Valdés.

DEMÓSTENES. (1983). *Discursos privados I*. Madrid, Gredos. Intr., tr. y notas de J. M. Colubi Falcó.

EURIPIDIS Fabulae II. (1986). Oxford Classical Texts. Ed. J. Diggle.

FALCÓN *et alii*. (1992). *Diccionario de mitología clásica*. Madrid, Alianza Editorial.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1961). *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*. Madrid. Publicaciones de la Sociedad de Estudios Clásicos.

GRIMAL, P. (1982). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona-Buenos Aires, Edic. Paidos. Tr. de F. Payarols.

*HERÓDOTI Historiae*³. (1963). Oxford Classical Texts. Ed. C. Hude. 2 vols.

HIMNOS homéricos. La Batracomiomaquia. (1978). Madrid, Gredos. Int., tr. y notas de A. Bernabé.

HOMERI Opera V. (1978). Oxford Classical Texts. Ed. T. W. Allen.

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, J. y MIGUEL JOVER, J. L. de (2008). *El olivo en las fuentes griegas*. Instituto de Estudios Giennenses.

—— (1993) *Los Juegos Olímpicos en Grecia*. Universidad de Granada.

LISIAS. (1953). *Discursos I-XII*. Barcelona. Edic. Alma Mater. Texto revis. y trad. por M. Fernández-Galiano.

MACHADO, A. (1980). *Poesías Completas*. Espasa-Calpe. Prólogo de M. Alvar.

MAISCH, R. y POHLHAMMER, F. (1951). *Instituciones Griegas*. Barcelona-Madrid, Editorial Labor.

MARTIN, R. (1996). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Madrid, Espasa-Calpe. Tr. de A. Gallardo Laurel.

PAUSANIAS. (1931-35). *Description of Greece*. Cambridge (Mass.), Loeb. Ed. W. H. S. Jones *et alii*. 4 vols.

PLUTARCO. (1975-93). *The parallel lives VII-IX*. Cambridge (Mass.), Loeb. Ed. B. Perrin. *Sophoclis Fabulae*. (1961). Oxford Classical Texts. Ed. A. C. Pearson.

SÓFOCLES. (1986). *Tragedias*. Madrid, Gredos. Introd. de J. S. Lasso de la Vega. Tr. y notas de A. Alamillo.

—— (1999). *Tragedias y fragmen*tos. Madrid, Ediciones Clásicas. Nueva traducción con intr. y notas de M. Benavente.

Antonio Machado, el soñador entre la niebla[1]

Bartolomé Lara Fernández
Instituto Ángel Ganivet de Granada

[1] Tuvo una primera presentación pública el 9 de mayo de 2012 en el ciclo de actividades «Desde nuestro rincón», organizado por la Comisión del Centenario, en colaboración con el club Unesco de Baeza, con motivo de la celebración *Antonio Machado y Baeza (1912-2012). Cien años de un encuentro, en Baeza.*

“Al joven meditador” (CXL). Así nombraba don Antonio Machado y Ruiz al insigne filósofo español don José Ortega y Gasset en el título de un poema que le dedicaba, en 1915. Entonces Ortega tenía treinta y dos años y don Antonio cuarenta, una diferencia de edad apreciable a esas alturas de la vida.

Don José publicó sus *Meditaciones del Quijote* en 1914, y acababa de hacer lo propio con su *Meditación del Escorial*, en abril de 1915. En esta última obra fundamentaba su aspiración de regeneración de España en su intrahistoria, como diría Machado en “el pasado macizo de la raza” o en la invocada “alma española”, lejos de una simple importación de modelos de otras naciones europeas, un recurso muy socorrido, pero ayuno de la savia vivificadora de nuestra tradición en la que ya pensaba que debía incardinarse cualquier proyecto intelectual. Su posición filosófica le lleva a asumir su compromiso como pensador español. Existe, como él diría, un “logos del Manzanares” que hay que desvelar y desenvolver.

Ya en estas obras se abre paso el circunstancialismo, que sentará las bases de su teoría perspectivista de la verdad, por tanto vendrá a ser un imperativo no olvidar que “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega: 1966, 322).

En ese tiempo don Antonio vivía ese silencio serio, sordo y solemne de Baeza, esa percepción de estar sin abrigo ante la naturaleza, una sensación aérea, volátil, al capricho de los diversos vientos, a veces sumido o perdido, o envuelto por la confusión de la niebla que convierte a la ciudad en una realidad espectral, propicia para la meditación, el pasmo, el sueño y la melancolía, precisamente en un momento en el que está avanzado ese proceso de apertura hacia la objetividad, ya iniciado en *Soledades. Galerías. Otros poemas*.

No aparecía la preocupación filosófica, sino que se acentuaba, pues ella fue una constante en su vida, que hizo posible una poesía honda y una prosa luminosa. Prefiero pensar que la evolución estética y filosófica que sufre el poeta viene exigida, más que por las influencias que recibió, fertilizadoras, no cabe duda, por su propia constitución intelectual. Ahí creo que radica su autenticidad, la de un poeta solitario que se examina, pero que apuesta por el diálogo cordial interior con el otro, apuesta que hunde sus raíces ya en el tiempo de *Soledades*. Su obra se caracteriza por una singladura vital llena de sentido interno,

afanosa, escrutadora, nada artificiosa, del que sabe que la existencia es un reto y que vivirla y pensarla poéticamente supone la voluntad de no simplificar, ni sucumbir a posiciones esteticistas ajenas a ella, sino que es preciso indagar y dar cuenta de todas sus aristas y escotaduras, vertientes y abismos que ella encierra. El reto no es otro que la exigencia misma de nuestra vida. Una existencia que quedó inconclusa, como creo que queda cualquier vida humana, deseando que otros reemprendan sus empeños, retomen sus afanes, recreen sus sueños, o bien, esperando perdida entre la niebla, el canto, el recuerdo, la memoria o tal vez el silencio.

Le dedicaba a Ortega estos versos:

> A ti laurel y yedra
> corónente, dilecto
> de Sofía, arquitecto.
> Cincel, martillo y piedra
> y masones te sirvan; las montañas
> de Guadarrama frío
> te brinden el azul de sus entrañas,
> meditador de otro Escorial sombrío. (CXL)

Ortega es, como expresa don Antonio en *Los Complementarios*, "el hombre que hace ademán de meditar. Este es su estilo, y el estilo es el ademán del hombre". Le llama arquitecto, arquitecto de un gran edificio de ideas; con ello ilustra el carácter unitario y sistemático de la filosofía, construido a base de "fe lógica", de sólidos conceptos, que pretende estar exento de ambigüedades y aspira al rigor y a la precisión. Para ese proyecto demanda don Antonio ¡cincel, martillo y piedra y te sirvan masones, en su sentido original, albañiles! Pero parece que todo eso no es suficiente porque también implora para él la inspiración, "las montañas/de Guadarrama frío/te brinden el azul de sus entrañas/meditador de otro Escorial sombrío". E inspiración para un esfuerzo titánico, "azul de las entrañas", el azul de las emociones, de los sueños, Escorial, una gran obra, gigantesca como la figura de Don Quijote, en otro orden de cosas, pero ¿tal vez melancólico? Sin embargo, termina calificándolo de "sombrío", porque el pensamiento quizás llegue a la vida desde la vida como sucede en el cuadro titulado *El astrónomo* (1668) de Vermeer, la luz traspasa el cristal y llega al astrónomo que observa atento un globo terrestre, lleno de zonas nítidas y luminosas, acompañadas de otras sombrías y más allá de ellas obscuras.

Nuestro pensamiento es luz, que exige otra luz que a ella llegue. Así nuestra conciencia es como manifiesta Machado “una luz que avanza en las tinieblas, iluminando lo otro, siempre lo otro (*Juan de Mairena*, XXIII), una variación sobre la siguiente idea cartesiana, caminaré “como hombre que tiene que andar solo y en la oscuridad” (*Discurso del Método*, II). Machado ha dejado atrás la soledad del yo, la introspección, el autoconocimiento, el diálogo interior tal vez respondiendo al mandato délfico de “conócete a ti mismo”, que le exige casi simultáneamente junto al soliloquio, el diálogo, reconocerse en la mirada del otro, en esa pupila que veo, que es ojo porque me ve, esa mirada que ilumina lo otro y al otro… siempre lo otro. Pero, sabedor de la dificultad que introduce esta reflexión, dirá “esta concepción tan luminosa de la conciencia, la más poética y la más antigua y acreditada de todas, es también la más obscura” y, a continuación da la razón de ello: “hasta que no se pruebe que hay una luz capaz de ver lo que ella misma ilumina” (*JM*, XXIII). Parece, solo parece, un juego de palabras en el que se enreda el bueno de Mairena. La filosofía occidental, que ha sido llamada la metafísica de la luz, encierra en su fuero interno la obscuridad, y evitarlo es inútil. Recordemos un verso de su poema titulado «Al gran cero»: “¡Fiat umbra! Brotó el pensar humano”. El pensamiento tendrá vocación de luz; pero estará irremediablemente acompañado de sombra. Luz, auroras, obscuridades, sombras… ¿Estamos hablando de nuestra vida?

Será para Ortega nuestra existencia la realidad radical, ese ámbito nos recoge a ti y a mí junto a las cosas. Para Machado es lo vivido. Existencia que muestra y suscita todas nuestras fuerzas, que partiendo del silencio desencadena nuestra meditación, que pone en nuestros labios la honda, esencial y verdadera palabra, como diría Machado, la poesía es “esa honda palpitación del espíritu”, casi prefiero esta otra expresión que aparece en *Los Complementarios* “temblor momentáneo de un alma singular”, expresión temporal, intuitiva y llena de vitalidad. Dirá Ortega, en su obra *¿Qué es filosofía?*:

> El ser estático queda declarado cesante -ya veremos cuál es su subalterno papel- y ha de ser sustituido por un ser actuante. El ser del mundo ante mí es -diríamos- un funcionar sobre mí, y, parejamente, el mío sobre él. Pero esto -una realidad que consiste en que un yo vea un mundo, lo piense, lo toque, lo ame o deteste, le entusiasme o le acongoje, lo transforme y aguante y sufra, es lo que desde siempre se llama "vivir", "mi vida", "nuestra vida", la de cada cual. (Lección 10, 179).

Nuestra existencia, como advierte Ortega, tiene unas categorías que vamos a ir reconociendo en este Machado que presento, mi Machado apócrifo, siguiendo la recomendación del yo filosófico de Machado, Juan de Mairena, cuando afirma que "lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas […] os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, convertirlo en una verdadera creación vuestra" (*JM,* XXVIII). Así se me invita no a desvelar el Machado verdadero, si existe, elogiable tarea, sino el apócrifo, el que emerge en un diálogo con él.

Nos encontramos en el mundo. Y curiosamente la nada cerca al ser. Nada éramos, tal vez a ella lleguemos y en medio, como un viático, nos acompaña; algo así pensaba Abel Martín. Para que pudiéramos valorar y pensar todo lo que nos acontece ella nos acompaña. Los griegos acudían al oráculo, por ejemplo al de Delfos, que estaba en la falda del monte Parnaso para conocer su destino, su inapelable destino, pero nuestro destino más bien pasa por lo que hemos recibido de forma inexorable. Fatalidad y libertad, elementos indisociables. En mi destino está don Antonio.

Mi vocación filosófica y mis aficiones literarias encuentran sus raíces en él. En ese destino está el haber estudiado en nuestro instituto, el haber convivido con la memoria del poeta en sus distintas estancias, el haber recibido clase incluso en su aula. Hemos tenido la suerte de convivir con su palabra. En este momento debo recordar a mi abuelo, José Fernández Checa, que conoció al poeta, y por él tuve testimonio directo de su presencia en nuestra ciudad, a él debo mi pasión por *El Quijote* y por la poesía.

En aquella infancia no era excepcional hallar poemas de Machado en los escaparates de los comercios, recuerdo aquel bellamente rotulado por un hermano mío, perteneciente a *Apuntes*, que comenzaba: "Desde mi ventana, / ¡campo de Baeza, / a la luna clara!" y, más adelante, recordaba la escena catedralicia: "Por un ventanal, / entró la lechuza / en la catedral./ San Cristobalón/la quiso espantar, / al ver que bebía / del velón de aceite/de Santa María. / La Virgen habló: / Déjala que beba, / San Cristobalón" (CLIV). Y presentíamos que Santa María tenía poco éxito en su petición o bien que, cuando la lechuza había saciado su sed, se iba a San Andrés, porque todas las noches pasaba por encima del quiosco de la música casi retando al pino, hasta perderse

en los llanos de Baeza, desde donde volvía agradecida no a pagar una deuda, sino al encuentro de quien se ama: “A Santa María / un ramito verde / volando traía. / ¡Campo de Baeza, / soñaré contigo / cuando no te vea!”

Era un Machado bonito, todavía no era consciente de la complejidad y riqueza de su obra. Yo tenía nueve años cuando se convocó el primer homenaje, el veinte de febrero de 1966, estaba con unos amigos en el callejón del Pregonero, en el muro, como lo llaman hoy los jóvenes. Conservo impresas estas imágenes con detalle, los manifestantes intentaban avanzar hacia el Paseo de las Murallas y la policía trataba de impedirlo.

En este ejercicio de la memoria tengo que citar a nuestro amigo Antonio Checa Lechuga, en cuyo bar ha tenido casa la poesía. La ciudad no ha arrojado a los poetas a los arrabales, como deseaba Platón, allí la conversación era la literatura, siempre la literatura. En mi juventud tengo que citar a mi amigo José Luis Chicharro Chamorro, en este año, espléndido comisario de una exposición que recordaremos. Él también forma parte de nuestro destino machadiano. Tuvimos la ocasión en 1974 de representar la obra de los hermanos Machado *El hombre que murió en la guerra*, de 1928. José Luis representaba a Don Andrés de Zúñiga, Marqués de Castellar, y yo a Miguel de la Cruz, a la postre su hijo, que volvía de la Gran Guerra. El director de la obra fue nuestro querido amigo, Antonio Chicharro Chamorro, otro machadiano de destino y de vocación. El grupo se llamaba «Tharsis» y el programa de la obra, además del reparto, contenía toda una manifestación machadiana de la cultura. Recuerdo más tarde, en Granada, la defensa de la tesis de Dámaso Chicharro sobre los hermanos Machado, en el Palacio de las Cadenas, entonces sede de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigida por don Emilio Orozco, un profesor lacrimoso, y lo digo con mucho afecto, porque don Emilio era de los maestros que se emocionaban, sin complejos ni engaños, estremecimiento que contagiaba a los que le escuchaban. Otro dato que confirma todo lo dicho es el haber sido discípulo de don Pedro Cerezo Galán, autor de un espléndido libro sobre nuestro poeta. Y finalmente citaré el feliz y entrañable homenaje del 11 de abril de 1983, un día dichoso.

Todo esto sucedió porque me encontraba en el mundo, porque vivir, como nos decía el joven meditador, es encontrarse en el mundo, ya que experimentaba y sigo haciéndolo el gran milagro de nuestra existencia. Y además encontrarse en el mundo es sentir como un ahogo, una

fuerza incontenible. Preguntemos al filósofo y poeta Abel Martín, a quien don Antonio hace nacer en Sevilla el año 1840, a ver qué nos dice: "El amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda". Eso es, "un incremento del caudal de la vida", la vida.
Escuchemos unos versos de un soneto de *Nuevas canciones*:

> Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
> es la vida también agua de fuente
> que de claro venero, gota a gota,
> o ruidoso penacho de torrente,
> bajo el azul, sobre la piedra brota.
> Y allí suena tu nombre ¡eternamente! (CLXV)

Gota a gota, serena; y "ruidoso penacho de torrente", caudaloso. Nos faltaba nombrarlo: es el amor. El amor es la fuente y de ella mana la palabra "amada", el amante alberga en su interior a la amada. El origen y la fuerza que nos configura desde el principio es el amor que se asoma a nosotros como una "flecha sin blanco", tomando una expresión de Lorca. Sentimos "nostalgia de lo otro, paciente de una incurable alteridad" (*JM*, II). Existimos y vivimos, somos una mónada leibniziana muy peculiar, pero deseosa de salir del ensimismamiento, capaz de pensar, de imaginar, de soñar como lo expresa en unos versos de *Poema de un día*, en el que da cuenta de su vida cotidiana y sus cavilaciones, en el que refleja sus meditaciones: tan querido por nosotros:

> No está mal
> este yo fundamental,
> contingente y libre, a ratos,
> creativo, original;
> este yo que vive y siente
> dentro la carne mortal
> ¡ay! por saltar impaciente
> las bardas de su corral. (CXXVIII)

Si seguimos la "fe racional" nos conducirá al aislamiento, al solipsismo, el otro será inaccesible, no existirá, es el resultado final al que nos lleva la filosofía; pero bien entendido este asunto no debe preocuparnos, como nos advierte (*JM*, XXVII), pues el otro está englobado en nuestra mónada, en nuestro ser, y a él nos lleva la "fe poética" (*Ibíd.*), ese

pensar poético que es ya, como dice Abel Martín, un pensar divino, y en él debemos buscarnos llenos de júbilo:

> Nubes, sol, prado verde y caserío
> en la loma, revueltos. Primavera
> puso en el aire de este campo frío
> la gracia de sus chopos de ribera.
> Los caminos del valle van al río
> y allí, junto del agua, amor espera.
> ¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
> de joven, oh invisible compañera?
> ¿Y ese perfume del habar al viento?
> ¿Y esa primera blanca margarita? ...
> ¿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. (CLXVII)

Sentir, el corazón me grita y me advierte que "en las sienes me asorda el pensamiento". Vivir es estar ocupado en algo, es un quehacer permanente, eso piensa Ortega, pero lo estamos porque deseamos, porque tenemos sed y no sabemos por qué la tenemos; y eso nos descentra, nos impele, nos arroja, somos seres intencionales, como recoge de Husserl y Brentano, pero orientados al tú. Aristóteles comienza su *Metafísica* afirmando que "todos los hombres desean por naturaleza el saber", desean, el deseo está vibrando en el ser, podemos decir también que es el amor el que desea saber. Mas el amor no procura como algo primordial la belleza, como pensaba Platón, el gran incentivo del amor para Machado es la sed metafísica de lo esencialmente otro, que no repara en riesgos. Una aventura, un viaje que tendrá desigual resolución, que no se puede medir ni como fracaso ni como éxito, pues los problemas existenciales pueden ser abordados de formas diversas; y ello, porque nuestra existencia es inconmensurable; ni es conveniente fragmentarla, que es lo que ha hecho especialmente el pensamiento moderno. Hemos conseguido llegar al hombre demediado como le sucede al Vizconde de la obra de Italo Calvino, el hombre escindido, separado, que hay unir para hallar y reencontrar lo que no era más que la unidad originaria.

Esta clásica contraposición, planteada por la filosofía moderna, entre el pensar y el querer, entre realidad y apariencia, entre fenómeno y noúmeno, entre el sentimiento y la razón. Todas estas escisiones

realmente están llamadas a conciliarse, pues como diagnostica Machado teniendo presente a Schopenhauer, a propósito de unos comentarios a la obra de Pio Baroja: “El hombre real será un ser volente y acéfalo, y el hombre pensante que lleva a remolque un vano soñador”. Escuchemos este diálogo que expresa en su poema *Parábola* 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. (CXXXVII, VII)

Recreemos el poema anterior con este otro que le sigue, ambos incluidos en *Campos de Castilla*, publicados en «La lectura», en agosto 1916:

Cabeza meditadora,
¡qué lejos se oye el zumbido
de la abeja libadora!
Echaste un velo de sombra
sobre el bello mundo y vas
creyendo ver, porque mides
la sombra con un compás.
Mientras la abeja fabrica,
melifica,
con jugo de campo y sol,
yo voy echando verdades
que nada son, vanidades
al fondo de mi crisol.
De la mar al percepto,
del percepto al concepto,

del concepto a la idea
-¡oh, la linda tarea!-
de la idea a la mar,
¡Y otra vez a empezar! (CXXXVII, VIII)

En el primero asistimos a dos voces interiores que dialogan, la razón y el corazón, que destejen su propio quehacer y hacen valer su propia lógica. Finalmente el corazón, el intuitivo, es el que permite la espera, el que promete un porvenir. La verdad no está en lo que pensamos, de ella duda Machado, sino en lo que esperamos:

La razón: Jamás podremos
entendernos, corazón.
El corazón: lo veremos.

Ambas se corrigen. La "fe racional" elimina lo diverso, homogeneiza, iguala. La "fe poética" nos abre el paso hacia la "esencial heterogeneidad del ser", hacia el dinamismo propio de la vida, reconoce como vía de conocimiento a la intuición, inspirada en Bergson. La razón siguiendo su propia dinamismo, construye los conceptos que precisamos para vivir: "De la mar al percepto, / del percepto al concepto, /del concepto a la idea". Y establece lo que denomina verdad, la supuesta objetividad, que es un reverso del ser, así lo expresa el poema: "yo voy echando verdades / que nada son, vanidades / al fondo de mi crisol".

Machado advierte de los peligros del irracionalismo y defiende el quehacer filosófico, pero él nos lleva, según su parecer, al escepticismo bien entendido, como advierte Inmaculada Terán (1999), a un "escepticismo apasionado", también a veces a un escepticismo irónico, que termina tornándose en certezas esperanzadas, que descansan en creencias humanistas, en la permanente valoración de la dignidad humana, núcleo de su pensar, constituyendo los universales del sentimiento. Como advierte Morillas, se trata de ir a "la ética por la estética", nunca se olvida de lo humano, porque "mi corazón canta en coro".

Presencia de Unamuno y de Giner de los Ríos, del ideario de la Institución Libre de Enseñanza. En Baeza se reencuentra con la familia Urquía. Don Leopoldo Urquía es catedrático de Filosofía y director del Instituto Santísima Trinidad de Baeza, discípulo predilecto del krausista sevillano Federico de Castro, por quien siente reconocimiento y admiración como se desprende del artículo que escribe en el semanario reformista

Idea Nueva que dedicó un especial con motivo de su muerte, en el año 1915. Como decía esa actitud escéptica nos mantiene equidistantes entre las posiciones encontradas en los dilemas existenciales. Sin embargo, la poesía apuesta por una, ¡nos urge la vida!, no podemos permanecer indecisos ante sus encrucijadas, hay siempre una posición de apuesta existencial por uno de los elementos.

Así, la poesía, se abre camino como la actividad propia del sueño creador -diría en este sentido Unamuno "sueño, luego existo"-, actividad descubridora de la realidad simbólica, proveedora de sentido, que solicita y exige nuestro existir. Si la decisión no es lógica, puede abrirse paso la creencia. Dirá Machado en «De Poesía», que frente al filósofo, el poeta elige un elemento de la antinomia, siguiendo una orientación cordial (*Los complementarios*, ed. de M. Alvar, 148), pues el poeta es más hondo (*Ibíd*.) y, finalmente "el corazón toma su partido" (*Ibíd*., 149), la idea se configura como creencia.

Pero frente a esa dinámica de oposición Machado halla, intuye una nueva vía de conocimiento, nutrida por el amor. Se trata de una nueva manera de aunar poesía y filosofía, a ella le llama "pensar poético", ese pensar divino al que nos referíamos antes. Obedece a un nuevo logos, asumiendo su propuesta del "logos variopinto", lo expresa en estos términos en Juan de Mairena: "Nuestra lógica pretende ser la de un pensar poético, heterogeneizante, inventor o descubridor de lo real. Que nuestro propósito sea más o menos irrealizable, en nada amengua la dignidad de nuestro propósito… Ya mi maestro, Abel Martín, se había adelantado a colocarse en este miradero" (*JM*, XXV). Este último apunte no es accesorio, pues Mairena afirmaba que la poesía es siempre vidente, que no hay vivir sin ver, que nosotros no dudamos de lo que vemos sino de lo que pensamos. En otro lugar afirma que lo poético es ver. Ese pensar poético ha tenido una línea de continuidad en María Zambrano, pensar poético que incluso contemplaba la posibilidad de confundir los papeles entre poetas y filósofos, así se refería a Heidegger como un filósofo poeta. Cerezo apunta hacia la consecución de un logos primigenio en el que las escisiones antes presentadas quedarían reconciliadas. Un logos que se expresa en la palabra poética, palabra en el tiempo y en diálogo con el tiempo; dicha palabra, como dirá María Zambrano, tiene su vuelo. Un logos que logre llegar a los ínferos del ser, a las entrañas del ser humano, que simpatice con la vida y sea capaz de dar cuenta de ella, accediendo por esas rendijas en que la torpe razón fracasa.

Volvemos a la abundancia de caudal, retornamos a lo que no hemos dejado ni dejaremos, “la razón poética, de honda raíz de amor”. Qué certero fue Julián Marías (1949) cuando afirmó que la poesía de Machado no es amorosa, sino enamorada, impregnada, vivificada por el amor. Qué buen tino tuvo Tuñón de Lara (1975) al reivindicar la pasión en la obra de Machado. El conocimiento en forma de razón poética nos devuelve al fontanal primero:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,
la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?
¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento? (LXXVIII)

Por tanto tendremos que retornar a la mar, a las “vivas aguas del ser”:

Borra las formas del cero,
torna a ver,
brotando de su venero,
las vivas aguas del ser. (CLXVII)

Y en *Proverbios y Cantares*:

XVI
Si vino la primavera,
volad a las flores;
no chupéis cera.

LXVII
Abejas, cantores,
no a la miel, sino a las flores. (CLXI)

La red conceptual creada por nuestro pensamiento no puede hacernos olvidar que es la vida la realidad primera y que dicha red la construimos alejándonos del estremecimiento que ella suscita en nosotros:

En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo
el traje de una fiesta
apolillado y viejo,
allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños. (LXI)

Escuchemos cómo María Zambrano acierta a expresar bellamente lo que don Antonio ya nos había planteado, en su obra *Pensamiento y poesía en la vida española*:

> Porque el poeta ha sido siempre un hombre enamorado, enamorado del mundo, del cosmos; de la naturaleza y de lo divino en unidad. Y el nuevo saber fecundo solo lo será si brota de unas entrañas enamoradas. Y solo así será todo lo que el saber tiene que ser: apaciguamiento y afán, satisfacción, confianza y comunicación efectiva de una verdad que nos haga de nuevo comunes, participantes; iguales y hermanos. Solo así el mundo será de nuevo habitable.

Pero parece que no hay fatiga y cansancio, este viaje no es creíble. Hay noche obscura, hay sombras, hay pérdida de sentido, fracaso, desesperanza, escuchemos un cantar enviado a Unamuno en 1913:

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.

Frente a la inmensidad de la vida y todas sus encrucijadas, frente al anhelo inmenso que alienta en el hombre con su deseo desmedido de amor, de conocimiento, de eternidad, hallamos nuestra existencia perdida, sumida en las dificultades, vivenciando el dolor, la angustia vital, la soledad, en una clara continuidad con Kierkegard, Unamuno y

Heidegger. No es una consideración general sobre la condición humana, es como si sintiéramos respirar al hombre, como si advirtiéramos su temblor, su estremecimiento, es el milagro de la palabra poética, de su singularidad y universalidad, de su temporeidad y su trascendencia, de su proximidad y acercamiento; incluso nos hallamos extraños y extranjeros en un mundo que no comprendemos, como un niño en una fiesta, como un corazón sombrío, como un barco perdido pero sin naufragio, por tanto, en actitud de espera, esperanzado, a diferencia del naufragio romántico. Pronunciando la palabra poética salvadora, porque el sentido del arte no es el arte sino la vida, como advirtiera nuestro pensador. Todo esto lo expresa en el siguiente poema de *Soledades* que pueden ser realmente dos, como ha mostrado Ribbans. Escuchemos algunos de sus versos:

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.

La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo y, recordando, digo:
-Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
tu eres la nostalgia de la vida buena
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.
Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito y asombra
su corazón de música y de pena… **(**LXXVII)

Aquí no hay egiptigicismo, por utilizar el término nietzscheano, ni ese afán de trascendencia del maestro Unamuno. Efectivamente la momia de Ramses II se conserva desde hace más de tres mil años, estamos más que ante un cuerpo sin vida, ante el signo de la obsesión por la inmortalidad, podemos incluso hacernos una idea del personaje

físicamente, pero estamos ante la muerte edulcorada por la cultura. La nada nos espera. Lo expresa muy bien Cerezo cuando afirma que "todos los autores del 98 se sintieron tentados por el nihilismo y trataron de superarlo", Machado lo hizo por la duda y la esperanza (Cerezo: 1975, 51). Yo diría: por la vida. Frente a la Nada, la Vida, frente a la muerte más vida. Cuando se lee este poema vibra como si estuviera junto al corazón de Machado, se escucha su latido, se navega en el tiempo, y no es una tragedia estar a veces perdido entre la niebla, pues tal vez así nos hallemos y quizás sintamos en nuestra vida otras vidas. Tal vez Machado, en su sincera modestia, la que se desprende del que ha vivido, quiso que otros seres humanos viviesen y que al vivirla viviesen de nuevo su vida, que la prolongasen, la recreasen.

Viviendo la soledad, como ha apuntado Gutiérrez Girardot (1969), "como un estado incesante de pasmo y de extrañeza ante el hecho de que el mundo es, de que simplemente es mundo" (1969,38), ese mundo recreado por el sueño que preludia, complica, interpreta, enriquece con su memoria y con su anticipación el despertar:

> Desgarrada la nube; el arco iris
> brillando ya en el cielo,
> y en un fanal de lluvia
> y sol el campo envuelto.
>
> Desperté. ¿Quién enturbia
> los mágicos cristales de mi sueño?
> Mi corazón latía
> atónito y disperso.
>
> ...¡El limonar florido,
> el cipresal del huerto,
> el prado verde, el sol, el agua, el iris...!,
> ¡el agua en tus cabellos!
> Y todo en la memoria se perdía
> como una pompa de jabón al viento. (LXII)

El despertar, el hijo que trasciende a sus padres, el sueño y el vivir. "Mi corazón latía / atónito y disperso", humus del pensar poético, el gran espectáculo de la vida, que no es espectáculo en su sentido fuerte, ya que no podemos separar espectáculo y espectador, ya que, como nos decía Ortega, la vida es la realidad radical. Hay que abandonar el esquema simplista de oponer sueño/vigilia, esto es algo que han

dejado claro muchos estudiosos; entre ellos señalaría a Pedro Cerezo, el sueño se convierte en un principio de configuración existencial alejado del sueño romántico, en muchos casos evasivo. Dicho esto, el sueño, el soñar tiene muchos planos en Machado, el sueño puede ser el lugar en el que habito, es también, como ha expresado José Luis Cano, un "modo de ser, como la forma de su esencial melancolía" (1949. 655), o como "volverse hacia adentro la conciencia, como una absorción de ésta por lo más hondo del alma", como lo ha indicado Bousoño (1952, 148). Todas estas interpretaciones las ha integrado del siguiente modo Pedro Cerezo: "La conciencia onírica adquiere en él una sustantividad propia, como otra forma de conciencia, que juntamente con la reflexiva, se reparten el mundo de lo real. Más aún, la conciencia onírica o la función imaginativa, se convierte en la cantera de las visiones sustanciales del alma" (1975, 113). El sueño se transforma en un descubridor de la realidad y su dimensión simbólica, que fertiliza la conciencia reflexiva y que alumbra nuevos mundos de sentido:

Sobre la tierra amarga,
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;

criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen
—juguetes melancólicos de viejo—;

imágenes amigas,
a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino… lejos… (XXII)

Cansancio; pérdida; amargura; desazón, invierno… de ellas surge la fuerza, la espera, incluso la esperanza; el nuevo horizonte, el milagro de la primavera, el entusiasmo, la ilusión como "una forma juvenil". Así dirá Machado:

Es una forma juvenil que un día
a nuestra casa llega.
Nosotros le decimos: ¿por qué tornas
a la morada vieja?
Ella abre la ventana, y todo el campo

en luz y aroma entra.
En el blanco sendero
los troncos de los árboles negrean;
las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña.
Parece una laguna
el ancho río entre la blanca niebla
de la mañana. Por los montes cárdenos
camina otra quimera. (XXXVI)

Hemos abierto nuestra ventana, hemos saltado el bardal de nuestro yo, con la fuerza de esta "forma juvenil", de esta ilusión, de este nuevo proyecto existencial, que "a nuestra casa llega". No es posible la apuesta si a ella no le acompaña la vitalidad, esa que nos cansa, que parece que se agota, que nos falta, pero cuando menos lo esperamos incrementa su caudal. Recordemos los últimos versos:

Parece una laguna
el ancho río entre la blanca niebla
de la mañana. Por los montes cárdenos
camina otra quimera.

Si nuestras vidas son los ríos, en este caso el río se ha hecho caudaloso, se ha convertido en una laguna inmensa, porque, la gota, el torrente, el río inunda, rebosa, crea nuevos paisajes, traza nuevos caminos:

Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar. (CXXXVI (XIX))

Incluso no importando el tono triste que acompaña a los dos últimos versos de este poema, como si todo proyecto finalmente quedara como leve rastro vulnerable al olvido:

Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

Es una atmósfera repleta de luces y de sombras, de rayos luminosos y espesas oscuridades, entre niebla. Pocas son las veces que Machado

cita la niebla, y me da la impresión que toda su poesía goza de ese clima, que halla en Baeza cumplimiento físico a una imagen intuitiva, que no conceptual, de la existencia humana que tamiza toda su poesía.

Machado utiliza en pocas ocasiones la palabra niebla, así como sueño, soñar, y las correspondientes variaciones aparecen prácticamente en todos los poemas de SGOP, en numerosos casos dos y tres veces en cada uno de ellos, después disminuye su frecuencia. La niebla aparece como un elemento externo en el que entiendo que se proyecta todo este mundo lleno de verdades que no lo son, de falta de certeza, de dudas, de sueños y de hechos. Dirá: "A través de la neblina/que forma la lluvia fina"; en otros, "la niebla de la mañana, huyendo por los barrancos./¡Este insomne sueño mío!/¡Este frío de un amanecer en vela!… o "el aire parece que duerme encantado/en la fúlgida niebla de sol blanquecino" (*Soledades*). También en *Poema de un día*, "que ora se troca en neblina….. Llueve, llueve, tu neblina". O en otro escenario tétrico, como es el de la Gran Guerra:

> En mi rincón moruno, mientras repiquetea
> el agua de la siembra bendita en los cristales,
> yo pienso en la lejana Europa que pelea,
> el fiero norte, envuelto en lluvias otoñales.
>
> Donde combaten galos, ingleses y teutones,
> allá, en la vieja Flandes y en una tarde fría,
> sobre jinetes, carros, infantes y cañones
> pondrá la lluvia el velo de su melancolía.
> Envolverá la niebla el rojo expoliario
> —sordina gris al férreo claror del campamento—;
> las brumas de la Mancha caerán como un sudario
> de la flamenca duna sobre el fangal sangriento. (CXLV)

O en el poema dedicado al gran cero:

> Fiat umbra! Brotó el pensar humano.
> y el huevo universal alzó, vacío,
> ya sin color, desubstanciado y frío,
> lleno de niebla ingrávida, en su mano. (CLXVII)

La niebla exige esa actitud escéptica bien comprendida, ya que el término viene del griego esceptomai que significa mirar cuidadosamente, si examinamos su significado, que recoge la Academia, entre sus acepciones hay dos que quiero resaltar.

La primera viene a decir que la niebla es una nube muy baja, que dificulta más o menos la visión según la concentración de las gotas que la forman.

Gotas de agua, me imagino con ello las existencias de los otros, de gotas de ellas se compone el mar. Además el agua es vida, “Morir...

Y pensar en cómo el ser humano se aventuró a navegar en la mar, en “un sueño sonoro”:

> El casco roído y verdoso
> del viejo falucho
> reposa en la arena...
> La vela tronchada parece
> que aun sueña en el sol y en el mar.
> El mar hierve y canta...
> El mar es un sueño sonoro
> bajo el sol de abril.
> El mar hierve y ríe
> con olas azules y espumas de leche y de plata,
> el mar hierve y ríe
> bajo el cielo azul.
> El mar lactescente,
> el mar rutilante,
> que ríe en sus liras de plata sus risas azules...
> ¡Hierve y ríe el mar!...
> El aire parece que duerme encantado
> en la fúlgida niebla de sol blanquecino.
> La gaviota palpita en el aire dormido, y al lento
> volar soñoliento, se aleja y se pierde en la bruma del sol.
> (XLIV)

Qué atrevimiento la del hombre que decide cada instante navegar. Abandonar la firme tierra, subir a un bajel, a un navío, aventurarse en la inmensidad que “hierve y ríe”, soportar “la fúlgida niebla del sol blanquecino”, solo llevado por la esperanza, sabiendo que navega sin naufragio pero sin estrella, que el viaje… Y en este momento viviendo la obra de Machado viene a mí un texto sobrecogedor con el que comienza Baltasar Gracián su magna obra *El Criticón*:

“-¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste no habías de acabar!”

La inexorable muerte, que algunos dicen, como Demócrito, que sufren otros y que nosotros no vivimos, y que por tanto no tiene sentido el ocuparnos de ella. La muerte se vive más que se piensa, aunque conviene pensarlo sin desvivirlo, como recomienda Juan de Mairena (*JM*, XXIII), constituye un argumento de tierra, al que opongo un argumento de fuego, así percibo estos versos de Machado que pertenecen a un poema titulado *En la muerte de un amigo*. Conviene advertir que solo se vive la muerte de quien se ama:

> Sobre la negra caja se rompían
> los pesados terrones polvorientos...
> El aire se llevaba
> de la honda fosa el blanquecino aliento.
> Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,
> larga paz a tus huesos...
> Definitivamente,
> duerme un sueño tranquilo y verdadero. (IV)

Viene a mi memoria una costumbre que existe en el Nuevo Casino de Baeza, al que perteneció don Antonio como socio transeúnte, pienso que será frecuente en este tipo de sociedades, tal vez la tuviera el antiguo Casino de Artesanos, en el que se celebró la famosa velada de don Antonio con Federico García Lorca. Dicha costumbre consiste en ordenar por antigüedad a los socios. Una vez que termina el año se eliminan de la lista los que han fallecido y se vuelve a numerar, confeccionando una especie de escalafón de mayor antigüedad en la sociedad. Y puede que dé oportunidad al socio a ir haciéndose a la idea de la inexorable meta, incluso ensayará para el momento un gesto distante e indiferente ante la muerte.

Pero lo cierto es que toda esta historia, nuestra existencia, para mí que no tiene fin o quizás existan muchas formas de finalizar. No olvidemos que estamos entre la filosofía y la literatura.

Existen muchas posibilidades para terminar, quizás Machado nos ofreciera, entre otras, dos: una breve: el mar, la muerte es un sueño, del que hemos de despertarnos, y el despertar, recordemos, es mejor que vivir y soñar; y la segunda, expresada en el siguiente poema:

> Tú sabes las secretas galerías
> del alma, los caminos de los sueños,
> y la tarde tranquila

donde van a morir... Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día. (LXX)

Perplejo me hallo, prefiero, apuesto…, escuchemos una vez más a don Antonio:

Así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla. (LXXVII)

Referencias bibliográficas

ABELLÁN, J. L., *El filósofo «Antonio Machado»*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

BOUSOÑO, C. (1952): *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid

CANO, J. L. (1949): «Antonio Machado, hombre y poeta en sueños», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms, 11-12, Madrid.

CEREZO, P. (1975): *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid.

CHICHARRO, A. (ed.) (2009): *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2009, 3ª edición.

GIBSON, I. (2006): *Ligero de equipaje (La vida de Antonio Machado)*, Aguilar, Madrid.

GRACIÁN, B. (2000): *El Criticón*, Cátedra.

GUTIÉRREZ-GIRARDOT, R. (1969): *Poesía y prosa en Antonio Machado*, Guadarrama, Madrid.

LÓPEZ-MORILLAS, J. (1968): «Antonio Machado: ética y poética», *Ínsula* 23.256: 1-12.

MACHADO, Antonio (1907), *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1997, 14.ª ed., revisada.

—— (1907-1917), *Campos de Castilla*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1997 (7.ª ed.), 297 p.

—— (1980), *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo* (edición, introducción y notas de José M.ª Valverde), Madrid, Castalia, 261 p.

—— (1980), *Los complementarios* (edición de Manuel Alvar), Cátedra, Madrid.

—— (1988): I: *Poesías completas. II: Prosas completas* (edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini), 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.

—— (1997), *Poesías completas* (edición de Manuel Alvar), Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 529 p.

—— (1995) *Juan de Mairena*, edición de Antonio Fernández Ferrer, 2 vols., Madrid, Cátedra, 2.ª ed., 359 y 274 p. .

MARÍAS, J. (1949): «Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1949.

ORTEGA Y GASSET, J. (1961): «Meditación de El Escorial», 1915, *El Espectador*, vol. 6. 1927. *El Espectador*: Tomo V y VI. (El Arquero), *Revista de Occidente*, 115-36, Madrid.

—— (1966): *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, tomo I, *Revista de Occidente*, Madrid.
—— (1980): *¿Qué es filosofía?, Revista de Occidente*, Madrid.
RIBBANS, G. (1971): *Niebla y soledad (Aspectos de Unamuno y Machado)*, Gredos, Madrid.
SÁNCHEZ BARBUDO, A. (1968): *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama.
SIGUAN SOLER, M. (1987): «El tema del otro en Antonio Machado», *Anuario de psicología*, núm. extra, Barcelona.
TERÁN, M. I. (199): «El escepticismo apasionado de Antonio Machado y Santiago Pérez Gago», *Paideia*, vol. 20, 47, 1999, pp. 45-60.
TUÑÓN DE LARA, M. (1967): *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Nova Terra, Barcelona.
UNAMUNO, M. de (1987): *Niebla*, Cátedra, Madrid.
ZAMBRANO, M. (1987): *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid.

La subjetividad en Antonio Machado

María del Carmen Lara Nieto
Universidad de Granada

Las facticidades de la razón se encuentran en la historia, el lugar y la lengua y la subjetividad en filosofía vendría expresada como la capacidad de pensar y en Machado en el mostrar su experiencia con esa transparencia del ser de los objetos, quedando solo un sujeto, el ser de Antonio Machado, ese uno mismo en la otredad. Del borrador del que iba a ser el discurso de Antonio Machado para su ingreso en la Real Academia Española, en ella se condensan las ideas de la conciencia machadiana ante el momento histórico:

> Todo el siglo (XIX) fue, en lo profundo, una reacción monstruosa contra los dos temas esenciales de la cultura occidental que son -¿quién puede dudarlo?- el de la dialéctica socrática, que inventa la razón humana, la comunión mental de unos sujetos en las ideas transcendentes, y el de la otra más sutil dialéctica del Cristo que revela el objeto cordial y funda la fraternidad de los hombres emancipada de los vínculos de la sangre. Solo Platón y el Cristo supieron dialogar, porque ellos más que nadie creyeron en la realidad espiritual de su prójimo. (*Apud* Valverde, 1978: 219).

Nos dice José María Valverde "una plena dimensión filosófica en su pensar, aunque sin sujetarse a la filosofía como forma" (Valverde, 1978: 85). Machado es el escritor y el poeta que a través de su literatura y de su poesía es capaz de explicar filosofía y de comprender la metafísica, con más claridad y precisión, expresando en un solo verso todas sus ideas. Aunque sus intereses filosóficos aparecieron pronto no es hasta su llegada a Baeza en 1912 cuando se intensifican sus estudios. El sufrimiento y el dolor, junto a la soledad ocasionada por la muerte de su esposa Leonor me inclino a situarla en primer lugar junto a la crisis en su poesía tras la publicación de *Campos de Castilla*. En el prólogo de la segunda edición afirma que "muchas horas de mi vida gastadas en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo." Así su relación con la filosofía y su paso de una visión intimista del yo hasta el paso hacia posturas más comunitarias y en especial a través del concepto de otredad que parece se produce en este momento. Revisando sus lecturas encontramos a los filósofos que influyen en Antonio Machado. Entre los españoles Unamuno, Ortega y Eugenio D'Ors y otros, como Bergson y, más tarde, Heidegger, desde el extranjero. Machado se licencia en Filosofía y Letras por libre es en 1918, y deja incompleto su curso de doctorado en 1919, y es entonces cuando la Junta de Ampliación de Estudios, inspirada por la Institución Libre de Enseñanza

para posibilitar la movilidad por Europa de los estudiantes, le concede a Antonio Machado una beca para seguir cursos de Filología Francesa en París en 1911. Donde entra en relación con Bédier y Bergson, y esto supone su gran encuentro con la filosofía desde otros planteamientos más próximos a su manera de concebir el mundo.

Los temas que Bergson trata a saber, la temporalidad, la memoria y la intuición son recogidos con fruición por Machado; sugestivos por sus adornos de novedad y modernidad. De él surgirá su rechazo del positivismo y del cientificismo, así como los elementos de Heráclito en su filosofía. Recogida en los *Apócrifos* machadianos, en las reflexiones de Juan de Mairena sobre la temporalidad y la esencialidad. El tiempo externo cronológico del interno psicológico, que Bergson distinguía y consideraba que la intuición sobrepasaba a la razón. La realidad no se podía conceptualizar porque los conceptos impedían el fluir incesante de esa realidad y, al ser estáticos por naturaleza, no podían transmitir la idea del cambio que subyace a toda experiencia (Morales Ladrón, 2004).

En cambio para Bergson al ser los conceptos fijos e inmutables les resulta imposible captar la realidad, ya que esta es ante todo movilidad. Así para Machado todo razonamiento de la lógica poética o temporal debe de adoptar la forma fluida de la intuición. Se encuentra coincidente con Bergson sobre la problemática existente entre el conocimiento intuitivo y el conocimiento intelectual, con una diferencia importante que le permitirá a Machado superar el irracionalismo del filósofo francés.La captación última de la realidad, que solo puede ser metafísica, no puede ser sino de orden intuitivo (Valdiño, 1982): *Hay dos modos de conciencia: una es luz, y otra paciencia* (Albornoz, 1967: 6).

Afirmaciones semejantes a las que hace Bergson pero descargadas de irracionalismo, por cuanto las intuiciones pertenecen al igual que los conceptos al orden intelectual. La importancia que tienen las intuiciones se divisa en la incapacidad de extender el conocimiento del hombre sobre la totalidad de las cosas, su eficacia cognoscitiva es mínima al aprehender la cambiante y fluyente realidad. Machado se opone al intuicionismo anti intelectualista de Bergson al relacionar la intuición con la inteligencia, esta intuición le lleva a una fe o creencia racionalista de tipo metafísico (Albornoz, 1967: 6).

Es en los años de Baeza cuando Machado toma una posición frente a Bergson, nos dice Valverde, al que consideraba el filósofo definitivo del siglo XIX. Es el escepticismo frente al intuicionismo bergsoniano, ya no como teoría del saber, en cuanto la intuición sustituye a la razón, sino como teoría moral. Y continúa diciendo que "desde su 'grito de independencia' respecto a Bergson, Antonio Machado ya sabe cuál es su posición ante la filosofía en general, y ante todo uso teórico de la inteligencia: el pensar lógico es admirable por inutilidad y por su distancia a lo real, y ese escepticismo, cada vez más hondo, es justamente lo que le permite preparar las condiciones previas a una auténtica creencia, no basada en ideas, sino en el simple reconocimiento de que existe el prójimo, el 'otro', y que hay que amarle, no como imagen y reflejo de mi yo, sino en su 'otredad'" (Valverde, 1978: 123). Encontramos una evolución en la contemplación del pensamiento bergsoniano aunada a la progresión machadiana desde el yo intimista hacia una poesía más social y comunitaria. Desde *Soledades*, donde ya se intuyen los temas esenciales que conectan con la metafísica y el método intuitivo de Bergson, pasando por *Campos de Castilla*, hasta llegar a las lecciones de Abel Martín y Juan de Mairena.

Julián Marías, nos hace una reflexión sobre sus apreciaciones filosóficas machadianas por cuanto a Ortega y Unamuno, los admira más como escritores y representantes de una nueva España que como filósofos (Marías, 1996). Los conoce y los lee, de Ortega hará un análisis de *Meditaciones del Quijote*, y de Unamuno le sorprendió *Del sentimiento trágico de la vida* ,donde surgió una amistad entre Unamuno y Antonio Machado y donde se produjo una influencia recíproca. Al igual que Ortega, son exponentes del tema de España, la preocupación por la convivencia política que se canaliza a través de reflexiones críticas sobre el tema nacional. Es en *Campos de Castilla* donde observamos el tratamiento del tema de España, con sus conceptos de historia e intrahistoria. Les unió su preocupación por España. Lo histórico se hace presente a través de la lamentación por una Castilla perdida, por un pasado que se evoca a través de lo que ya ha sido (Albornoz, 1967: 126), nos evoca Aurora de Albornoz, lo intrahistórico en Machado se encuentra en el paisaje y en el paisanaje, y también se manifiesta en los hombres que habitan estas tierras, que nacen y mueren, pero que son eternos. Pero es Unamuno el que le hace replantearse a Machado la relación del hombre con el paisaje y, con sus lecturas entendiera al páramo, la estepa, el campo, las sierras, los riscos, los ríos castellanos como la puerta hacia el alma de España (Albornoz, 1967: 134).

Son las lecturas frecuentes y entusiastas de la obra de Unamuno, acompañadas de la necesidad de creer en un Dios salvador, las que le hacen emprender a través de la poesía una búsqueda afanosa de ese Dios, usando ideas, razonamientos y expresiones de Unamuno (Albornoz, 1967: 242 y 244).Tema recurrente en los últimos escritos machadianos es la aparición de Cristo, citando a Unamuno como si se tratara de un diálogo que mantuvieran entre ellos. El Cristo de los poemas machadianos, "el que anduvo en la mar", un Cristo triunfante, es distinto al unamuniano, siempre clavado en la cruz, agonizando, dudando de Dios y clamando a Dios, queriendo abandonar al hombre y salvando al hombre con su entrega. En la idea de Machado de desenclavar a Cristo hay mucho de Unamuno, para el poeta Unamuno desenclavó a Cristo de la Cruz de Roma, ahora hay que hacer que vuelva a caminar entre los hombres (Albornoz, 1967: 261 y 262). Es Unamuno el filósofo fundamental en el descubrimiento de Cristo en el pensamiento de Machado.

También Eugenio D'Ors influye en la prosa machadiana a través de sus *Glossari* que había firmado como «Xenius» interesa a Antonio Machado su actitud ante los demás, su tono «de sociedad», urbano y conversacional. En un soneto *A Eugenio D'Ors* de 1921 nos dice: *Un amor que conversa y que razona, sabio y antiguo–diálogo y presencia-nos trajo de su ilustre Barcelona…* Fue fiel a su amistad y gran simpatía por d'Ors e incluso se sirvió de su estilo valorando sus sugerencias formales. Eugenio d'Ors en una Carta de Octavio de Roméu al profesor Juan de Mairena en el número de homenaje a Machado de la revista Cuadernos Hispanoamericanos en la que afirma que Octavio de Roméu, su propio apócrifo, es a Eugenio d'Ors lo que Mairena es a Machado, hasta llegar a la afirmación de que ambos desciende de la razón primigenia de lo que Zaratustra es a Nietzsche (Valverde, 1978: 206-208).

En Heidegger halló un pensamiento muy cercano, ambos hacen un extenso tratamiento de la temporalidad de la vida humana, la considera sintomática de la nueva dirección que él cree, debe tomar la filosofía, aunque encuentra ausentes los temas centrales como el amor, la esperanza o la creencia, temas centrales para Machado. Julián Marías, afirma que el conocimiento del poeta hacia la obra de Heidegger era indirecto y poco profundo, (a través del libro de Georges Gurvitch *Tendances actuelles de la philosophie allemande)* a pesar de eso consiguió introducirse en los entresijos heideggerianos (Marías, 1953). En 1937, en ensayo sobre Heidegger, diría Mairena que

se adelantaba al filósofo de *Sein und Zeit* al dar la descripción de la autoconciencia del existir como una angustia previa a todo contenido (Valverde, 1978: 67).

Es importante descubrir la influencia de Scheler en Machado ya que en sus últimos tiempos fue notable, aunque lo conoció como a Heidegger a través del libro de Georges Gurvitch, *Tendances actuelles de la philosophie allemande*, y también a través del artículo de Ortega a la muerte del pensador, *Max Scheler, un embriagado de esencias*. Puede verse en un momento determinado, cuando uno de sus alumnos replica a Juan de Mairena:

> Alguien ha dicho que nadie puede dudar sinceramente de la existencia de su prójimo y que el más desenfrenado idealismo, el del propio Berkeley, vacila en sostener su famoso principio *Esse est percipi*, más allá de lo inerte. Del solipsismo se ha dicho que es una concepción absurda e inaceptable, una verdadera monstruosidad.

Es ese "alguien", según Miguel Siguan (1987), es Max Scheler que en *Esencia y Formas de la simpatía* estudia extensamente el papel del otro en la existencia humana.

Sobre las formas de preguntar nos adentramos en lo que sigue. Ya en Machado nos dice Pedro Cerezo no hay una escisión entre la imaginación poética y la reflexión filosófica, pues la obra machadiana tiene la pretensión de «hacerse voz» que nombra a las cosas y que convoca al otro y a los otros a un mundo que ha de ser habitado en común. Los poetas –nos dice Cerezo no solo interpretan signos y autentifican la voz del ser, también preguntan y pueden sutilizar las cuestiones hasta el más hondo de los escepticismos, el de las ganas de no ser; los filósofos, no solo construyen y razonan; crean también esas grandes metáforas que abren las grandes rutas del pensamiento (Cerezo, 1975: 17-19 y 32).

Donde se realiza la obra de Machado está en la matriz estético-cultural del simbolismo. Formalmente es romántico con rasgos del simbolismo emparentado con la metafísica bergsoniana. Los temas propios de una reflexión filosófica, y también temas recurrentes entre los versos machadianos son temas poéticos fundamentales como la preocupación por el tiempo, el interés por los aspectos sutiles y misteriosos de la realidad, el amor y la muerte, la búsqueda de sentido

al existir humano, la crítica al solipsismo y al individualismo, el intento de encontrar al otro, la pregunta por Dios, la necesidad de creer, de sentirse esperanzados… Este carácter asistemático y ligero, E. Barjau, señala como es el humor una de sus notas destacadas. Este humor parece proceder de un distanciamiento con el problema, de un ejercicio de modestia al comprobar las escasas fuerzas de las que se dispone ante problemas de tal magnitud, cuántas veces aquellos que nos hemos embarcado en la reflexión filosófica no hemos sentido esa pequeñez ante las preguntas fundamentales. He aquí la respuesta de Machado, el humor y el escepticismo, que pone en camino hacia la verdad dudando (Barjau, 1971). En sentido similar se expresan Pedro Cerezo o José María Valverde, este último afirma que con la lírica el poeta objetiva y clarifica la metafísica –no traumáticamente como Unamuno, sino por medio de la sonrisa y el humor (Cerezo, 1975: 234).

Otra pregunta que podemos hacernos es cuál sería la condición previa de la «creencia», no basada en ideas, sino en el reconocimiento del prójimo, el «otro», y asumirle no como otro-yo, sino en su otredad y estaría en el escepticismo es para Machado. Desde su «grito de independencia» con respecto a Bergson, sabe cuál es su postura hacia la Filosofía, el pensar lógico es admirable por su inutilidad y su distanciamiento de lo real.

En filosofía, Machado entiende que Bergson ha alcanzado en extremo las tendencias del fin de siglo, intuicionismo e irracionalismo, rechaza entonces la inteligencia como instrumento para conocer la vida, recorre el camino del escepticismo que, por no creer en el pensar, queda abierto a una verdad más profunda y redentora, a la otredad, y con íntimo sentido cristiano, a Dios (Valverde, 1978: 123 y 127). Machado pretende superar el subjetivismo idealista a través de las filosofías existencialistas y fenomenológicas que surgen después de la I Guerra Mundial.

La trayectoria de Antonio Machado ofrece una profunda coherencia en el movimiento desde lo uno a lo otro, desde el yo intimista de *Soledades* (1903), pasando por el tú objetivo de *Campos de Castilla* (1912), hasta llegar al inclusivo nosotros de *Nuevas Canciones* (1924) y un *Cancionero apócrifo* (1936). Se encontrará entonces con la «heterogeneidad del ser», con la polaridad entre el yo y el otro, donde el otro se constituye, no como algo ajeno, sino como algo constitutivo de mi propio ser.

Lo que hace la poesía es buscar la otredad a través del símbolo, prestar su voz a la mitad ausente para hacerla aparecer (López Castro, 2006: 27-28). En esta búsqueda del otro Machado discurrirá desde una poesía y pensamiento intimista hasta unos planteamientos más sociales y comunitarios, más volcados en el otro, en los otros.

En el primer momento intimista se produce una retracción, una clausura en el yo que busca en el fondo de su alma, situándonos en otra esfera. Se aparta y busca la soledad, es la soledad buscada, reconociendo a la subjetividad la primacía frente a la experiencia de la vida "hecha de sed y de dolor". La realidad es sueño y lo que cuenta es la verdad íntima del alma en una perspectiva claramente idealista. La eterna búsqueda de la autenticidad de Antonio Machado le hará desear transcender el yo íntimo y buscar un yo fundamental que se oriente hacia lo esencial humano (Cerezo, 1975: 239). Machado toma conciencia de los límites del lenguaje, de la imposibilidad de la sinceridad –nos dice Valverde (1978: 42-43). La sinceridad puede darnos *una verdad* parcial y ocasional acerca de quién habla, pero no *la realidad* viva que el poeta quisiera con su verso decir –añade Laín (1998: 187). Así renuncia, o eso parece desprenderse, a la pretensión del intimismo puro, totalmente individual, para aceptar que el ejercicio de la poesía le lleva a un sentido de la comunidad, del mundo objetivo, de la otredad...Así perdido en su intimidad doliente, buscando al yo que parece escapársele de entre las manos, su incapacidad para resolver los problemas de la autenticidad del yo, es la manera en la que Machado expresa la crisis del idealismo.

Pedro Cerezo entiende que el intimismo de Machado es un proceso de conversión desde el yo íntimo al yo fundamental, en un constante esfuerzo por autentificar la propia voz. Así la atención de Machado hacia lo otro y los otros se manifiesta en *Campos de Castilla* (1907-1912), donde sale del intimismo simbolista y explora el exterior. Es cuando descubre aquí algo fundamental, basado y estructurado en que el sentimiento no es algo mío, sino algo nuestro, una experiencia colectiva. Se suma entonces al lenguaje el sentimiento, este no puede ser una creación de un sujeto individual, mi corazón ante el paisaje no produce el sentimiento, al poeta no le basta con sentir hondamente. Se hacen necesarios los sentimientos de los otros corazones. Machado a través del paisaje revela la verdad oculta de nuestro ser, se siente a sí mismo en el paisaje y lo convierte en un medio lírico por excelencia, espiritualiza los montes y los ríos otorgándole un sentido transcendente.

El paisaje de Soria y la evocación de su esposa, enterrada en el Espino, marcan a Machado, conforman estas realidades un círculo en donde el amor a la esposa niña, la máxima otredad para el hombre, que se ha perdido y a la que se profesa el amor creativo que imprime la muerte. La contemplación del paisaje soriano le sirvió para salir de sí mismo y aproximarse al otro, la lírica se extiende en un brazo de solidaridad hacia los demás, como la voz de los otros (López Castro, 2006: 29 y ss.). Machado ha salido de su inicios en el subjetivismo hacia la realidad exterior –de una tierra que se ha hecho persona y amor en su mujer, una niña, inocente como la tierra es decir, ha salido, no solo hacia «lo otro», sino hacia «el otro» y «los otros», nos aclara Valverde (1978: 93). En *Nuevas canciones* (1924) la aceptación de la otredad que nos constituye se hace diáfana, porque el discurso se ha convertido ya en diálogo. La relación del yo con sus semejantes se convierte en el núcleo de su poesía, se constituye lo que López Castro llama una poética de la otredad, basada en la recomposición de la unidad a través del otro. Para Machado el yo se realiza cuando se hace otro, a través del lenguaje que se esencia en la relación de proximidad de los hombres. Así "El ojo que ves, no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve". Es en el acto poético, cuando le da voz, cuando el yo acoge la imagen del otro. De nuevo aparece el término *conversión,* María Zambrano hablaría de *confesión,* ya que para que el yo se realice en el tú es necesaria una conversión, una confesión; los contrarios se hacen complementarios. El tú se torna presente en el yo, y esto hace que surja la complementariedad. Esto produce en la realidad del encuentro, del yo que se hace otro. Pero la dialéctica del yo y el tú se manifiesta lingüísticamente, en el espacio donde se complementa el interior con el exterior, donde se produce la apertura del individuo a la heterogénea realidad de la otredad, siempre precaria y misteriosa, que precisa de la creencia. La experiencia de la otredad se expresa en la palabra, en la creación de lo ausente, desde el sujeto al objeto, del yo al tú, de la conversión y de la confesión agustiniana y retomada por Zambrano.

Se produce el desplazamiento de la conciencia del sí a la ausencia del tú, el salto hacia el otro de *Nuevas canciones* busca la identificación, más que la simple nostalgia, en la unidad del poema (López Castro, 2006: 32-34).Así "no es el yo fundamental, eso que busca el poeta, sino el tú esencial." Este intento de superación del idealismo, es donde se produce el movimiento del sujeto al objeto, del yo solipsista al tú esencial. Al otro solo podemos conocerlo por amor. El salto al otro tiene algo de vía purgatoria de la razón, es así como se han de

entender los “Proverbios y Cantares” de *Nuevas canciones*, para llegar al tú esencial que no es la proyección del yo (Barjau, 1971: 63).

En las cuestiones sobre la temática filosófica de la heterogeneidad del ser, se manifiesta a través de las dos creaciones apócrifas de Abel Martín y Juan de Mairena. Abel Martín aspira en su filosofía a poseer algo diverso de sí mismo, que llama primero objetividad y luego otredad, objetividad y otredad adquieren inicialmente diversas formas que agotan el sujeto pero no revelan objeto alguno distinto u opuesto al sujeto. Una forma de pretensión a lo absoluto, que parece referirse al *Otro* real, objeto, de amor. Lo diferente se convierte en amor que conduce a la otredad, pero esta otredad resulta ser un espejismo, lo «uno» no llega a poseer a lo «otro», solo se manifiesta a través de la ausencia. Juan de Mairena, es el sujeto donde Machado adquiere una apertura social y comunitaria que le sitúa en la historia. Se hace necesaria la creación de Jorge Meneses que se supone autor de los *Coplas mecánicas*, una suerte de composición poética democrática que aspiran a expresar sentimientos colectivos, de grupos homogéneos, para superar el individualismo y dar paso a una copla que pueda ser reconocida por todos como suya (Valverde, 1978: 185 y 197). Es una aspiración comunitaria evidente, el individuo se ha quedado entre los supuestos sentimientos colectivos.

Respecto a lo filosófico, una superación del 98, se produce durante las etapas de Baeza y Segovia, entre 1912 y 1929,pues se había producido un cambio en Antonio Machado, pasando de un solipsismo de carácter metafísico, a una apertura al tú, a lo social e histórico, a partir de aquí comienza una andadura de marcado cariz comunitario(López Castro, 2006: 41).

Nuestro poeta vive la crisis de identidad finisecular, del simbolismo y del sujeto, por eso critica la deriva moral de la época, a la modernidad y a la burguesía. La crisis del sujeto solo puede salvarse con la poesía que nos aproxima a la otra voz, al nosotros, a una sentimentalidad colectiva. De ahí el movimiento del sujeto al objeto, del yo solipsista al tú esencial, dentro del ejercicio constante de superación del idealismo. Se descubre en nuestro autor, una profunda crítica hacia una sociedad construida sobre planteamientos individualistas, solipsistas y subjetivistas. Con el ejercicio de la confesión había empezado con el cuestionamiento de la sinceridad, creación fundamental del solipsismo burgués que radica la verdad en el propio yo, el único que puede ser sincero. Ante esto Machado se plantea dos realidades, el lenguaje

y el sentimiento, ambas solo cobran sentido en nuestro encuentro con los otros. El sentimiento nunca puede partir de una experiencia individual, yo ante el paisaje soy incapaz de crear nada, se requiere de la participación de los otros que sienten lo mismo que yo y a los cuales les comunico a través del lenguaje lo que siento. Ahí tenemos ya al lenguaje, menos mío que nada, donde solo en el diálogo existe en su total plenitud. Es la otredad, la primigenia constitución del yo, del hombre como tal, se constituye a través del otro. En la creencia encontrará Machado el fundamento de esta otredad que solo se puede conocer por el amor, ya que a través del escepticismo recalamos en lo fundamental de los otros. Machado nos enseña a ser creyentes en el otro, el otro como prójimo, que nos constituye en un nosotros transcendental. Sus reclamos hacia el compartir comunitario, en los últimos años , precisamente cuando España se desgarraba en un enfrentamiento para acabar con el otro. Su socialismo y comunismo que vendría de Rusia, que quiere tener más de cristiano y tolstoiano que de marxista. Es esta búsqueda del otro, el salto al otro.

Precisamos varios temas a considerar, el primero estaría en la *otredad.* Es Laín Entralgo el que reconoce a Machado, en nota al pie de *Teoría y realidad del otro*, como el introductor en nuestra lengua del término otredad. Allí distingue otredad de alteridad manifestando que llamará alteridad a la mera distinción numérica y otredad a la distinción cualitativa (Laín, 1983: 49). Ese eslabón unitivo será precisamente la otredad, una peculiar idea de la realidad humana y de la relación interpersonal "sin la cual –en palabras de Machado citadas por Laín no se pasa del yo al tú". Es el hombre siempre para mí, otro, realidad íntima, inaprensible, libre y por eso lleno de misterios. A la vez y complementariamente, un tú que va a devenir en un nosotros, en efecto, en pueblo.

Machado se siente transido de otredad, en cuanto hombre-poeta entiende la expresión de la intimidad como un diálogo entre lo que él mismo percibe y aquello que no puede percibir; pero que sabe que es. Un flujo constante hacia lo que espera –nos dice Laín-, expresa con su poesía un sentimiento que es conocido por el otro, una espera al otro, un yo que se constituye en el tú. El poeta en tanto que hombre se halla regido por el esencial principio de la otredad (Laín, 1983: 188).

Un segundo punto estaría reflejado en la *Creencia y esperanza*. Machado transcurre desde el escepticismo hasta la creencia. El escepticismo machadiano parte de la exigencia de la duda, del convencimiento de

la capacidad de la razón para alcanzar sus objetivos últimos y que sirve para descubrir que el hombre vive y razona desde sus creencias. Tras cada argumento metafísico esta la creencia. La creencia parte del mayor esfuerzo del escéptico, de las reflexiones más profundas de nuestras conciencias. La buena fe es la que nace de la más sincera búsqueda de la verdad, esta que prevalece cuando el resto de cosas faltan, que nos descubre la zona de lo fatal a la que el hombre presta su asentimiento nos dice Machado por boca de Mairena. La creencia nos remite entonces a los interrogantes últimos del ser humano, a lo que da sentido al ser humano. Y la existencia humana viene determinada sobre todo por su temporalidad (Siguán Soler, 1987). El tiempo es un motivo constante en Antonio Machado, la fugacidad del instante, la condición terminal de la vida, lo inexorable de la muerte, la evocación, la nostalgia, la sucesión de la humana existencia son temas arraigados en los versos del poeta. La vida entera parece reducirse a tiempo."Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita, son las desesperantes posturas que tomamos, para aguardar… Más ella no faltará a la cita."

Su poesía se construye en la temporalidad de la vida humana, a lo efímero de la existencia de los hombres, incluso la poesía queda definida como "palabra en el tiempo". Pero Machado nos revelará que no todo es pasar, o mejor, que en medio de ese pasar esta el esperar y el recordar, recordar es siempre traer de nuevo al corazón, lo real o lo posible. Para Machado el recuerdo del pasado real es siempre evocación y melancolía, "mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, y un huerto claro donde madura el limonero," junto al recuerdo de lo real esta lo que pudo ser, la evocación del ensueño, las esperanzas e ilusiones que poblaron su espíritu. Se rebela contra todo lo que hubiera podido ser, ya que el recuerdo nunca puede ser mera evocación; en él hay siempre creación. Existe un vínculo entre la memoria y la esperanza, como creencia profunda del vivir. y que le da sentido. "Vivir –afirma Mairena– es devorar tiempo: esperar; y por muy transcendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando." (Laín, 1984: 423 y ss.). De esta manera, la creencia se justifica como esperanza, nuestra limitación en el tiempo, la propia nada del ser humano, la incertidumbre de lo que todavía no es y puede ser, la discrepancia entre lo real y lo posible hace a los hombres seres en constante espera, en creencia en la espera (Laín, 1984: 429).Con la razón interrogamos; pero el corazón cree y espera, en él reposa nuestra creencia Esperamos que no sea verdad, nada de lo que pensamos.

Lo verdadero no es lo que se piensa, sino lo que se cree, como nos dice Ortega. Y ¿qué es lo que cree y espera Antonio Machado? Espera a Dios y a los demás, el objeto de la creencia en Machado es siempre el otro. El otro absoluto –Dios- y los otros –sus hermanos-. El hombre quiere ser otro -afirma Juan de Mairena-, aunque se encierre en un yo solipsista padece la ausencia y nostalgia de lo otro, vive acuciado por la alteridad.

Pues el alma no encuentra su origen ni su télos en sí misma, se siente llamada, requerida por el encuentro con el otro, está desde lo más profundo instada por la otredad. En Machado, nos encontramos con la creencia en el otro, en una otredad que me es manifiesta y que me sale al encuentro.

Machado y Laín han llegado al mismo destino, aunque por distintos caminos. Ambos descubren la creencia en el otro como fundamental verdad de la realidad humana. Esta realidad no se puede manifestar desde ningún idealismo, recordemos que el corazón del poeta es el que alcanza la verdad de la esperanza y que Laín afirma la verdad del otro en su propia percepción. Para Machado la creencia será el resultado del escepticismo y para Laín el eficaz antídoto contra el relativismo; pero los dos parecen entender que la única verdad palpable se encuentra en el misterio de la libertad humana, en la revelación del otro como prójimo.

Un tercer punto estaría reflejado en la idea de *Dios*. Machado el primero desde su búsqueda constante e infructuosa de un Dios que se le escapa constantemente pero al que no puede llegar a renunciar. Tanto buscó a Dios que de no encontrarlo tuvo que inventárselo, tuvo que hacérselo a sí mismo –nos dice Laín, pero este Dios resulta también incompleto para un alma ansiosa de Divinidad, el hombre secularizado reclama entonces el milagro:¡No puedo cantar, ni quiero, a ese Jesús del madero, sino al que anduvo en el mar! Después de querer encontrar un Dios con el que dialogar, después de querer encontrar un Tú que no le sea indiferente, el poeta no puede mantener la fe en el Cristo clavado en la cruz. Pide entonces un Dios que triunfe sobre el mar, signo inequívoco de la muerte en los poemas del sevillano. Esto es lo que reclamará precisamente Machado a Dios, una salvación de la temporalidad de hombre, un despertar de la muerte, en la consideración de la nihilidad de la existencia propia. “Donde acaba el pobre río, la inmensa mar nos espera”. Pero este advertimiento no es por sí solo experiencia religiosa, al menos no en el sentido positivo.

Solo llegará a ser religiosa cuando la experiencia de mi propia nihilidad me descubra que mi existencia pudiendo no ser, *es*; y que en cuanto es posee un sentido inmanente y transcendente, cuando admito que mi propio ser está fundamentado sobre algo que lo hace posible y real. Ante esta realidad solo cabe responder con un acto de religiosidad. Machado espera a Dios, en sus momentos de profunda soledad personal, cuando evoca a la esposa enterrada en el Espino, dos son los problemas que le preocupan, a saber uno la muerte y otro, Dios. Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar. Quien habla solo espera hablar a Dios un día, "anoche cuando dormía, soñé, ¡bendita ilusión!, que era Dios lo que tenía, dentro de mi corazón". Hablar con Dios, ver a Dios, recibir la total y plenaria compañía de Dios, es Dios para el solitario e intimista Antonio Machado el Tú absoluto (Laín, 1984: 432). Pero esta imagen se irá modificando cuando avance hacia posturas más sociales y realice su propia lectura de la figura de Cristo. Cristo es la idea cordial en que pueden comulgar todos los hombres, la idea de fraternidad que fue adulterada al intentar sumergirla en conceptos filosóficos. El yo cristiano es incapaz de bastarse a sí mismo, está marcado por la incurable otredad de lo uno, la esencial heterogeneidad del ser.

El encuentro con Dios toma entonces una dimensión de amor al otro. Es "el Dios que todos llevamos, el Dios que todos hacemos, el Dios que todos buscamos, y que nunca encontraremos."Al igual que la creencia Dios es interpretado como una realidad comunitaria, como una manifestación de la radical otredad del hombre.

El cuarto punto importante estaría señalado en *el prójimo*. El hombre esencial nunca se da en la soledad del yo, sino en la compañía y el diálogo. La presencia del tú se hace constitutiva del yo. Los hombres están abiertos a los otros y sin esta abertura su existencia carecería de sentido: "Poned atención: un corazón solitario, no es un corazón", pues las tareas del corazón, los sentimientos, siempre son comunitarios. El otro debe adquirir para mí un sentido irreductible, es en su libertad, en la incertidumbre y el misterio que siempre rodeará mi camino desde el yo al tú hasta el nosotros, donde se encuentra la garantía de los otros que nunca pueden ser otros yos sino que deben ser comprendidos en su más profunda otredad. Machado denuncia la situación del desencanto del mundo occidental y reclama una nueva sentimentalidad, otra manera de subjetividad.

Y el quinto espacio donde se sitúa es *el amor* que, en definitiva, es el puntal fundamental sobre el que descansa la relación de projimidad con el otro. Machado opone al amor egolátrico o narcisista, el sentido pleno de amor en projimidad (Cerezo, 1975: 588). Nos dice Juan de Mairena que reparemos en "que el amar a tu prójimo como a ti mismo y aun más si fuese preciso –que tal es el verdadero precepto cristiano- lleva implícita una fe altruista, una creencia en la realidad absoluta, en la existencia en sí del otro". El amor al prójimo es un amor general y universal, se ama al hombre, a cualquier hombre, a todo hombre, se produce una comunión cordial de la humanidad que se realiza y se perfecciona.

En este amor de projimidad reconoce la radical y libre otredad de la persona. La creencia la esperanza y el amor son las realidades sustanciales para el encuentro satisfactorio con la otredad. Su ideal se ha plasmado en dotar a las relaciones interpersonales de un sentido ético a través del lenguaje y el sentimiento, que hacen del hombre un ser comunitario. Mis relaciones con el otro se realizan en comunión con la creencia, la esperanza y el amor. El poeta sevillano es un hombre que cree, espera y ama, pero no podrá hacerlos en soledad, el tan solitario Antonio Machado.

Referencias bibliográficas

ALBORNOZ, A. de (1967), *La presencia de Unamuno en Machado,* Madrid, Gredos.

BARJAU, E. (1971), Antonio Machado: entre la poesía y la filosofía, conferencia pronunciada en la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico, abril de 1971. http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/viewFile/76410/98614.

CEREZO GALÁN, P. (1975), *Palabra en el tiempo, poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid.

LAÍN ENTRALGO, P. (1948), "Dios en Antonio Machado", *ABC*, 24 de abril.

—— (1992), "Más allá de Antonio Machado", *El País*, 2 de octubre.

—— (1983), *Teoría y realidad del otro*, Alianza Universidad, Madrid.

—— (1984), *La espera y la esperanza, historia y teoría del esperar humano*, Alianza Editorial, Madrid.

—— (1998), *Españoles de tres generaciones*, Real Academia de la Historia, Madrid.

LÓPEZ CASTRO, A. (2006), Antonio Machado y la búsqueda del otro. *Estudios-Humanísticos. Filología*, 28, 27-48. http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/dcfichero_articulo?codigo=1962673

MARIAS, J. (1996), "Antonio Machado y el pensamiento (I)", *ABC*, 4 de julio.

—— (1953), "Machado y Heidegger", *Ínsula*, nº94, octubre.

MORALES LADRÓN, M. (2004), "La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce", *BELLS: Barcelona english language and literature studies*, nº13. http://www.publicacions.ub.edu/revistes/bells13/PDF/articles_08.pdf

SIGUAN SOLER, M. (1987), "El tema del otro en Antonio Machado", *Anuario de psicología*, Extra, Barcelona, 33-52. http://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/60785/87025

VALVERDE, J.M. (1978), *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI.

Misticismo e imaginario en *Soledades, galerías y otros poemas:* ‘del *camino* hacia el *mar*’

Raquel E. López Ruano
IES “Rafael Reyes” de Cartaya (Huelva)
Ana Recio Mir
IES “Azahar” (Sevilla)

En enero de 1903 en la colección de la *Revista Ibérica* que entonces dirigía Francisco Villaespesa, ve la luz el primer libro de Antonio Machado. *Soledades.* El proceso creativo de ese volumen no se puede reconstruir pues no se han conservado los manuscritos de los poemas. El título, nada nuevo en la poesía española –recordemos que Luis de Góngora ya titula así una de sus obras cumbre- puede llevarnos a recordar el libro del siglo XIX que reseñara elogiosamente Bécquer, *La Soledad,* de su amigo Augusto Ferrán. También se ha relacionado el libro machadiano con el del vate aragonés Eusebio Blanco, con el que el sevillano comparte algunos motivos "la fuente, lo crepuscular, la frecuencia del adjetivo lento o la monotonía del péndulo del reloj y del agua" (Gibson, 2006: 144).

Como es bien sabido, Machado rehizo el libro para dar a luz *Soledades. Galerías. Otros poemas* en 1907. La crítica no parece coincidir en el número exacto de poesías que el autor incluyó en esa edición de 1907. Aunque este indicara que había incorporado "nuevas composiciones que no añadían nada sustancial a las primeras", lo cierto es que de los cuarenta y dos poemas de la primera edición sobrevivieron veintinueve muy corregidos, añadió sesenta y seis poemas nuevos e incorporó una nueva sección, "Galerías", hasta compilar "los 95 que componen el libro", según indica Enrique Rodríguez Baltanás (2000: 65). Por su parte, Ian Gibson, describe estas segundas soledades machadianas indicando que su presentación no es tan bella como la de 1903, que presentan un logotipo de Juan Gris antes de su marcha a París y su experiencia cubista y que el volumen consta de

> noventa y cuatro poemas, veintinueve procedentes de *Soledades* (1903) del cual se han suprimido trece, treinta y ocho publicados en la prensa periódica entre 1903 y 1907, uno ("La calle en sombra…") aparecido en una antología de poetas contemporáneos, y veintiséis por lo visto 'inéditos'. (Gibson, 2006: 91).

Ian Gibson aclara que son inéditos en tanto en cuanto no han sido localizados pero que muy bien pudieron aparecer en periódicos y revistas de la época. Recordemos que entre 1903 y 1907 algunos poemas de Machado vieron la luz en *Helios, Alma española, Renacimiento* y *Revista latina,* entre otras. El irlandés puntualiza que en la edición de 1907 han desaparecido dos apartados de *Soledades* "Desolaciones y monotonías" y "Salmodias de abril", algunos de

sus poemas se encuentran en otras páginas; se inicia el libro con un apartado sin título que contiene 19 poemas

> cuatro que proceden de la primera edición del libro, diez de revistas, uno de la mencionada antología, y cuatro al parecer inéditos. El apartado "Del camino" se mantiene con dieciocho poemas en vez de diecisiete (se ha suprimido un poema de *Soledades* y hay dos más). Un nuevo apartado, "Canciones y coplas", contiene ocho poemas, cinco procedentes de la primera edición y el resto de revistas. "Humorismos", con doce poemas en vez de cuatro, se ha convertido en "Humorismos, fantasías, apuntes". (…)

En cuanto a *Galerías*, son treinta y un poemas: doce aparentemente inéditos y los demás publicados en revistas entre 1903 y 1907.

El libro se completa con un apartado nuevo, "Varia", integrado por seis composiciones: cuatro aparecidas hacía poco en la revista *Renacimiento* y dos supuestamente inéditas (Gibson, 2006: 192).

En su edición de *Soledades* Geoffrey Ribbans señala que unos pocos poemas de *Soledades. Galerías. Otros poemas* "han pasado a otras secciones de *Poesías completas"* (Ribbans, 1983: 59) que, publicadas en 1936, constituyen la última revisión de estos textos que se publicaron en vida del poeta y que en ellos también se produjeron modificaciones deliberadas por parte del autor, al margen de erratas, dada su poca afición a la corrección de pruebas de imprenta. E incluye un total de 96 textos, el mismo número que figura en la edición que preparó Manuel Alvar de las *Poesías completas,* que vio la luz en 1975. En la preparada por Geoffrey Ribbans se incorporan cuatro poemas anteriores a 1907 que no se incluyeron en la sección de *Soledades. Galerías. Otros poemas* de las obras completas -y veintidós poesías suprimidas de las primeras *Soledades.* De este modo, el investigador recoge una visión más completa de la obra poética que publicó don Antonio antes de 1907.

Por su parte, Manuel Alvar, en su edición de las *Poesías completas* divide el volumen de 1907 en seis secciones, que suman un total de 96 poemas: 1ª) Soledades (1899-1907); 2ª) Del camino; 3ª) Canciones; 4ª) Humorismos, fantasías, apuntes; 5ª) Galerías y 6ª) Varia (Alvar, 1988: 7) Pero dejemos a un lado la complejidad textual del libro y centrémonos en los símbolos que nos ocupan: el mar, y por extensión, el agua, y el

camino. Como dijera su amigo Juan Ramón Jiménez en reseña a las *Soledades* de 1903 aparecida en el diario *El País* (21 de febrero de 1903) "el misterio del agua determina una verdadera obsesión en el alma de nuestro gran poeta".

Ya en las primeras *Soledades* de 1903 están presentes imágenes que representan motivos que se perpetuarán en otras obras de Antonio Machado. La tarde, el agua, la noria, el sueño, el camino, el mar… remiten a temas como el paso del tiempo o la soledad pero, sobre todo, a la muerte, que es para Ricardo Senabre el único tema de la poesía machadiana «al que todo se supedita», pues lo demás son «motivos –nuevas modulaciones- que se adhieren al tema central y lo amplían sin desplazarlo» (Senabre, 1990: 65).

Machado teje su particular «*mística primaveral*», esa reflexión sobre los misterios de la existencia a partir de la renovación vital que trae la primavera, y lo hace, entre otras, a partir de imágenes pertenecientes a los campos semánticos del *mar* y del *camino*, procedentes ambos de la filosofía panteísta del Renacimiento.

El significado del adjetivo *místico,* que incluye 'misterio o razón oculta' está presente, como veremos, en *Soledades, galerías y otros poemas*. Porque la mística es una experiencia de búsqueda personal hacia el interior de uno mismo para descubrir lo que está oculto. Se puede, por tanto, hablar de mística ortodoxa y de mística heterodoxa ya que en ambas «este oír de la alma es ver con el entendimiento» (S. J. Cruz,1994: 651).

En general, dice Manuel Alvar, en su poesía, Machado "proyecta sobre el mundo circundante, su propio estado anímico" y se vale de un lenguaje simbólico para "la expresión del misterio, cuando nos resulta insuficiente el lenguaje de la lógica" (Alvar, 1994: 18)[1], es decir, predomina la afectividad en el lenguaje por el afán del autor de expresar sus estados de ánimo.

Son muchos los campos semánticos que se pueden rastrear en la poesía machadiana. De todos ellos, igual que hicimos notar al estudiar *Campos de Castilla*[2], nos hemos fijado en el *mar* y el *camino*

[1] Aunque esta edición ve la luz por vez primera en 1975, citaremos indistintamente tanto la reedición de 1988 como la de 1994, que son las que hemos manejado.

[2] "Misticismo e imaginario en *Campos de Castilla*: del *camino* hacia el *mar*," Actas del Congreso *El retorno de Antonio Machado a Andalucía: Campos de Castilla, cien*

porque aparecen con insistente frecuencia en *Soledades, galerías y otros poemas*. Y es que estos dos campos semánticos han sido muy empleados en la poesía española de todos los tiempos (recordemos que en la tradición castellana fue Manrique quien los estableció a partir del mundo clásico) y en ella convergen la tradición clásica y la bíblica.

El simbolismo del agua

El mar y, sobre todo, el agua, son elementos clave en la poesía machadiana, al menos hasta 1912. Y suelen relacionarse en muchas composiciones: el camino o recorrido vital alcanza el mar, que es la muerte. En *Soledades* la presencia del elemento líquido es más abundante que la del camino y se manifiesta de diversas formas: lluvia, río, mar, agua o lágrimas.

El mar, uno de los elementos en los que cristaliza el particular misticismo machadiano, es símbolo de la dinámica de la vida, de transformación y renacimiento, y su perpetuo cambio indica un estado transitorio entre lo que se va a realizar y lo ya hecho y en él reside una ambivalencia, que es la de la incertidumbre, la duda, la indecisión o lo que puede concluirse bien o mal. Por eso el mar es tanto imagen de la vida como de la muerte (Chevalier y Gheerbrant, 2011: 67).

Según la simbología, todo lo viviente procede de las aguas, precedente de toda forma de creación, *fons et origo.*

> En los Vedas, las aguas reciben el apelativo de mâtritamâh (las más maternas) pues, al principio, todo era un mar sin luz. En la India se considera elemento mantenedor de la vida, que se ofrece en la naturaleza y circula a través de ella en forma de "lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y el fin de todas las cosas de la Tierra. (Cirlot, 1991: 54).

De ellas como de una madre surge todo lo que vive, son el precedente de toda forma de creación. Como indica Juan Eduardo Cirlot:

> la inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. (Cirlot, 1991: 55).

---

años después. Sevilla, marzo de 2012.

Elemento mediador entre la vida y la muerte, el agua es símbolo "transitorio entre el fuego y el aire de un lado –etéreos- y la solidez de la tierra" (Cirlot, 1991: 55).

El símbolo del mar ha sido un motivo muy cultivado en la lírica contemporánea. En el Romanticismo, el duque de Rivas había usado esporádicamente este símbolo en "El faro de Malta" y "El sombrero", como paisaje de fondo que expresara con dramatismo los sentimientos del autor. Espronceda en "A la noche" y "El pescador" también se refiere al mar aunque es en su célebre "Canción del pirata" en la que el elemento marino se vincula a un sentimiento de rebeldía y de libertad. Gertrudis Gómez de Avellaneda en su composición "Al mar" lo convierte en trasunto del corazón humano que revela momentos de serena calma con otros de vorágines tempestuosas. En la poesía de Bécquer, la superficie marina es un elemento natural embravecido, en el que el poeta desea fundirse y desparecer "Olas gigantes que os rompéis bramando, llevadme con vosotras" para huir de su dolor. En el primer Alberti, el mar es trasunto del paraíso perdido de la infancia en su tierra natal. Para Juan Ramón, el mar es el espacio natural en el que cifra y cristaliza el encuentro con su dios y es su dios mismo, el dios de la Belleza, o como dijera el poeta, la "conciencia mía de lo hermoso".

Lo acuático se vincula tanto al tono crepuscular y melancólico que empaña e inunda tantos poemas de este volumen machadiano, como a la felicidad. Así la tarde parda y fría de invierno, es, además, húmeda y la monotonía del discurrir la plasma el poeta con la lluvia *Monotonía/ de lluvia tras los cristales,* dirá (Machado, 1988: 90).

El sonido del agua, como el cascabeleo del Platero juanramoniano, es un elemento alegre, pero su remanso en el mármol de la fuente está ligado al tedio de la existencia y a la muerte. Como dice en el poema VI:

> En el solitario parque, la sonora
> copla borbollante del agua cantora
> me guió a la fuente. La fuente vertía
> sobre el blanco mármol su monotonía.

Pero también el agua cristalina es instrumento del que se vale el vate para rescatar los frutos encantados que duermen en el fondo de la fuente. El agua se personifica y deviene símbolo que, sereno, se enlaza al del sueño.

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro… […]
Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan (Poema VII)

Esos frutos de oro que sueñan encantados, que esperan la llegada de las manos del poeta y que este rescata del fondo de las cristalinas aguas de la fuente son la fusión de los sueños, es decir, de lo positivo que él anhela que llegue a su existencia, con lo pasado, o, lo que es lo mismo, con el paraíso perdido y feliz de la infancia. El agua se convierte así en elemento que facilita la floración de lo onírico y que, vinculada a la piedra, se liga también a lo indeleble y al inevitable decurso del tiempo y, del mismo modo, a la tristeza del poeta, como se ve en el texto VIII del poemario:

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias
que los niños cantan
cuando en corro juegan,
y vierten en corro
sus almas que sueñan
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra […]
La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda […]
Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena.

Cuando se manifiesta con la forma de río, Machado sigue la tradición clásica del símbolo acuñada por Heráclito. No podemos bañarnos dos veces en las aguas del mismo río y lo importante, lo trascendente es la “idea de circulación, de cauce y de elemento en camino irreversible” (Cirlot, 1991: 56). El río, es por tanto, símbolo del discurrir de la existencia, pero para él es, asimismo, trasunto de la juventud, de la

alegría del estallido esplendoroso de la primavera, como se ve en el poema IX:

> El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
> El campo parece, más que joven, adolescente.
> Entre las hierbas, alguna humilde flor ha nacido,
> azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
> y mística primavera!

El poema XIII del volumen es uno de los que más extensamente aborda el simbolismo del agua y en el que este se desarrolla de forma más dramática. Aquí el agua no solo se relaciona con lo crepuscular –tono predominante en el libro, como ya señalamos anteriormente-, sino también, de forma más dramática, con la muerte. El sevillano sigue, una vez más, las tradiciones clásica y española y recrea el motivo de la laguna Estigia y del mar como destino final del río hacia el fin:

> Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.
> Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta […]
> El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
> bajo los arcos del puente,
> como si al pasar dijera:
> 'Apenas desamarrada
> la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
> se canta: no somos nada.
> Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos
> espera".(Poema XIII)

Como en otros poemas de *SGOP*, el agua se personifica y habla con el poeta, quien al sentirse mínimo, *nada* como él dice en mitad de la naturaleza, bien por su ánimo decaído, bien por lo minúsculo de la naturaleza humana en medio del inmenso esplendor natural, medita. Se produce entonces la comunión del poeta y la naturaleza, ese "milagro cotidiano" de la poesía machadiana en el que su alma se deja inundar y arrastrar por la belleza natural, en un contexto vecino a la finitud y a la muerte:

> Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría
> (Yo pensaba: ¡el alma mía!)
> Y me detuve un momento,
> en la tarde a meditar…
> ¿Qué es esta gota en el viento
> que grita al mar: soy el mar? (XIII)

Pero lo acuático no solo se vincula con la muerte en la lírica machadiana, sino también con el renacer de la vida y con sus dificultades como vemos en “El poeta”, XVIII:

> Bajo las palmeras del oasis el agua buena
> miró brotar de la arena;
> y se abrevó entre las dulces gacelas, y entre los fieros
> animales carniceros…
> Y supo cuánto es la vida hecha de sed y dolor.

El agua es también trasunto de la hermosura, la belleza y el candor femeninos en el texto XIX de *SGOP*: “Linda doncellita/ que el cántaro llenas/ de agua transparente (…)”. En otros textos, este símbolo se vincula al amor en un ambiente y en una atmósfera bucólicos. El sevillano lo enlaza con la naturaleza, las flores y la pureza cuando regala una flores a la hermana de su amada en “Inventario galante” (XL)

> Para tu linda hermana
> arrancaré los ramos
> de florecillas nuevas
> a los almendros blancos,
> en un tranquilo y triste
> alborear de marzo.
> los regaré con agua
> de los arroyos claros […]
> Para tu linda hermana
> yo haré un ramito blanco

El anhelo de un amor no correspondido vinculado a la mitología clásica se ofrece en algunos versos de este volumen que adquieren tonalidades fúnebres. Se diría que el poeta carece de algo, que se siente insatisfecho porque tiene algún sueño por realizar porque la realización del mismo no depende solo de él. Citemos algunos ejemplos ilustrativos:

> Arde en tus ojos un misterio, virgen
> esquiva y compañera. […]
> -¿Eres la sed o el agua en mi camino?
> Dime, virgen esquiva y compañera (XXIX)
> En la glorieta en sombra está la fuente
> con su alado y desnudo Amor de piedra,
> que sueña mudo. En la marmórea taza,
> reposa el agua muerta (XXXII)

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr,
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber!
¡Ay de quien bebe y, saciada
la sed, desprecia la vida:
Moneda al tahúr prestada,
que sea al azar rendida (XXXIX)

Para expresar el paso del tiempo o su monótono discurrir, don Antonio se vale de la reiteración del movimiento de determinados elementos, como la noria o sus cangilones, el tic tac del reloj o alude a la caída del agua, al ciprés o a la fuente de mármol, cuando quiere incidir con dramatismo en el fin; esto suele plasmarlo al atardecer, momento propicio para la introspección y la meditación machadianas. Este motivo se convierte casi en un tópico o lugar común en *SGOP.* Citemos algunos ejemplos:

Yo, en la tarde polvorienta,
hacia la ciudad volvía.
Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía (XIII)

"Daba el reloj las doce… y eran doce :
golpes de azada en tierra…
…¡Mi hora! –grité-… El silencio
me respondió: -No temas:
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla. (XXI)

Versos estos que tienen la cadencia de las rimas becquerianas.

Una blanca paloma se posa
en el alto ciprés centenario.
Los cuadros de mirtos parecen
de marchito velludo empolvado.
¡El jardín y la tarde tranquila!...
Suena el agua en la fuente de mármol (XXIV)

A estos podemos añadir, entre otros ejemplos, los poemas "La noria" XLVI, "Hastío" LV, o el texto XC del volumen. En la sección "Del camino" el simbolismo del agua adquiere connotaciones espirituales y religiosas

La tarde todavía
dará incienso de oro a tu plegaria […]
Muy cerca está, romero,
la tierra verde y santa y florecida
de tus sueños; muy cerca, peregrino
que desdeñas la sombra del sendero,
y el agua del mesón en tu camino (XXVII)

Frente a "Del camino", en la sección titulada "Canciones" el simbolismo acuático es más optimista y positivo y se ofrece acompañado de pinceladas amorosas y primaverales. El agua se asocia a la alegría de los ciclos y ritmos naturales:

La vida tiene hoy ritmo
de ondas que pasan, […]
La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren
y entre las verdes cañas (XLI)

Lo mismo sucede cuando el agua se presenta con la forma de mar, elemento colmado de música, cantor y risueño y vinculado, una vez más, a lo onírico:

El mar hierve y canta…
El mar es un sueño sonoro
bajo el sol de abril (XLIV)

El agua es símbolo también del amor, del renacer y de la vida, del despertar de su espíritu en el mundo de los sueños en un ambiente, en ocasiones, bucólico, como se ve en los textos XL, LXVII y XCIV.

En "Galerías" el agua se relaciona, además de con la amada, con todo lo que se olvida y también con la poesía y el cantar

¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris!...
¡El agua en tus cabellos!
Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento (LXII)
Si yo fuera un poeta

galante, cantaría
a vuestros ojos un cantar tan puro
como en el mármol blanco el agua limpia.
Y en una estrofa de agua
Todo el cantar sería. (LXVII)

El dolor que se repite, el renacimiento y la fuerza vital son trasunto del poder catártico del agua y, al mismo tiempo, la intensidad que Machado da al sentido de este símbolo traduce en palabras la profundidad de la herida que hay en el alma del poeta

¡Oh tiempo en que mis dolores
tenían lágrimas buenas,
y eran como agua de noria
que va regando una huerta!
Hoy son agua de torrente
que arranca el limo a la tierra. (LXXXVI)

El agua se torna en el único ser vivo de un paisaje invernal, como sucede al final de *SGOP* en "Sol de invierno" (XCVI). En la oscuridad del atardecer el agua alegra el paisaje e ilumina con la armonía de su son un paisaje mortecino

En medio de la plaza y sobre tosca piedra,
el agua brota y brota […]
El agua brota y brota en la marmórea taza.
En todo el aire en sombra no más que el agua suena.
(XCIV)

La imagen del camino en Soledades, galerías y otros poemas

Resulta muy fácil poner en relación el concepto de camino o caminante con el mundo místico, pues a la mística se la puede considerar como una experiencia personal de recorrido que «*Tiene la melancolía de la búsqueda, la alegría del encuentro y la seguridad del triunfo en medio de grandes purificaciones y pruebas*» (Melquiades 1994: 12). A lo largo de *Soledades, galerías y otros poemas*, el poeta aparece en hábito de caminante, de viajero que escudriña a través de un paisaje, a la vez real y simbólico, los misterios de la vida y de la muerte. "Estos poemas de Antonio Machado intentan bucear en el misterio del hombre" (Alvar, 1988: 19). La vida es un camino duro, lleno de pruebas que, básicamente, hay que recorrer en solitario. La profunda reflexión

de Machado es pesimista: como la vida concluye en la muerte, no escatima en símbolos con connotaciones negativas como: sombras, tarde, sueño… En ciertas ocasiones aflora en sus poemas un destello de esperanza, una conexión tan ilusoria como anhelada con el mundo de los muertos, como atestiguan estos versos del poema XXIII: "Vuelve la paz al cielo;/la brisa tutelar esparce aromas/otra vez sobre el campo, y aparece,/en la bendita soledad, tu sombra".

El primer poema de *Soledades* (1899-1907) lleva el título de "El viajero", el poeta ha dejado de caminar y regresa a sus orígenes cansado, derrotado. Su frustración procede de ese recorrido baldío por las galerías del alma, su interior teñido de tristeza. Y el segundo poema del libro comienza con la metáfora del caminante, del "homo viator": "He andado muchos caminos, he abierto muchas veredas…" Se trata de un poema de corte existencial en el que Machado reflexiona sobre el ciclo de la vida. Esta misma idea del *caminante* reaparece en el poema XXXIV: "Yo florecí en tu corazón sombrío/ha muchos años, caminante viejo/que no cortas las flores del camino". Y con la variante *sendero* en el poema XXXV: "Al borde del sendero un día nos sentamos./Ya nuestra vida es tiempo…" Y en el XXIX, la imagen del hombre como peregrino durante la vida: "Conmigo irás mientras proyecte sombra/mi cuerpo y quede a mi sandalia arena./-¿Eres la sed o el agua en mi camino?/ Dime, virgen esquiva y compañera". Y en el poema LIV aparece esta alusión simbólica al caminante: "Suena el eco de mi paso".

Hasta el poema X no vuelve a aparecer el campo semántico del camino: "A la desierta plaza/conduce un laberinto de callejas…", las *callejas,* una variante de *camino,* es el elemento vehicular que sirve para conectar escenarios de un paisaje pobre, triste, sombrío y solitario, de pueblo mísero con su cementerio, un símbolo más que ilustrativo para referirse a la muerte al final del camino, adonde conducen las callejas. Esta misma idea la volvemos a encontrar más adelante, en los poemas XXX y XXXI.

En el conocido poema XI: "Yo voy soñando caminos/de la tarde […] ¿Adónde el camino irá?..." camino enlaza con otros símbolos muy del gusto machadiano como el sueño y la tarde. El sueño, símbolo de la incertidumbre de la realidad, que pretende disfrazar la vida con emociones y anhelos para no caer en el pesimismo, la rutina y el desánimo, se convirtió en la imagen barroca por excelencia. Para Geoffrey Ribbans "es esencialmente el camino de los sueños, que sube más allá del ocaso, donde está la respuesta al misterio de la

existencia; pero al mismo tiempo el camino es elemento temporal: por él caminamos mientras vivimos" (Machado, 1983: 38-39).

Por otra parte, *tarde,* en palabras de Jorge Urrutia, "coincide con el sentimiento temporal […] un elemento expresivo que concreta estados de ánimo; el reflejo de una tesitura melancólica" (Urrutia, 1986: 19). Y para Manuel Alvar, tarde es "Esa palabra sobre la que gira el mundo lírico del primer Machado […] está dotada de una serie de cargas afectivas" (Alvar, 1988:15-16). Recordemos, además, que la *tarde*, al igual que el *otoño*, es una imagen frecuente para expresar, dentro de las edades del hombre, el final de la vida. Este significado lo podemos rastrear a lo largo de una doble tradición clásica y religiosa. Sirva de ejemplo la siguiente cita de un libro de espiritualidad del s. XVI, *El Tratado de la Oración* de san Pedro de Alcántara, que ilustra perfectamente el valor simbólico y tipificado, de *tarde*: "¿Qué es nuestra vida sino una flor que se abre a la mañana y al medio día se marchita y a la tarde se seca?"(Alcántara, 2012: 19).

La misma idea encierra el poema XIII: "Yo iba haciendo mi camino". De nuevo se une al símbolo del camino el de la tarde. Y también el sueño que, en palabras de Senabre, «*es una manera de re-vivir o resucitar lo muerto*» (Senabre, 1990: 65). Para Ribbans el sueño "expresa la realidad que se encuentra más allá de la experiencia cotidiana" (Machado, 1983: 37).

El poema XVI plasma el recuerdo obsesivo y doloroso de la imagen de la muerte. Para recrear este tema existencial del destino del hombre, Machado recurre, una vez más, a símbolos que circundan y dan unidad a su poesía, como la noche y el sueño: "No sé adónde vas, ni dónde/tu virgen belleza tálamo/busca en la noche. No sé/qué sueños cierran tus párpados". Emplea también el tópico del *"tempus irreparabile fugit"* en los versos que cierran el poema: "Detén el paso, belleza/esquiva, detén el paso".

En el poema XVII, que lleva el potente título de "horizonte", tras dibujar un paisaje "tórrido" en el que proyecta su estado anímico y que le provoca "hastío", el poeta es capaz de tomarle el pulso a su existencia y a su propio destino "Y yo sentí la espuela sonora de mi paso". Es decir, expresa su relación con el cosmos y surge, como dice Alvar, "el misterio que está más allá del mundo sensible" (Machado, 1988: 18).
Bajo el título "Del camino" se agrupan 18 poemas, del XX al XXXVII.

En el primero de esta serie, titulado *Preludio* (poema XX) se trazan dos itinerarios: uno que recorre las estaciones equiparándolas con las edades del hombre y otro de ascenso, con claras reminiscencias místicas "y la palabra blanca se elevará al altar".

Muy denso en símbolos relacionados con el camino es el poema número XXII. Todo él es una acumulación de elementos negativos que evocan lo subterráneo tanto de la tierra como del alma: "Sobre la tierra amarga,/caminos tiene el sueño/laberínticos, sendas tortuosas,/parques en flor y en sombra y en silencio;/criptas hondas, escalas sobre estrellas;/retablos de esperanzas y recuerdos". Algo similar ocurre en el poema XXXVII que remata en estos versos: "yo te busqué en tu sueño, y allí te vi vagando en un borroso/laberinto de espejos".
El poema XXIII incluye la palabra camino en el primer verso: "En la desnuda tierra del camino/la hora florida brota,/espino solitario" para evocar el cementerio de Soria, El Espino.

En el poema XXVII se acumulan términos relacionados con el camino como romero, peregrino, sendero y el propio vocablo camino se relacionan con otros símbolos machadianos como la tarde, el río o el sueño. Todos estos elementos potencian el significado de recorrido vital y recrean, de nuevo, el tópico del "homo viator". Y con el mismo significado vuelve a aparecer la palabra camino en el poema XLI y lo hace acompañada de su variante senda: "Si buscas caminos/en flor en la tierra,/mata tus palabras/y oye tu alma vieja […] Mas antes que pise tu florida senda".

En el poema XXXVI, "el blanco sendero" permite la llegada de los sueños, de la ilusión, por donde "camina otra quimera". La misma idea se repite en el poema XLII: "Yo hoy he seguido tus pasos en el viejo bosque, […] ¡Pasajera ilusión de ojos guerreros!" E, incluso, en el XLIII, la alegría como caminante: "¿Al fin la alegría se acerca a mi casa? […] Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa".

En el L, titulado "Acaso", asoma de nuevo la figura del caminante en relación con la ilusión: "Tras de tanto camino es la primera/vez que miro brotar la primavera,/[…]/Y luego, al caminar, como quien siente/alas de otra ilusión…"

En el poema XXXIX, titulado «Coplas elegíacas» se entrelazan los distintos motivos machadianos: agua, sueño, noche, jardín y camino: "¡Ay del noble peregrino/que se para a meditar,/después del largo camino/en el horror de llegar!"

En «Fantasía de una nota de abril», poema LII, se recrea un paisaje urbano y nocturno, con tintes costumbristas, que lo mismo podría corresponder a Sevilla o a Granada. En él no faltan una calle angosta, una calleja o una plazuela, que tejen un "laberinto de sierpe" por donde supuestamente camina el poeta imaginando las sensaciones de un amante en busca de la ventana de la amada: "un vino risueño me dijo el camino".

Veamos, a modo de conclusión, los distintos valores que camino y sus variantes poseen en *Galerías* como acabamos de analizar:

- Están emparentadas con los sueños, como sucede en los poemas LXIV "Y avancé en mi sueño/por una larga, escueta galería", LXX: "Tú sabes las secretas galerías/del alma, los caminos de los sueños" y LXXXVII: «Renacimiento»: "¡Ah, volver a nacer, y andar camino,/ya recobrada la perdida senda/[…] Y caminar en sueños".

- Se refieren al poeta cansado, viejo y melancólico, como en el poema LXXII: "mal vestido y triste,/voy caminando por la calle vieja" o en el LXXVII: "por los caminos, sin camino, como/el niño que en la noche de una fiesta/se pierde entre el gentío/[…] así voy yo, borracho, melancólico,/guitarrista lunático, poeta,/y pobre hombre en sueños,/ siempre buscando a Dios entre la niebla".

- Como el camino conduce inevitablemente a la muerte, todos los símbolos con los que se relaciona poseen connotación negativa, como en el poema LXXIX: "¡Amargo caminar, porque el camino/pesa en el corazón! ¡El viento helado,/y la noche que llega, y la amargura/de la distancia!... En el camino blanco/algunos yertos árboles negrean" y en el LXXXIV: "¿No tiemblas, andante peregrino?/Pasado el llano verde, en la florida loma,/acaso está el cercano final de tu camino".

- Nostalgia de la tierra en el poema LXXXIII: "Guitarra del mesón de los caminos/[…] Y siempre que te escucha el caminante/sueña escuchar un aire de su tierra".

En *Soledades*, como ocurrirá más tarde en *Campos de Castilla*, la imagen del camino es recurrente. El símbolo del agua vertebra no pocos textos de *SGOP,* y funciona como símbolo relevante vinculado a la monotonía de la existencia, a la alegría, a los sueños y al paraíso perdido de la infancia. También guarda relación con la vida y su discurrir, con la muerte, el amor y el candor femenino en un

ambiente natural. Podemos afirmar que tanto el camino como el agua son símbolos polivalentes y que, gran parte del valor de la poesía de Antonio Machado, reside en la riqueza de sentidos que otorga a estos símbolos, de los que se vale en su primer poemario para apresar la belleza al tiempo que nos hace partícipes de su dolorido sentir. Ese dolorido sentir de don Antonio que encuentra acomodo y consuelo en su palabra poética, río caudaloso y universal en el que podrá navegar cualquier lector que surque sus aguas.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1990), *Antonio Machado, hoy. Actas del congreso conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado,* Sevilla, Alfar.

ALCÁNTARA, S. Pedro de, (2012), *Tratado de la Oración y Meditación*, Madrid, BAC.

ANDRÉS MARTÍN, Melquiades (1994), *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, BAC.

BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana (2011), «A propósito de la temporalidad paisajística en *Campos de Castilla», Castilla. Estudios de Literatura,* 2, 21-35.

BRENAN, Gerald (2000), *San Juan de la Cruz*, Barcelona, Plaza & Janés.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter.

—— (2011), *Dizionario dei simboli*, Trebaseleghe, Bur Rizzoli Dizionari.

CRUZ, Juan de la (1994), *S. Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia, Obras Completas*, Madrid, BAC. Ed. de L. Ruano de la Iglesia.

CORREA, Gustavo (1966), «El simbolismo del mar en la poesía española del XX», *Revista Hispánica Moderna,* University of Pennsylvania Press, 32, nº 1-2 (Jan. April), 62-86.

FREIXAS, Laura (1997), *Retratos literarios. Escritores españoles del s. XX evocados por sus contemporáneos,* Madrid, Espasa Calpe.

GIBSON, Ian, (2006), *La vida de Antonio Machado. Ligero de equipaje,* Madrid, Aguilar.

GÓMEZ GARCÍA (1988), *Carro de dos vidas*, Madrid, UPS-FUE, Ed. y notas de Melquíades Andrés.

GÓMEZ SOLÍS, Felipe (2007), «Algunas imágenes marítimas en los espirituales españoles de los siglos de oro», *Revista Cauriensia*, Vol. 2, Universidad de Extremadura.

GULLÓN, Ricardo (1987), *Espacios poéticos de Antonio Machado,* Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1975), «El último Machado», AA.VV.: *Homenaje a Antonio Machado,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 122-129.

LUIS, Leopoldo de (1988), *Antonio Machado, ejemplo y lección,* Madrid, Fundación Banco Exterior.

MACHADO, Antonio (1983), *Soledades. Galerías. Otros poemas.* Madrid, Cátedra. Ed. de Geoffrey Ribbans.

—— (1988), *Poesías completas,* Madrid, Espasa Calpe. Ed. de Manuel Alvar.

—— (1989), *Poesía y prosa.* Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Ed. de Oreste Macrí.
—— (2012), *Obras escogidas,* Madrid, Ediciones de la Torre. Prólogo de Leonor Machado.
MILLÀ NOVELL, Miquel (1992), *Antonio Machado, Poesía*, 3, Madrid, Alhambra Longman.
PIHLER, Barbara (2003), «La experiencia de la temporalidad en cuatro poemas de Antonio Machado: propuesta de análisis lingüístico», *Verba hispánica,* XI, 2003, 93-108.
RIBBANS, Geoffrey (1971), *Niebla y soledad,* Madrid, Gredos.
RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique (2000), *Antonio Machado. Nueva biografía,* Junta de Andalucía/Diputación de Sevilla.
SCARLETT, Elizabeth (1998), «Antonio Machado´s Fountains: Archeology of An Image», *MLN,* 113, nº 2, 305-323.
SALINAS, Pedro (1989), *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza editorial.
SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1967), *Los poemas de Antonio Machado,* Barcelona, Lumen.
SENABRE, Ricardo (1963), «Imágenes marítimas en la prosa de Ortega y Gasset», *Archivum*, XIII, 216-233.
—— (1990), «Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado» en *Antonio Machado hoy*, *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, vol. I, 59-70.
SHWARTZ, Kessel (1965), «The Sea and Machado», *Hispania,* vol. 48, nº2, mayo, 247-254.
TORRES LÓPEZ, Concepción (1990), «El tema del camino en la poesía de Antonio Machado» en *Antonio Machado hoy*, *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, vol. I, 513-528.
TUÑÓN DE LARA, Manuel (1975), «La superación del 98 por Antonio Machado», *Bulletin Hispanique,* LXXVII, págs. 51-71.
URRUTIA, Jorge (1986), *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*, *la superación del Modernismo*, Madrid, Editorial Cincel, Cuadernos de Literatura, 21.
VALVERDE, José María (1980), «Los apócrifos de Machado», José Carlos Mainer (Ed.): *Historia y crítica de la Literatura española. Modernismo y 98,* Barcelona, Crítica, 454-462.

La poética filosófica de Antonio Machado como superación de la razón moderna

María Rodríguez García
Universidad de Sevilla

Introducción

Decía Nietzsche, en referencia a la modernidad europea, que "si esta no es una época de declive y debilitación de las fuerzas vitales lo es, por lo menos, de tentativas insensatas y arbitrarias, y es probable que de un exceso de experimentos fracasados surja una impresión general de decadencia, y quizás la cosa misma; la decadencia" (Nietzsche, 2000: 74). Este enunciado nos acerca a la realidad europea y, también, española de finales del siglo XIX: pérdida de valores, crisis de identidad de quienes se encontraban alienados a los designios de la razón por la mera razón y, además, el desencantamiento vital ante un mundo que ha perdido todo su significado, que se ha venido abajo en un clima de optimismo bañado de irrealidad. Esta situación es producto del fracaso de las revoluciones liberales, del racionalismo así como de la concepción metodológica de la cultura. Es la desilusión, al fin y al cabo, ante la Modernidad.

En la presente comunicación analizaremos una posible vía de respuesta a la crisis de la Modernidad a partir de la poética de Antonio Machado. Y hablamos de posibilidad porque estamos ante una cuestión que, como más adelante veremos, presenta posibles desajustes o fisuras en cuanto a su fin hasta el punto de no saber si hemos superado o somos deudores de la conciencia moderna.

La conciencia moderna: Antonio Machado y la esencial heterogeneidad del ser

En el capítulo *Descargos, motivos teodiceicos en la Filosofía Moderna* de la obra *Apología de lo contingen*, Odo Marquard (2000) nos remite a la constante exigencia actual de legitimación cuyo origen lo tenemos en la Modernidad. Según nos cuenta Marquard, la conciencia moderna precisa de una constante justificación de lo real, cuestión que se traduce en la preeminencia de la razón en lo que él se encarga de llamar "hipertribunalización de la realidad". Este proceso tiene sus orígenes en la filosofía kantiana y hegeliana, ambas paradigmas de racionalidad hasta el punto de subsumir la individualidad de los hombres a los veredictos de la razón. Otros orígenes los encontramos en Descartes y Leibniz, siendo este último el encargado de exculpar al Creador de todos los males del mundo. Leibniz redimió a Dios de responsabilidades mundanas, cuestión que podemos interpretar como una dinámica secularizadora en tanto que, quien redime al

redentor ostenta el rango de fundador de la acción legitimadora en la Modernidad. Esta justificación de Dios es, para Marquard, la esencia misma de la teodicea.

La razón como juez y garante de explicación encuentra en la figura de Descartes, además, su máxima expresión. Es a partir de la filosofía cartesiana cuando podemos hablar propiamente de "secularización de la historia" o, también, de superación de la razón divina que, antaño dominaba todo ámbito de realidad. Con Descartes se inaugura la filosofía de la certeza, de la confianza absoluta en la razón que, como filtro de conocimiento, permitía a los hombres acceder a todos los campos posibles del conocer. Estamos, por tanto, ante un claro cambio de paradigmas de comprensión de lo real: ahora es la razón la primera instancia y el tribunal que todo lo juzga cual dios que, a diferencia del cristiano, se va haciendo en el curso de la historia.

A pesar de su inicial carácter unitario, la razón moderna nos presenta una serie de escisiones o, también, diferentes parcelas del conocer en las cuales, a partir de modelos racionales explicativos, se atiende a todos los procesos emergentes de la realidad. En este sentido podríamos afirmar la autonomía conquistada por estas parcelas o escisiones de la razón moderna, si bien, y a pesar de ser conscientes de sus propios límites, tienden a la unificación: es cierto que en un primer momento cada ámbito del conocer se limita a su campo, a sus parámetros de estudio pero, al mismo tiempo, tratan de ofrecer explicaciones cada vez más precisas y minuciosas. De este modo, tienden a ofrecer mecanismos explicativos aplicables a todos los ámbitos posibles, lo cual supone una tendencia a la restauración de la totalidad (proceso éste similar a lo que, antes, ofrecía la figura de Dios) desde los designios de la razón. Este movimiento supone un intento de restauración de la metafísica o, lo que es lo mismo, de un sentido único y válido de aprehensión del mundo que ya ha perdido todo su significado: es la época de la postmetafísica, un tiempo en el que cada parcela del conocer debe asumir sus propias insuficiencias, sus límites.

A partir de Marquard hemos visto cómo la Modernidad heredaba el problema de la vieja teodicea y buscaba, a partir de la razón, ofrecer una explicación absoluta de lo real. Esta tendencia a la univocidad fue el germen del intento de resacralización o explicación absoluta que perseguía cada parcela del conocer.

La relación de todo este proceso con la crisis del 98 así como con la literatura de este tiempo es la siguiente: la Europa así como la España finisecular se erigen como cuna indiscutible de pérdida de valores, tal y como veíamos en un primer momento. Es el plano de la consumación de la metafísica, el mismo en el que, ahora, las exigencias legitimadoras quedan en suspenso. Ya no hay metarrelato posible de salvación y toda explicación unívoca queda subsumida en la propia condición fragmentaria de lo real. El hombre se ha emancipado a partir de la historia, su historia de contiendas ideológicas en la que la expansión colonial y el dominio sobre los otros hombres prevalecía al desarrollo político, económico y cultural. Y es precisamente en ese tiempo en el que la ocupación indiscriminada era sinónimo de poder (recordemos a este respecto las pérdidas coloniales sufridas por España tras la Guerra de Cuba), un síntoma más de la caótica situación que padecía la vieja Europa.

La pérdida de crédito de los valores supremos conlleva la emergencia de la subjetividad, algo que, según Pedro Cerezo es un claro síntoma de la transformación antropológica de la filosofía (Cerezo, 2003: 321). El papel de la razón humana toma un claro protagonismo en la modernidad, una cuestión positiva en tanto que desde su ser autoconsciente aprehende el mundo pero, al mismo tiempo, es una cuestión problemática por la tendencia innata de restauración de la metafísica o, lo que es lo mismo, de ofrecer respuestas unívocas desde cada esfera del conocer.

En el caso de Antonio Machado, su filosofía (desarrollada a partir de sus personajes apócrifos) tiene como base el intento de superación del subjetivismo del siglo XIX, símbolo eminente de la militancia individualista. El poeta andaluz ataca este subjetivismo en la medida en que éste desemboca en un solipsismo que cuestiona la alteridad. Este planteamiento nos conduce a una cuestión de fondo tratada por Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena: el problema de la conciencia.

Martín consideraba la conciencia como un claro impulso hacia lo otro inasequible, algo así como la tensión erótica entre un yo y el ser amado: es la sed metafísica del otro, el cual se representa como inmanente al yo pero que, a su vez, nos es exterior.

> La conciencia –dice Abel Martín en *De un cancionero apócrifo*– como reflexión o pretenso conocer del conocer, sería, sin el

> amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo. Mas la conciencia no existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma, agotando su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma, como tensión erótica, impulso hacia lo otro inasequible. (Machado, 2007: 335).

En el momento en que somos conscientes de que la sed metafísica que padecemos no puede resolverse mediante un cambio sustancial que reintegre físicamente lo otro en nosotros, la conciencia vuelve sobre sí y acepta el fracaso de su impulso por alcanzar el objeto trascendente, descubriendo así esa esencial heterogeneidad del ser también subrayada por Mairena: "lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional creía en lo otro, en la esencial heterogeneidad del ser, como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno" (Machado, 2009: 85).

La filosofía machadiana se inscribe, por tanto, en el intento de superar el subjetivismo moderno, consecuencia directa del emerger de la razón unívoca. De este modo, quedan en suspenso conceptos como "razón" y "verdad" entendidos en su forma más constreñida y tradicional. Al mismo tiempo, encontramos en Machado huellas de lo que, traducido en términos de Marquard sería, hasta cierto punto, superación de la metafísica moderna. Es decir, la visión unitaria y salvífica ofrecida por los metarrelatos quedan en suspenso a favor del carácter fragmentario y voluble de lo real. Esta cuestión es más que evidente en la lógica poética machadiana, cuya entrega a la vida y a la temporalidad humana pone en jaque los principios modernos hasta entonces concebidas como paradigmas de comprensión, tal y como veremos a continuación.

La lógica poética de Antonio Machado

La exposición de la poética machadiana corre a cargo de Juan de Mairena, apócrifo concebido por el autor con los rasgos de "poeta, filósofo, retórico e inventor de una máquina de cantar" (Machado, 2007: 344) cuya vida se desarrolló durante la segunda mitad del siglo

XIX hasta su muerte en 1909. Es en boca de Mairena como, de modo principal, expresa Machado su poética. Para el poeta sevillano, la poesía se conforma como palabra esencial en el tiempo en una suerte de diálogo que, además, pretende eternizar la palabra, una labor difícil y prolongada.

La invención de mundo es un punto clave en la concepción poética de Antonio Machado. El pensamiento poético quiere ser y es, a la vez, creador, inventor de realidades que buscan respuestas ante la angustia existencial. En este sentido, la invención de mundo se antoja como reflejo de la capacidad ejecutiva del arte, esa función por la cual el poeta inventa, crea mundo con su palabra, con su voz que responde al abismo del tiempo.

Machado defiende una lírica entregada a la vida, es decir, una poética entregada a la temporalidad humana y que desborda los límites de la poesía del intelecto, de la abstracción que no es capaz de captar, en su totalidad, la voz más profunda del alma. A este respecto podemos traer a colación las palabras de Martin Heidegger, quien defendía, aludiendo a Hölderlin, que el poeta era la voz emergente en tiempos de penuria. Desde esta perspectiva, el poeta es el que realmente es capaz de ofrecer una visión profunda y comprometida de un mundo que ha perdido a sus dioses, que ya no encuentra consuelo en los metarrelatos legitimadores y, a la vez, redentores. Como ya dijimos al principio, en el proceso secularizador propio de la Edad Moderna, el hombre asumió e interiorizó la condición fragmentada de lo real, pasando de concebir la existencia desde un fundamento propiamente trágico que suponía, además, la aceptación del abismo, de la ausencia de hogar, de retorno hacia la identidad conocida, hacia esa seguridad que ofrecían los metarrelatos y la divinidad.

Frente al pensamiento lógico que tiende a la homogeneidad del pensar (propia de su afán por ofrecer una respuesta uniforme y acotada de la realidad) se sitúa el pensamiento poético de Machado. Éste se erige como portavoz de la heterogeneidad del ser, es decir, la alteridad, la existencia del otro como conciencia frente al subjetivismo moderno. El canto del poeta se concibe como palabra de la diferencia, de la mutabilidad, de lo que realmente se comprende como creación de mundo. Es por ello por lo que podemos entender la poética machadiana como la vuelta a la intimidad propia que le corresponde a la poesía y, a la vez, como un nuevo modo de razonar que tiene en cuenta la necesidad de ahondar en el otro – que – yo. La poesía nos ofrece, de

este modo, la posibilidad de ampliación de la comprensión de lo real, algo que la lógica tradicional no alcanza en todo su esplendor.

La lógica poética es inventora de realidades desde la libertad de pensamiento que profesa. A pesar de ello, apela al concepto de *lógica* en un intento de demostrar que en la poética existe, también, un afán de razonamiento puesto al servicio de las cuestiones esenciales del existir. La lógica poética presta su reflexión a la vida, sin adueñarse de ellas, ofreciéndolas desde su plena posibilidad de realización. La nueva poética se concibe, por tanto, como un intento de relegar la lógica tradicional a la categoría de artificio, pues carece de sentido común al afanarse en construir razonamientos ajenos al propio discurrir del tiempo. En este sentido, dice Machado que "las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir, son pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en las cuales el tiempo alcanza un valor absoluto" (Machado, 2007: 77).

La poética machadiana trata de abordar la realidad desde el razonamiento poético, que tiene en cuenta la heterogeneidad tanto del ser como del pensar. Sería algo así como lo que Heidegger denomina como *pensar esencial* (Heidegger, 2007), que, lejos de ser una mera interpretación de la esencia del pensar (al modo de la lógica tradicional) o un pensar contable que agota lo contado en el recuento (pensamiento calculante) responde a lo incalculable, al acontecer propio del ser en el devenir del tiempo. Es la palabra arriesgada del poeta capaz de dar voz a la nada, cuya verdad no puede ser captada por sistema racio-calculante alguno.

La perspectiva heideggeriana nos acerca a comprender la radicalidad del pensar poético en Machado en el sentido que, podemos decir, la lógica poética es la que se hace cargo de esa comprensión del ser a la que nos remite Heidegger. No es que Machado reinterpretase el pensamiento filosófico alemán, sino que nos retrotrae a una preocupación común y, como hemos visto, incluso anterior en torno a la perspectiva de comprensión de realidad de la que se ocupa la nueva poética.

Desde una interpretación heideggeriana, la propuesta de la lógica machadiana sería el modo en que el poeta y el filósofo dan voz al acontecer del ser en el devenir del tiempo, a esa esencia del pensar que va más allá de lo puramente óntico. Sería la voz de la esencia existencial, del hombre en cuanto hombre.

Este descubrir o desocultar propio del ser no es ajeno al tiempo. El hombre está definido por su temporalidad en tanto que su propio "es" indica una conciencia temporal determinada por ser presente, pasado o futuro. Es propiamente humano ocuparse de la existencia, y esa ocupación nos remite a un binomio espacio – temporal en el que los hombres enmarcan su proyecto de vida (indica temporalidad, pues remite a una acción futura) y en el que, fundamentalmente, se instaura la ocupación ante la vida, en un aquí y ahora en el tiempo.

A la imposibilidad de desligar el ser del tiempo, así como a la de determinar a éste como elemento esencial de la lógica poética en cuanto comprensión de la realidad se refirió Machado en *Juan de Mairena,* al afirmar que "nosotros pretendemos pensar en el tiempo, la pura sucesión irreversible, en la cual no es dable la coexistencia de premisas y conclusiones" (Machado, 2009: 207). El poeta y el filósofo, conscientes de la necesidad de remitirse al origen de la metafísica, son los únicos que estrictamente se ocupan del ser de los hombres, de su esencia consciente en tanto que seres temporales. En el caso de la lógica tradicional, el elemento temporal queda desplazado por un pensar homogéneo que no contempla la posibilidad de mutabilidad de lo real.

La dimensión temporal de la poética de Antonio Machado

La importancia del tiempo en la nueva poética de Machado es un aspecto que no escapa a duda. En respuesta a la lógica tradicional, la propuesta por el poeta sevillano tiene en cuenta la dimensión existencial del hombre, la misma que adquiere significado más allá del pensar acotado de la lógica matemática que, al igual que el resto de ciencias, ignoran la posibilidad de aprehender algo que traspase las fronteras de lo ente en cuanto tal.

La poética de Machado tiene en cuenta que el hombre es un ser temporal, indesligable de su aquí y ahora vital. Y éste aspecto adquiere unos tintes metafísicos que supone la aceptación, como principio evidente, del ser real de todo contenido de la conciencia: la esencia de la conciencia es existencia, y solo el hombre es poseedor de ella. Así pues, esta metafísica que Machado pone en boca de Mairena, supone la relación entre el ser del hombre y su desarrollo en el tiempo, elemento ligado a su conciencia.

La esencia temporal del ser humano es algo ineludible, tal y como indica Machado. La existencia es un continuo esperar que siempre "es", haciendo u ocupándose de algo, donde el futuro nos va adelantando y nuestro pasado va quedándose atrás. Es por ello por lo que la lógica matemática no puede ocuparse de las cuestiones esenciales, es decir, no puede aprehender la conciencia, la existencia humana, pues sus razonamientos tratan de ser ajenos al tiempo, concentrados en la verdad de unos enunciados que en su pretensión de homogeneización de la realidad resultan hueros. Y es que, podemos aludir a la poesía desde su carácter dialógico con el tiempo, un tiempo esencialmente humano que Machado valora en el ejercicio poético que es, a la vez, el ejercicio de la existencia.

Quizás en esta comprensión de la temporalidad intervenga la época histórica concreta, el tiempo histórico vital concreto en que se desarrolla la conciencia concreta del poeta. Machado aludió al siglo XIX como "el que más se ha escuchado a sí mismo, tal vez porque nosotros tenemos una conciencia marcadamente temporal de nuestro existir" (Machado, 2009: 155). La poesía y la filosofía de Machado están firmemente marcadas por la crisis finisecular que sacudió al siglo XIX, años en los que emerge una clara conciencia temporal que responde con un cambio de paradigma cognoscitivo de lo real. En relación a esa conciencia temporal propia del siglo XIX, escribió Machado que "el hombre de nuestra centuria ha sido un sedicente *enfant du siècle,* ha hablado de un *mal del siglo,* y habla en nuestros días de un *fin de siglo.* De este modo ha expresado, más o menos conscientemente, una vocación a la temporalidad, que no es propia de todos los tiempos" (Machado, 2009: 155).

Siguiendo a Machado podría afirmarse que la época histórica es determinante en la conformación de la conciencia temporal, si bien, el tiempo, es indesligable a la esencia del hombre, más allá de la época concreta en que éste se encuentre, es decir, no podemos rechazar el tiempo como algo inmanente al ser humano, al hombre que se define aquí y ahora.

La poética machadiana penetra en el ser del hombre, cuyo origen está, como hemos apuntado, en la filosofía de Heidegger, algo reconocido por el propio Machado: "y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo… Tal es la nota profundamente lírica que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz" (Machado, 2004: 96) Es

preciso, según Machado, apostar por un pensamiento del ser al modo heideggeriano, donde se contempla la heterogeneidad, la existencia del prójimo y del exterior, tal y como es manifestado por la intuición. En este sentido se lleva a cabo la lógica poética, en un ámbito en el que el ser es pensado cualitativamente, concibiendo las negaciones y los contrarios como artificios de la mente humana.

Solo desde el punto de vista de la lógica poética es posible ahondar en la comprensión de la heterogeneidad del ser y del pensar, comprendiendo la existencia como conciencia así como temporalidad que anhela superar su finitud. Estas cuestiones, esencialmente humanas, son definitorias de la poética machadiana, paradigma de comprensión de la realidad que el poeta pone en boca, fundamentalmente, de Juan de Mairena, apócrifo del autor que le sirve para exponer su filosofía. Y es que nuestro mundo es, dirá Mairena, esencialmente apócrifo, "un poema de nuestro pensar" (Machado, 2009: 195), heterogéneo, poético e inmerso en la temporalidad del ser.

Conclusión

La lógica poética machadiana se concibe, por tanto, como expresión literaria y, a la vez, filosófica de la existencia desde su dimensión más abierta y, también, temporal. Lejos de remitirnos a una perspectiva lineal de lo real, Machado nos propone un discurso que agita los cimientos modernos. Si bien es cierto que el poeta andaluz es portador de un pensamiento en el que reluce el carácter fragmentario y abismático de lo real, quizás hoy, y debido a que volvemos a ser carne de crisis, no estaría fuera de lugar repensar estas cuestiones.

Si bien es cierto que estamos inmersos en el contexto del pensamiento postmetafísico, el mismo que denuncia la irrealidad del discurso unívoco, no es menos cierta la tendencia totalizadora denunciada por Marquard y por él denominada "hipertribunalización de la realidad". Desde esta perspectiva cabe cuestionarse si realmente hemos superado los principios propios de la Modernidad o, por el contrario, somos deudores directos de ellos. La tendencia actual a la individualidad es un claro ejemplo de ello: el culto al propio yo (bien sea al cuerpo o a la mente a través de psicoterapias reparadoras que tratan de hacer terrenal ese paraíso prometido por el dios cristiano) o la clara intención reparadora de todo discurso político y social.

Quizás estemos en uno de los momentos históricos más oportunos para asumir la condición abismática del hombre y abrazar, en este sentido, los principios de la poética machadiana. Es posible que solo sea un sueño reparador; pero, también es un sueño consciente.

Referencias bibliográficas

CEREZO GALÁN, Pedro (2003), *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y el Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX.* Granada, Ed. Universidad de Granada.

HEIDEGGER, Martin (2007), *Epílogo a qué es metafísica.* (En Hitos). Madrid, Alianza Editorial, 2007.

MACHADO, Antonio (2004), *Juan de Mairena II.* Madrid, Ed. Cátedra, 2004.

—— (2007), *Poesías completas.* Madrid, Ed. Espasa Calpe.

—— (2009), *Juan de Mairena I.* Madrid, Ed. Cátedra.

MARQUARD, Odo (2000), *Apología de lo contingente.* Valencia: Diputación Valenciana. Institució Alfons el Magnanim.

NIETZSCHE, Friedrich (2000), *La voluntad de poder.* Madrid, Ed. Edaf, 2000.

Antonio Machado y Federico García Lorca. La influencia del Maestro en un alumno aventajado del 27

(Estudio de la intertextualidad entre "A un olmo seco" y "Chopo muerto" y de dos poéticas contrapuestas)

Álvaro Romero Bernal
Universidad de Sevilla

Introducción

Focalizar un solo texto de cada autor, Machado y Lorca, para establecer paradigmas seguros de sus respectivas poéticas pudiera parecer arriesgado dada la prolija obra de ambos y lo azaroso que puede suponer en cualquier caso apuntar a un poema de entre centenares o miles. El titulado “A un olmo seco” del poeta sevillano es al menos una de sus más célebres composiciones, integrado en su estudiado ciclo de Leonor y por ende en su más completo poemario, *Campos de Castilla*[1]. Sin embargo, el que lleva por título “Chopo muerto” del "poeta granadino" no es uno de sus más famosos poemas y ni siquiera integra un libro de los que suelen aportar demasiados textos a las antologías lorquianas, sino un texto tratado como marginal dada su escasa reproducción que forma parte de aquel *Libro de poemas*[2] de su juventud. No obstante, ambos poemas tienen la sobrada capacidad no solo de evocarnos el intransferible estilo de cada escritor sino de arrastrarnos al pozo hondo de sus respectivas poéticas, entendiendo tales como esos mundos propios nutridos de ambas personalidades que hacen que sea posible hablar de lo machadiano o de lo lorquiano. En efecto, el poema de Machado al que aquí nos referimos contiene todas las constantes de la poética de su autor: el paso del tiempo y sus estragos, la naturaleza y el paisaje, la penetración visual en lo ínfimo y la esperanza ineluctable. El de Lorca, por otro lado, que parte del mismo motivo –otro árbol caído-, también comparte con el machadiano el diálogo con ese otro *ser* vivo, el regusto por la descripción natural y algo de esa observación del tiempo consustancial a todo poeta, pero añade –tan tempranamente- ingredientes de su propia e intransferible percepción del cosmos, a saber: una resignación valiente para enfrentar la muerte, un empecinamiento natural en el *fatum* y unos interesantes hallazgos en su general labor sincrética entre la tradición y la vanguardia, formulada en esta ocasión entre el manido asunto de la naturaleza y el surrealismo.

---

[1] Desde el mismo año de 1912, la obra capital de Machado ha gozado de decenas de ediciones, como la de Renacimiento en aquel mismo año, titulada como actualmente. Sin embargo, no será hasta 1917 cuando la editorial Calleja recoja por primera vez con el título de *Páginas escogidas* el corpus poético que hoy conocemos como *Campos de Castilla*. De la también madrileña Residencia de Estudiantes y del mismo año data ya *Poesías completas*, que reproducirá a partir de 1928 Espasa-Calpe en al menos tres ocasiones más (1933, 1936 y, mucho más recientemente, 1989). Ediciones modernas son ya la de Manuel Alvar en 1980 para Selecciones Austral (también de Espasa-Calpe), la de Rafael Ferreres en 1977 para Taurus, o la muy reeditada de Geoffrey Ribbans para Cátedra.

[2] GARCÍA LORCA, Federico: *Libro de poemas*, 1918-1920, Madrid, Maroto, 1921.

Los dos poemas en cuestión son estos:

A UN OLMO SECO

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo, en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Soria, 1912
ANTONIO MACHADO

CHOPO MUERTO
¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,
abatiendo tu frente
ante el Poniente.
No fue el vendaval ronco
el que rompió tu tronco,
ni fue el hachazo grave
del leñador, que sabe
has de volver
a nacer.
Fue tu espíritu fuerte
el que llamó a la muerte,
al hallarse sin nidos, olvidado
de los chopos infantes del prado.
Fue que estabas sediento
de pensamiento,
y tu enorme cabeza centenaria,
solitaria,
escuchaba los lejanos
cantos de tus hermanos.
En tu cuerpo guardabas
las lavas
de tu pasión,
y en tu corazón,
el semen sin futuro de Pegaso.
La terrible simiente
de un amor inocente
por el sol de ocaso.
¡Qué amargura tan honda
para el paisaje,
el héroe de la fronda
sin ramaje!
Ya no serás la cuna
de la luna,
ni la mágica risa
de la brisa,
ni el bastón de un lucero
caballero.
No tornará la primavera

de tu vida,
ni verás la sementera
florecida.
Serás nidal de ranas
y de hormigas.
Tendrás por verdes canas
las ortigas,
y un día la corriente
llevará tu corteza
con tristeza.
¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido.
Yo te vi descender
en el atardecer
y escribo tu elegía,
que es la mía.

FEDERICO GARCÍA LORCA, 1920

Como puede comprobarse, el poema de Machado utiliza un objeto externo, un olmo al que poco le falta para fenecer por una de las alternativas que enumera el poeta: ser cortado por un leñador, convertirse en algún utensilio de madera propio de la época, servir de leña para hacer fuego o ser arrastrado por el Duero hasta el mar, como punto de partida para un grito personal de angustiada esperanza. El poema de Lorca, por su parte, pretende ser una elegía –la del propio poeta, según confesión propia al final, en clara identificación con el árbol, como le ocurre a Machado con el otro árbol–, en este caso un chopo, que no cae abatido por el leñador ni por un vendaval –como especula Machado que le podría ocurrir a su olmo–, sino por la propia voluntad del "espíritu fuerte" del árbol, capaz de llamar a la muerte. El árbol de Machado está a punto de morir, pero brotan en él "algunas hojas verdes" a esta última hora. El árbol de Lorca ya ha muerto, voluntarioso, y "la corriente" llevará su "corteza, con tristeza".

Lo más interesante de nuestra comparación no debe radicar, a nuestro entender, en las coincidencias léxicas o argumentales de ambos textos o, por el contrario, en las diferencias, sino en la confluencia de coincidencias y diferencias que, por un lado, emparentan a ambos poetas con una tradición concreta y común, y por otro, no los atan al curso previsible de las influencias propias que van de maestros a

alumnos, sino que cada cual sostiene con los mismos mimbres un monumento poético coherente con su propia cosmovisión.

Es de suponer que el joven Lorca había leído el poema de Machado, si no entre 1912 –en cuya primavera, y probablemente coincidiendo con la agonía de Leonor Izquierdo[3], lo había escrito don Antonio y 1917, sí entre esta última fecha y la fecha en que Lorca compone el suyo –entre 1918 y 1920. De hecho, en este último período es cuando ambos poetas se conocen personalmente en Baeza[4]. En la biografía de Machado que compone el también sevillano Enrique Baltanás, puede leerse a este respecto:

> "En efecto, en Baeza pudo conocer Machado al joven estudiante Federico García, aunque más como pianista y animador incansable que como el poeta que aún no era" (Baltanás, 2000: 86).

Más seguro parece Rafael Laínez Alcalá, alumno de Antonio Machado en el instituto baezano, que refiere cómo vio a Lorca por primera vez en Baeza en junio de 1916:

> "También recuerdo ahora que por aquellos años, acaso en la primavera de 1916, un día, al filo de las doce, vi un grupo de forasteros acompañados por el arcipreste de la catedral baezana, don Tomás Muñiz de Pablos, que contemplaban la fachada del Seminario, antiguo Palacio de Jabalquinto (…); me incorporé al grupo de turistas lleno de curiosidad y escuché a un grave señor una interesante lección de historia

[3] GEOFFREY, Ribbans: "Introducción", en MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla*, Cátedra, 12ª edición, Madrid, 2002, pág. 60: "Tan esquiva es la referencia, en efecto, que algunos críticos han dudado de la eficacia de la alusión. Valverde, por ejemplo, aventura una hipótesis para mí inverosímil, que, al no saberse la fecha del poema, 'cabría otra lectura totalmente distinta, si pensáremos, que es ya un poema de viudez soñando el reverdecer del corazón en otro amor'. James Whiston niega rotundamente cualquier prueba de que se refiera a Leonor. Es evidente que la referencia es privada; lo que importa es que el poema indica que el poeta tiene una esperanza entrañable –sepamos o no que se refiera a Leonor- de que el árbol funcione a modo de correlato objetivo".

[4] GALLEGO MORELL, Antonio: "Baeza, el rincón de Machado", en Juan Paredes Núñez (ed.), *Antonio Machado. Baeza 1912/1989*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 265 y ss.: "…en contacto con las visitas que realizan a Baeza los estudiantes de la Facultad de Letras de Granada, con su profesor Domínguez Berrueta al frente, ejerce una decisiva influencia sobre las letras granadinas en el momento más acusado del renacimiento cultural que se produce en Granada en el siglo XX y, concretamente, sobre su poeta, Federico García Lorca".

> del arte baezano. Supe después que el grupo lo formaban los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. (…) Entre los muchachos iba Federico García Lorca, al que pocos años más tarde conocería yo en Madrid. Aquel día ellos marcharon hacia la catedral, y yo, venciendo mi curiosidad, me volvía al instituto, porque no quería perderme la clase de don Antonio. Al día siguiente mi compañera, Paquita de Urquía, me dio noticia de los viajeros, que los acompañó toda la tarde, y que en el Casino Antiguo, o de los señores, don Antonio había recitado fragmentos de 'La tierra de Alvargonzález' y Federico había tocado el piano con mucha gracia" (Laínez, 1962).

Teniendo en cuenta las visitas a Baeza de Federico García Lorca y otros jóvenes estudiantes de la Facultad de Letras de Granada a que hace alusión Gallego Morell en torno a 1917 o Laínez Alcalá un año antes y que es en 1917 cuando Machado publica por primera vez su edición de *Campos de Castilla* que contenía "A un olmo seco", es relativamente lógico tener que apuntar que es entonces, en 1917, cuando Lorca conoce el poema machadiano; por tanto, dos o tres años antes de que él publicara su *Libro de poemas* y por ende su "Chopo muerto". Y por abundar en otras referencias tangenciales al asunto, también el periodista Pablo Santiago Chiquero hace alusión a esa misma fecha en su libro sobre el río Guadalquivir con estas palabras:

> Antonio Machado vivió en Baeza hasta 1919. Por aquellos años, en 1917, Federico García Lorca visitó la ciudad y escribió sobre ella. Sus circunstancias vitales eran completamente opuestas. Federico no era, como Machado, un hombre desencantado, sino un joven prometedor, de una sensibilidad desbordante, cuyo torrente poético aún pugnaba por brotar con naturalidad. (Chiquero, 2011: 105).

Al hilo de esta lógica impresión recogida por Chiquero, no deja de ser curiosa la paradoja de que, no solo atendiendo a las poéticas de ambos escritores en su conjunto, sino particularmente a la demostrada en los dos poemas que nos ocupan, no es el joven Lorca el que parece "prometedor" frente a un Machado "desencantado", sino más bien al contrario, pues el autor de "A un olmo seco" se esperanza gracias a las hojas nuevas y al deseo de que la primavera opere el mismo milagro en su vida mientras que el autor de "Chopo muerto" no solo

le confirma a su interlocutor, el árbol, que ha muerto por su propia decisión, sino que le confiesa estar escribiendo una elegía –o sea, un poema de dolor por la muerte de un ser querido- que no es solo la suya, la del árbol, sino la del propio poeta que se identifica con él. En este sentido, pues, son derroteros distintos los que marcan las edades y las circunstancias vitales y los que marcan la personalidad literaria de cada escritor.

Dos poetas andaluces marcados por los árboles

Antonio Machado Ruiz (Sevilla, 26 de julio de 1875-Colliure, 22 de febrero de 1939) es, por vía paterna, nieto del médico y naturalista Antonio Machado y Núñez, catedrático de la Universidad de Sevilla y difusor en España de las por entonces heterodoxas e innovadoras teorías del naturalista británico Charles Darwin; e hijo de Antonio Machado y Álvarez, más conocido como *Demófilo*, el folklorista más exquisito que haya dado hasta hoy nuestro país. Su madre es la sevillana del barrio de Triana Ana Ruiz Hernández, de cuyos aromas del patio conservará Machado siempre tan perfumada nostalgia[5]. Incluso cuando, ya conocido poeta junto a su hermano Manuel, regresa a Sevilla en 1898, visita el Palacio de las Dueñas donde se crió, para inspirarse en el limonero que convertirá en símbolo de la arcadia perdida en un poema aparecido en 1903 en la revista *Helios* y que incorporará luego a *Soledades*: "El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta, / sobre el encanto de la fuente limpia, / y allá en el fondo sueñan / los frutos de oro…". Es, evidentemente, el mismo limonero con que arrancará su *Campos de Castilla* una década después: "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero". Y en armonía con esa identificación o cercanía sentida hacia los árboles, escribirá en *Galerías* hacia 1907, ansioso de las flechas de Cupido: "Bajo este almendro florido, / todo cargado de flor / -recordé-, yo he maldecido / mi juventud sin amor". En cualquier caso, los árboles inundarán las páginas de cualquier libro de Antonio Machado, y en cada tipo de árbol alcanzará a definir, poéticamente, toda una gramática sentimental que todavía hoy sigue estudiándose.

[5] En *Soledades*, Machado recuerda a su madre muy vinculada a los olores del patio: "…tarde sin flores, cuando me traías / el buen perfume de la hierbabuena / y de la buena albahaca / que tenía mi madre en sus macetas", en MACHADO, Antonio: *Soledades* (*Antología poética)*, Biblioteca Básica Salvat, Navarra, 1985, pág. 17.

Hasta en la alegoría más célebre de su primer libro aparecen ya otros árboles muy recurrentes a partir de entonces: “Yo voy soñando caminos / de la tarde. Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!… / ¿Adónde el camino irá?”. En ese mismo poema, cuando trasciende el amor, es cuando “…suena el viento / en los álamos del río”. Para el cromatismo propio de aquellos años de clara influencia modernista se apoya, cómo no, también en los árboles: “Las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean…” Y en otro poema: “En el blanco sendero / los troncos de los árboles negrean; / las hojas de sus copas / son humo verde que a lo lejos sueña”. Y hasta en el contexto urbano, ya por la tierra de su infancia ya por Castilla, donde la naturaleza escapa al ahogo por sus versos, le dedicará un poema “A un naranjo y a un limonero. (Vistos en una tienda de plantas y flores)”, con ese título, para apelar a ambos en tono lastimero: “Naranjo en maceta, ¡qué triste es tu suerte!”; y luego: “Pobre limonero de fruto amarillo / cual pomo pulido de pálida cera”. Por supuesto, también para el inciso descriptivo sirve el árbol, el árbol concreto: “Húmedo está, bajo el laurel, el banco de verdinosa piedra…”. Y en su libro capital, como testimonio poético tan deudor de un paisaje, aparecen otros árboles con connotaciones antiguas, guerreras… Así, en “A orillas del Duero”, dirá: “Veía el horizonte cerrado por colinas / oscuras, coronadas de robles y de encinas; / desnudos peñascales, algún humilde prado / donde el merino pace y el toro, arrodillado / sobre la hierba, rumia; las márgenes del río / lucir sus verdes álamos al claro sol de estío…”. O en “Por tierras de España”, aludiendo al maquiavélico y cainita ser castellano, otra vez sobre la base arbórea que tan bien cuadra con su calidad de observador solitario: “El hombre de estos campos que incendia los pinares / y su despojo aguarda como botín de guerra / antaño hubo raído los negros encinares, / talado los robustos robledos de la sierra”. Un poeta tan viajero y movido en tren, hasta desde su “vagón de tercera” apuntalará árboles con sus versos o viceversa, como recoge en el poema titulado “En tren”: “Si es de noche, porque no / acostumbro a dormir yo, / y de día, por mirar / los arbolitos pasar, / yo nunca duermo en el tren, / y sin embargo, voy bien”. En el poema “Noche de verano”, incluso le sirven los árboles para definir, con precisión naturalista, la plaza pueblerina: “En el amplio rectángulo desierto, / bancos de piedra, evónimos y acacias / simétricos dibujan / sus negras sombras en la arena blanca”. Y en “Campos de Soria”, advertirá árboles hasta agudizando la vista: “En los chopos lejanos del camino, / parecen humear las yertas ramas / como un glauco vapor –las hojas nuevas-…”. En el episodio “Otros días” de “La Tierra de Alvargonzález”, el poeta definirá la riqueza

previa de la casa gracias a que “Ya están las zarzas floridas / y los ciruelos blanquean…” y más adelante: “Ya los olmos del camino / y chopos de las riberas / de los arroyos, que buscan / al padre Duero, verdean”. Triste por Baeza, apuntará en el poema “Caminos”: “El río va corriendo, / entre sombrías huertas / y grises olivares, / por los alegres campos de Baeza”. El 29 de abril de 1913, según está fechado el poema, no se resiste a escribirle desde Baeza a su amigo José María Palacio, para preguntarle por el paisaje soriano, y los árboles vuelven a ser las claves del nostálgico interrogatorio: “Palacio, buen amigo, / ¿está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos? (…) ¿Tienen los viejos olmos / algunas hojas nuevas? / Aún la acacias estarán desnudas…”. A otro amigo Soriano, Manolo Ayuso, le dedicará otro poema del libro titulado precisamente “Los olivos”, que comienza exclamando: “¡Viejos olivos sedientos / bajo el claro sol del día, / olivares polvorientos / del campo de Andalucía!”.

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 5 de junio de 1898, Granada, 18 de agosto de 1936) se cría en el seno de una familia de la pequeña burguesía granadina y desde siempre se sentirá y expresará como un poeta fuertemente arraigado en su tierra andaluza. Su primera obra, en prosa, *Impresiones y paisajes*, data de 1918 y es fruto de un viaje de estudios por varias regiones españolas. Y desde su Granada natal hasta la vieja Castilla, encontrará siempre en el árbol el monema fundamental para construir la compleja red sentimental de su voz de poeta injertado en la naturaleza. Precisamente en uno de los capítulos de este primer libro suyo, titulado “Granada”, las primeras descripciones de esos paisajes se sirven de diversos tipos de árboles muy habituales por allí: “Por el valle del Darro, ungido de azul y de verde oscuro, vuelan palomas campesinas, muy blancas y negras, para pararse sobre los álamos o sobre macizos de flores amarillas. Aún están dormidas las campanas graves, solo algún esquilín albaicinero revolotea ingenuo junto a un ciprés” (García Lorca, 1976: 531). En el capítulo “La Cartuja” comienza con estas descripciones, tan machadianas: “El camino que conduce a la Cartuja se desliza suave entre los sauces y las retamas, perdiéndose en el corazón gris de la tarde otoñal”. Y continúa algunas líneas después: “A los lados del camino, árboles macizos de ramajes sonoros meditan inclinados ante la amargura inefable del paisaje”. Y más adelante: “La ciudad se extiende negruzca con las rayas de las alamedas, enseñando al monstruo gótico de su Catedral (…). El río lleno de agua da impresión de sequedad, las masas arbóreas semejan borrones de oro antiguo…”(García Lorca, 1976: 505). En las descripciones del capítulo “Monasterio de Silos”, escribirá, saliendo

de Burgos: “Ante el auto se abre el gran ángulo de la carretera, que se pierde en el confín, con sus filas de álamos esbeltos y rumorosos”, impregnado ya de esas necesidad de personificar a los árboles.

Ya entre sus versos, y en su referido primer poemario, en un poema titulado tan paradigmáticamente para su autor “La luna y la muerte”, fechado en 1919, insiste en esa personificación arbórea bajo la luz lunar: “Están los cauces secos, / los campos sin verdores / y los árboles mustios / sin nidos y sin hojas”[6]. Y fechado el mismo año, tal vez escrito los mismos días, en el poema “Manantial”, muy cercano en la disposición a “Chopo muerto”, pueden leerse versos como: “Mi chopo centenario de la vega / sus hojas meneaba, / y eran hojas trémulas de ocaso / como estrellas de plata”. Y “El resumen de un cielo de verano / era el gran chopo”. Y más adelante: “Yo me incrusté en el chopo centenario / con tristeza y con ansia”. Y en intertextualidad alegórica con el romano Ovidio y el castellano Garcilaso: “Mi espíritu fundióse con las hojas / y fue mi sangre savia. / En untuosa resina convirtióse / la fuente de mis lágrimas. / El corazón se fue con las raíces… (…) Frente al ancho crepúsculo de invierno / yo torcía las ramas (…) Sentí sobre mis brazos dulces nidos, / acariciar de alas, / y sentí mil abejas campesinas / que en mis dedos zumbaban” (García Lorca, 1985: 82-83). En el poema titulado “Otro sueño”, del mismo año, exclama con auténtico sentido machadiano: “¡Quisiera en estos árboles / atar al tiempo / con un cable de noche negra, / y pintar luego / con mi sangre las riberas / pálidas de mis recuerdos!” (García Lorca, 1985: 86). En “Paisaje” dibuja una deslumbrante metáfora desde el mismo prisma machadiano del otro lado del cristal: “Detrás de los cristales, / turbios, todos los niños, / ven convertirse en pájaros / un árbol amarillo” (García Lorca, 1985: 90). Y el estribillo inolvidable y licencioso de ese poema en que una niña coge aceitunas de un olivo: “Arbolé arbolé / seco y verdé” (García Lorca, 1985: 93); aprovechado en el poema “A Irene García”: “En el soto / los alamillos bailan / uno con otro. / Y el arbolé, / con sus cuatro hojitas, / baila también”. En su *Poema del cante jondo*, comienza así la “Baladilla de los tres ríos”, empezando por el de Sevilla : “El río Guadalquivir / va entre naranjos y olivos. / Los dos ríos de Granada / bajan de la nieve al trigo” (García Lorca, 1985: 118). Y en su “Poema de la siguiriya gitana”, ofrece este metáfora paisajística: “El campo / de olivos / se abre y se cierra / como un abanico” (García Lorca, 1985: 120). Y en “Dos muchachas”,

[6] GARCÍA LORCA, Federico: “La luna y la muerte”, en “Poemas y Canciones (De *Libro de poemas* y *Canciones*”, en GARCÍA LORCA, Federico: *Antología poética*, Plaza & Janés, 1995, pág. 81

la sensualidad entrevista a golpe de árboles: “El agua de la acequia / iba llena de sol, / en el olivarito / cantaba un gorrión. / ¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!” (García Lorca, 1985: 143). Y en “Lamentación de la muerte”: “Limoncito amarillo, / limonero. / Echad los limoncitos / al viento” (García Lorca, 1985: 147). Ya en su *Romancero gitano*, en cuanto Muerte o Luna se han cobrado su víctima chiquita, el poeta ve indicios o consecuencias: “Cómo canta la zumaya, / ¡ay cómo canta en el árbol!” (García Lorca, 1985: 156). Y en “Reyerta”, en prodigiosa imagen surrealista en el seno del romance: “En la copa de un olivo / lloran dos viejas mujeres” (García Lorca, 1985: 159). O en “Romance sonámbulo”, una deslumbrante metáfora: “La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas, / y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias” (García Lorca, 1985: 161). La tragedia de Antoñito el Camborio empieza entre dos tipos de árboles, en pleno *camino*: “A la mitad del camino / cortó limones redondos, / y los fue tirando al agua / hasta que la puso de oro. / Y a la mitad del camino, / bajo las ramas de un olmo, / guardia civil caminera / lo llevó codo con codo” (García Lorca, 1985: 176). Incluso en su libro surrealista *Poeta en Nueva York*, verá en los árboles un refugio consciente para indagar en el inconsciente, como en el poema “Vaca”: “Se tendió la vaca herida. / Árboles y arroyos trepaban por su cuernos”. Muy habituales son los sentidos figurados que Lorca utiliza de las *ramas* y de las *raíces*, y así, en “Gacela de la huida”, del *Diván del Tamarit*, por ejemplo: “Porque las rosas buscan en la frente / un duro paisaje de hueso / y las manos del hombre no tienen más sentido / que imitar a las raíces bajo tierra” (García Lorca, 1985: 267) o en “Casida de la mujer tendida”: “Tu vientre es una lucha de raíces…”(García Lorca, 1985: 273). En “Casida de los ramos” comienza: “Por las arboledas del Tamarit / han venido los perros de plomo / a esperar que se caigan los ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos” (García Lorca, 1985: 271). Y qué melódico e inquietante a la vez nos resuenan los versos de la “Casida de las palomas oscuras”: “Por las ramas del laurel / vi dos palomas oscuras…”(García Lorca, 1985: 277). El poema titulado “Adán” comienza así: “Árbol de sangre moja la mañana / por donde gime la recién parida” (García Lorca, 1985: 278). Y en “Tengo miedo a perder la maravilla” dirá en el segundo cuarteto: “Tengo pena de ser en esta orilla / tronco sin ramas; y lo que más siento / es no tener la flor, pulpa o arcilla, / para el gusano de mi sufrimiento” (García Lorca, 1985: 281). Cuando le canta, en fin, a su amigo, el torero muerto Ignacio Sánchez Mejías, escribirá ese endecasílabo perfecto que reza: “No te conoce el toro ni la higuera” para terminar con un alejandrino más solemne aún: “…y recuerdo una brisa triste por los olivos” (García Lorca, 1985: 294).

Como se ve, ambos poetas andaluces encontraron en el árbol, en los árboles, no solo una fuente de inspiración o un cauce de expresión metafórica, sino incluso un alter ego en el que proyectar sus más profundos deseos o sus más angustiadas preocupaciones.

Dos árboles a la orilla del agua

En ambos poemas, el destinatario de los versos del *yo poético* es un árbol. En el caso de Machado, un olmo. En el caso de Lorca, un chopo. Los dos árboles funcionan como trasunto literario de los poetas que se dirigen a ellos, no solo porque los dos escritores necesiten un receptor para establecer un proceso comunicativo que, en otro caso, se convertiría en soliloquio introspectivo sin contacto con el mundo real que tanto les interesan a Machado y a Lorca, sino porque verdaderamente los dos se ponen en la piel –en la corteza, más bien– del árbol con el que se sienten identificados para poder entenderse a sí mismos[7]. Los dos parten de una soledad sustantiva que se combate en el diálogo. Los dos parten de una angustia personalísima que se mitiga en la apelación y en la confirmación de que otro ser, también *vivo*, experimenta un suceso paralelo al sufrido por ellos. Machado prefiere no dirigirse a ese *tú* que supone el olmo hasta la mitad del poema, una vez que ha asumido su situación en un primer ejercicio descriptivo. Solo entonces lo apela directamente: "Antes que *te* derribe, *olmo del Duero* (…), y el carpintero *te* convierta (…) *ardas* en alguna mísera caseta, (…) antes que *te* descuaje un torbellino (…) que el río hasta la mar *te* empuje (…), *olmo*, quiero…". Gramaticalmente, lo percibimos de súbito a través de la segunda persona y de los vocativos. Lorca, más abrupto, comienza con una apóstrofe exclamativa: "¡Chopo viejo!", y mantiene la segunda persona hasta la última estrofa, en la que aparece, también abruptamente, la primera persona, para concluir con esa identificación que al cabo se da en los dos poemas que nos ocupan: "*Yo te* vi descender / en el atardecer / y escribo *tu* elegía, / que es la *mía*".

En ambos poemas advertimos un *yo poético* que se proyecta, pues, en el árbol, y concretamente en un árbol acabado; moribundo en un

[7] FERNÁNDEZ FERRER, Antonio y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: "Antonio Machado", en RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6/1 Modernismo y 98. Primer suplemento)*, a cargo de José-Carlos Mainer), Crítica, Barcelona, 1994; pág. 385: "Las visiones de las ciudades antiguas, los árboles secos, los crepúsculos, las estaciones, los caminantes y sus sombras no constituirían tanto una simple evocación del pasado como recreaciones artísticas de la realidad a modo de espejos en los cuales el poeta se proyecta, contempla y analiza".

caso, caído totalmente en el otro; si bien, no nos engañemos, los dos árboles están igual de *muertos*. Seco o caído, tanto da. Sin embargo, cada poeta lo ve como desea en congruencia con lo que quiere ver y decir, pues aunque el mecanismo comunicativo que se activa en el poema sea la apelación, la lírica –y esto es lírica, fundamentalmente- siempre busca en el fondo –si no en la forma- la expresión del emisor. El emisor –el poeta se identifica con el árbol, y el árbol se mira en el agua que pasa, en el río –en un caso, el Duero; en el otro, no se identifica-, que en la sobrentendida metáfora, aun anterior a Manrique, representa la vida misma. Tenemos, por tanto, un árbol reflejado en el río que pasa; o un poeta que se mira en el espejo de la vida, que también pasa. Así, en el poema de Machado se localiza al árbol ribereño: "¡El olmo centenario en la colina / que lame el Duero!…", y casi al final, "…antes que el río hasta la mar te empuje". En el poema de Lorca, por su parte, leemos: "Has caído / en el espejo / del remanso dormido", y también casi al final: "…y un día la corriente / llevará tu corteza / con tristeza". En ambos casos, el poeta vaticina al árbol que será arrastrado por el río hasta el mar. La identificación del árbol con el poeta facilita, a continuación, la identificación del río con la vida y el mar con la muerte. Esa profecía poética, naturalmente, no está dirigida hacia sendos árboles, sino hacia sendos poetas, que se hablan a sí mismos, mirándose en el espejo de la metáfora arbórea que cada cual precisa. Cosa distinta es la motivación que empuja a cada uno a tal ejercicio literario.

La esperanza o el fatum

Situados, pues, ante dos poemas de muy similares ingredientes (un árbol moribundo como protagonista, una corriente de agua a la que se asoman, un contexto natural que los cercan en su agonía, la identificación sentida por unos poetas que se dirigen a ellos…), es hora de identificar esas semejanzas en varios niveles, pero también las diferencias por las que cada poeta, uno en el cenit de su madurez (un Machado de 37 años) y otro en sus inicios (un Lorca de poco más de 20), modulan sus propias voces de intransferible personalidad. Vayamos primero con las semejanzas, de corte formal en su mayoría.
No repetiremos sino de pasada parecidos ya apuntados arriba como la elección del protagonista, su situación, la función del lenguaje fundamentalmente apelativa o la identificación árbol-poeta. En un análisis léxico-semántico más meticuloso, y repasando ambos textos, el de Machado comienza con un adyacente de su olmo que es, exactamente, el mismo que Lorca escoge para su chopo: "viejo".

Machado especifica en la segunda estrofa que es “centenario”, mientras que Lorca se refiere igualmente en su segunda estrofa a “tu enorme cabeza centenaria”. Machado alude al musgo que le mancha la “corteza blanquecina” en esa segunda estrofa y Lorca deja para la penúltima apuntar que la corriente “llevará tu corteza”. En una comparación con los otros árboles compañeros, Machado señala en su tercera estrofa que el olmo viejo “no será, cual los álamos cantores (…) habitado de pardos ruiseñores”. Lorca, en este mismo sentido, le asegura a su chopo que la razón de su caída “fue tu espíritu fuerte / el que llamó a la muerte, / al hallarse sin nidos…” y que su copa “escuchaba los lejanos / cantos de tus hermanos”. Entre los animales que se apoderan del tronco podrido, Machado cita “hormigas en hilera”, mientras Lorca le profetiza a su chopo que “serás nidal de ranas / y de hormigas”. En cuanto a las alternativas que Machado baraja para el definitivo fin del olmo, cita el “hacha del leñador”, “que te descuaje un torbellino” o “que el río hasta la mar te empuje”. Lorca, por su parte, aunque desde el comienzo del poema le niega al chopo razones externas para su caída, se refiere literalmente a esas posibilidades: “No fue el vendaval ronco / el que rompió tu tronco, / ni fue el hachazo grave / del leñador”. Y al final sí le vaticina el mismo fin evidente: “Y un día la corriente / llevará tu corteza / con tristeza”.

Por lo que respecta a un análisis de los tiempos verbales, comprobamos asimismo un paralelismo en la secuencia: presente de la descripción – futuro del vaticinio. En efecto, Machado comienza su poema describiendo que al olmo, gracias a la primavera, “algunas hojas verdes le han salido”. Y en esa descripción que ocupa las cuatro primeras estrofas, utiliza el presente de indicativo: “Un musgo amarillento le mancha la corteza” o “…en sus entrañas / urden sus telas grises las arañas”. En la decisiva última estrofa, sin embargo, el tiempo verbal es el presente de subjuntivo, en valor de futuro puesto que el poeta habla ya de las posibilidades del porvenir: “Antes que te derribe, olmo del Duero, / (…) y el carpintero / te convierta… (…) / antes que rojo en el hogar, mañana, / ardas de alguna mísera caseta”… Lorca, por su parte, en esa apelación directa que señalábamos antes, utiliza el presente compuesto para decirle al árbol nada más comenzar: “Has caído / en el espejo /…”. Y aunque a continuación intercala una extensa secuencia para negar qué razones no fueron las de su caída pese a lo presumible por cierto sentido común, utiliza el futuro en las últimas estrofas: “Ya no serás la cuna / de la luna” o “No tornará la primavera / de tu vida” o “Tendrás por verdes canas / las ortigas”.

Por último, señalemos la estructura circular que sostiene ambos poemas. Bastará recordar que el poema de Machado comienza justamente apuntando la extrañeza de que a un árbol "viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido" le salgan "algunas hojas verdes" al llegar la primavera. Pues bien, después de la treintena de versos que componen el poema, este termina precisamente apuntando a ese "milagro de la primavera", pues su corazón "espera" "otro milagro" similar. El poema de Lorca, por su parte, acusa aún más ese carácter circular al parafrasearse literalmente a sí mismo al comienzo y al final del poema: "¡Chopo viejo! / Has caído en el espejo / del remanso dormido".

Ahora, más allá de una rima consonante en Lorca que luego abandonará frente a la asonancia de Machado, fijémonos en las diferencias de fondo. Para empezar, y al hilo del contenido expresado en sendos principios y finales, es evidente que lo que Machado celebra en su texto es el milagro o la extrañeza de que a un árbol moribundo le pueda brotar aún la vida; y lo celebra porque él conserva la esperanza de que esa primavera milagrosa opere en su propio corazón –convengamos o no que Leonor palpita detrás- de un modo similar. Por lo tanto, el sentimiento que enciende el poema machadiano es la esperanza. Lorca, por otro lado, aunque se dirige a un árbol no ya moribundo sino que ha caído sobre el agua -"en el espejo / del remanso dormido"- lo que celebra no es ninguna recuperación ni esperanza de la misma sino la propia caída sin ambages, debida a razones internas –*personales*, podríamos decir siguiendo el juego de la personificación-, pues "fue tu espíritu fuerte / el que llamó a la muerte", le dice al chopo, o "fue que estabas sediento / de pensamiento", le dice también. E incluso después de describirlo precisamente en negativo ("Ya no serás la cuna / de la luna, / ni la mágica risa / de la brisa, / ni el bastón de un lucero / caballero…"), vuelve a recordarle que ha caído, en el final del poema, reseñando ahora que él –el yo poético- ha sido testigo de esa caída para dar testimonio, para escribir una "elegía" que no es solo la del árbol, sino que también "es la mía". O sea, que la admiración del poeta hacia el árbol responde a una identificación plena en esa *sed de muerte* que tienen los dos. Por eso la elegía que el poeta le escribe al árbol en tal trance le sirve también, según dice, de elegía a sí mismo. Aun reconociendo las consabidas diferencias entre poeta y *yo poético*, tendremos que reconocer pragmáticamente que no solo las circunstancias personales de Machado y Lorca, respectivamente, sino incluso sus propias poéticas –como venimos sosteniendo- se ajustan bien a esas actitudes.

Machado no solo está *esperanzado* cuando escribe este poema porque confíe en una recuperación de su joven esposa[8], sino que es un poeta que vive constantemente *esperanzado*[9]. Recordemos algún verso de otro poema del mismo ciclo de Leonor: "Vive, esperanza, ¡quién sabe / lo que se traga la tierra".

Lorca no solo vive en y para el *fatum* en esos años de juventud en el que su imprecisión personal y poética lo puede arrastrar más o menos a una posición fatalista, sino que es un poeta que vive constantemente la fatalidad no ya como forma de vida, sino como fondo artístico del que emanan todas sus obras –poéticas y, ya lo sabemos, dramáticas. Es que, podríamos insistir, el gran tema lorquiano no es otro que el destino fatal e incluso la consecuente frustración que produce.

En definitiva, insistamos en que aunque las influencias formales, temáticas y estructurales del poema de Machado en el de Lorca son más que evidentes, el joven poeta granadino –vaticinando ya que es un poeta *por sí mismo*- absorbe toda esa información del maestro pero no deja escapar la idiosincrasia del *fatum* que lo acompañará siempre. Tanto es así, que incluso el maestro, que lo sobrevive, tendrá que recoger esa fatalidad literaria para convertirla en dolor real después de que a Federico lo fusilen en agosto de 1936, dos años y medio antes de que él muera abandonado y viejo en el Colliure francés de su forzado exilio aquel 22 de febrero de 1939. El 17 de octubre de 1936, el periódico *Ayuda* publicaba por primera vez "El crimen fue en Granada", un homenaje a Lorca no solo por la referencia sino por el tono, tan lorquiano: "Mataron a Federico / cuando la luz

[8] ARANGUREN, José Luis: "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado", en *Antonio Machado*, Edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Ed. Taurus (serie 'El escritor y la crítica'), Madrid, 1973, pág. 297: "A Antonio Machado el patio de Sevilla y el huerto claro donde madura el limonero; los años de Madrid, las enseñanzas de sus maestros y la juvenil amistad de sus amigos; la pobre tierra soriana y el cariño de Leonor; los olivares de Andalucía la Alta; las tertulias de Baeza, la memoria del padre (…), su pasado entero, en fin, no le importa porque se fue y está ya instalado en una añorante 'poetizada lejanía'. No, sino porque Antonio Machado continúa todavía (el 'todavía' machadiano, el pasado 'vivo') siéndolo".

[9] GUILLÉN, Claudio: "Campos de Castilla", en RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6. Modernismo y 98),* a cargo de José-Carlos Mainer, Crítica, Barcelona, 1980, pág. 446: "No dudaría en afirmar que Machado, como Cervantes, es un escritor que se forma y transforma a sí mismo escribiendo. Pero la esperanza que en él renace llega a significar, además, una primavera para los demás hombres. Por eso sienten tantos lectores que los momentos decisivos de *Campos de Castilla* son aquellos grandes poemas sorianos cuyos temas son la primavera, el tiempo, la superación de la muerte individual, el renacer de los seres".

asomaba. / El pelotón de verdugos / no osó mirarle la cara", escribirá Machado, y para terminar: "Labrad, amigos, / de piedra y sueño, en la Alhambra, / un túmulo al poeta, / sobre una fuente donde llore el agua, / y eternamente diga: / el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!"[10]. Un poeta, mayor, ejercerá de maestro. Otro poeta, menor, se dejará influir en esta primera etapa. Pero cada cual mantendrá en los momentos de composición de los poemas que nos ocupan y hasta el último momento de cada cual las claves intransferibles de sus respectivas poéticas. No hay sino que acudir al último verso que se le encontró a Machado en su bolsillo el día de su muerte para confirmar su carácter recicladamente esperanzador: "Estos días azules y este sol de la infancia…". En cuanto a Lorca, tal vez nos pueda servir el final de otra elegía, que no era la *suya*, sino la de un amigo, el torero Ignacio Sánchez Mejías, para confirmar su carácter vaticinadoramente fatídico incluso cuando no hablaba de sí mismo aunque lo pareciera: "Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, / un andaluz tan claro, tan rico de aventura. / Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos".

El árbol de la vida y el árbol de la muerte en nuestra tradición

Teniendo en cuenta nuestro anterior análisis, podríamos convenir sin demasiada dificultad en que el árbol de Machado, el olmo seco, es un *árbol de la vida*; mientras que el árbol de Lorca, el chopo viejo, es un *árbol de la muerte*. Pero es que ambas concepciones del árbol constituyen "el estrato más primitivo [en nuestra tradición simbólica en torno al árbol] (…), siendo el segundo [árbol] mera inversión del sentimiento del primero" (Emilio Cervantes). No es casual que Antonio Machado eligiera un árbol para su ejercicio de identificación esperanzadora, pues el árbol "representa en el sentido más amplio la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad" (Emilio Cervantes). Ni tampoco es casual que también Lorca eligiera el mismo motivo natural si contemplamos la reversibilidad del símbolo y que ambos poetas, insertos en la tradición cristiana, saben que en la iconografía cristiana la cruz está representada muchas veces como un árbol o un madero[11]. Coincide, al fin y al cabo, el árbol con la cruz de la

[10] MACHADO, Antonio: *Antología poética*, Biblioteca Didáctica Anaya (edición, introducción, notas, comentarios y apéndice de José Ángel Crespo), Madrid, 1986, págs. 184-185. Crespo informa en esta edición de la primicia del periódico *Ayuda* en tal fecha.

[11] En el Oficio de Pasión del Viernes Santo, al descubrir el crucifijo que será

redención, y si no en un sentido cristiano, *redención* es lo que buscan ambos poetas con sus poemas.

No solo en nuestra tradición, sino en las de otros muchos pueblos, un árbol determinado concentra las cualidades genéricas de modo insuperable. A este respecto, recuerda Emilio Cervantes:

> Entre los celtas, la encina era el árbol sagrado; el fresno, para los escandinavos; el tilo, en Germania; la higuera en la India. Asociaciones entre árboles y dioses son muy frecuentes en las mitologías; Attis y el Abeto; Osiris y el cedro; Júpiter y la encina; Apolo y el laurel, significando una suerte de correspondencias electivas..

Tanto la mirada con que Machado observa a su olmo como con la que Lorca observa a su chopo pueden explicarse atendiendo al concepto simbólico del árbol cósmico, pues para Machado el árbol es *motor esperanzador* y para Lorca es un *ser digno de buscar el pensamiento* y la sabiduría que le faltan inclinándose hacia "el espejo del remanso dormido", es decir, invirtiéndose. Dice Cervantes a ese respecto:

> En el concepto simbólico del árbol cósmico (…), con mucha frecuencia, la imagen del árbol se presenta invertida, es decir, con las raíces desarraigándose del cielo y la copa en la tierra. (…) Por ello dice Blavatski: 'En el principio, las raíces del árbol nacían del cielo y emanaban de la raíz sin raíz el Ser Integral. Su tronco creció y se desarrolló atravesando las capas de Pleroma, proyectó en todos los sentidos sus ramas frondosas sobre el plano de la materia apenas diferenciada; y después, de arriba abajo para que tocaran el plano de la tierra. Por esto, el árbol de la vida y del ser es representado en esta forma.

En cualquier caso, el simbolismo más básico del árbol parte de su forma verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los tres mundos (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste). En nuestra misma tradición platónica, el ser humano –a semejanza del árbol- no es más que otro ser que tiene sus pies

---

adorado con cantos y oraciones, el sacerdote repite esta antífona: "Mirad el árbol de la Cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo".

sobre la tierra, donde descansará su cuerpo algún día, pero que vive aspirando a lo Alto, donde sueña el alma con descansar eternamente. Por todo ello, no había símbolo natural más oportuno para la identificación personal en un ejercicio lírico tan profundo como el árbol tanto en el caso del maestro Machado como en el de su alumno aventajado del 27 Federico García Lorca.

Conclusiones

Los poetas andaluces Antonio Machado y Federico García Lorca, contemporáneos entre sí, tomaron la naturaleza, y particularmente la figura del árbol, como una referencia poética inexcusable a lo largo de sus obras.

El conocimiento personal y de la obra de Machado por parte de García Lorca en las primeras ocasiones en que tuvo oportunidad en Baeza, probablemente en 1917, hizo que el poeta granadino creara un poema, "Chopo muerto" -integrado en su primer poemario publicado- claramente influido por el poema "A un olmo seco" que Machado acababa de publicar entonces en la edición definitiva de su obra capital, *Campos de Castilla*, precisamente en 1917.

Un análisis léxico-semántico, estructural y temático de ambos poemas puede confirmar nuestra tesis de que el poema machadiano influyó en el lorquiano.

Pese a las influencias señaladas, el poema de Lorca no tiene nada que ver con lo que podríamos considerar un plagio porque en su intencionalidad y estilo apunta ya, en los inicios del granadino, a la que iba a ser una poética lorquiana consolidada en torno al *fatum*, mientras que el poema de Machado abre una clara puerta a la esperanza.

La figura del árbol es un símbolo consolidado no solo en Occidente, sino también en Oriente desde la Antigüedad, si bien nuestros dos poetas demuestran en su obra, y particularmente en los poemas que nos ocupan en esta comunicación, que la aprehendieron de manera personalísima para incluso con sus tipos configurar una gramática sentimental que afianzara sus respectivas poéticas.

Referencias bibliográficas

BALTANÁS, Enrique (2000), Antonio Machado. Nueva biografía, Sevilla, Diputación de Sevilla y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

CERVANTES, Emilio, www.madridmasd.org/blogs/biologia_pensamiento

CIRLOT, Juan Eduardo (2006), Diccionario de Símbolos, Madrid, Siruela, 10ª edición.

GALLEGO MORELL, Antonio (1992), "Baeza, el rincón de Machado", en Paredes Núñez, Juan (ed.), Antonio Machado. Baeza 1912/1989, Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA LORCA, Federico (1918), "Granada", en Impresiones y paisajes (selección), en Poesía, Teatro, Artículos, Barcelona, Círculo de Lectores, Barcelona, 1976.

—— (1995), Antología poética, Barcelona, Plaza & Janés.

GEOFFREY, Ribbans (2002), "Introducción", en MACHADO, Antonio, Campos de Castilla, Madrid, Cátedra, 12ª edición.

GULLÓN, Ricardo y Phillips, Allen W. (eds) (1973), Antonio Machado, Madrid, Taurus.

LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1962), "Recuerdo de Antonio Machado en Baeza", en CHICHARRO, Antonio (ed.) (2009), Antonio Machado y Baeza a través de la crítica, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2009, 3ª ed. corregida y aumentada.

MACHADO, Antonio (1986), Antología poética (edición, introducción, notas, comentarios y apéndice de José Ángel Crespo), Madrid, Anaya.

—— (1985), Soledades (Antología poética), Navarra, Salvat.

RICO, Francisco (dir.), (1994), Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6/1 Modernismo y 98. Primer suplemento), a cargo de José-Carlos Mainer), Barcelona, Crítica.

—— (dir.), (1980), Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6. Modernismo y 98), a cargo de José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica.

SANTIAGO CHIQUERO, Pablo (2011), Historias del Guadalquivir, Sevilla, Centro Andaluz del Libro.

Imágenes andaluzas en la obra poética de Antonio Machado

Eduardo A. Salas Romo
Universidad de Jaén

I. Bajo el título de "El andalucismo de Antonio Machado" abría José Chamorro su libro *Antonio Machado en la provincia de Jaén* (1966). Con él intentaba poner de manifiesto el marcado y continuo vínculo del poeta para con la tierra que le viera nacer y a partir de sus conocidos versos "*Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero; / mi juventud, veinte años en tierra de Castilla; / mi historia, algunos casos que recordar no quiero…*"[1] comenzaba a exaltar la raíz de un andalucismo que nunca le abandonaría, el apego a una tierra que se le hace presente en momentos de apoteosis –pensemos en sus recuerdos de infancia– y en otros de infinita tristeza, como cuando regresa, derrotado, tras la pérdida del amor que había sido toda su ilusión.

Salía, así, el insigne cronista, al encuentro de quienes habían expresado el desarraigo del poeta con respecto a su tierra natal una vez conocidas las tierras altas del Duero. Ciertamente son muchos los críticos que se manifestaron en ese sentido y sirvan como botón de muestra la declaración de Julián Marías de que "La visión de Andalucía no es, como antes la de Castilla, personal, individualista e *histórica*, sino popular. No ve Andalucía con sus ojos […], sino con los del pueblo, a través de sus canciones, de lo que se dice y se canta" (Marías, 1949: 314); o la muy elocuente que hiciera Manuel Alvar en la introducción a la edición de las poesías completas, donde dice que "Y en esta tierra nuevamente descubierta, en estos olivares de releje plateado por la luna, en los cortijos blancos de la loma de Úbeda, el recuerdo lacerante. […] El poeta no quiere ver. ¡Él que había convertido en una inigualable criatura de arte a las pobres tierras sorianas! […] Y ahora, sobre esta tierra, que ya no quiere como suya, busca el hilo que le ensarte los recuerdos. El tiempo se ha concitado contra su encariñamiento y va desdibujando los días sorianos. Por eso no quiere ver la circunstancia en la que está sumergido, porque también ella había de colaborar con el olvido. […] Y es que el corazón seguía estando en el alto Duero" (Alvar, 1975: 48-50).

Sin entrar, no obstante, en la discusión de la posible primacía en su vida del andalucismo o, por el contrario, de un castellanismo abierto, es innegable la «personalidad» andaluza de Machado, que llegó a captar su esencia como pocos han sabido hacerlo. Como dijera el mismo José Chamorro, "los hombres [andaluces] van al mundo y lo

[1] Todas las citas textuales de la obra de Antonio Machado que aparecen en este trabajo corresponden a la edición de las *Poesías completas*, realizada por Manuel Alvar (1975).

conquistan no por artes de guerra, ni por ingenios técnicos, sino por el "aquél", por esa gracia innata, firmemente afincada a su objetiva visión de las cosas, y por ello con un sentido humano y vital de la cultura" (Chamorro, 1966: 8). Probablemente sea verdad aquel dicho de que un escritor dijo un día que por Andalucía se iba directamente a la poesía y es que "Andalucía es en sí suprema expresión de perfiles encantados pero sobrios, que necesitan esa última consecuencia del lenguaje que es el verso para saberla encontrar y para saberla cantar" (*ibid.*: 6). Don Antonio llenó su alma de esas vivencias y supo cantarlas con el vitalismo entusiasta propio de estas tierras; en ellas experimentó el gozo de vivir y caló el alma y la verdad de sus gentes, como bien ilustran los siguientes versos:

El pueblo es fino, sensible,
y a su modo, aristocrático.
Trabaja como ninguno,
pero lo hace cantando;
y más artista que obrero
se ufana del resultado;
no del sudor que le cuesta;
de la obra, no del trabajo.

Y, ni que decir tiene, en ellas intuyó también por primera vez el dolor, la angustia y la muerte, como prueba su consideración de la profundidad y de la hondura espiritual del "cante hondo" en el siguiente poema homónimo:

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta
a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémulos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.
[…]
… Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
—Tal cuando yo era niño la soñaba—.
Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, al golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra.

Desde estas consideraciones sobre su andalucismo íntimo, emocionado y de fuerte carga afectiva, pretendo ahora dar un paseo —una vista de pájaro, más bien— por las imágenes andaluzas en la obra poética de don Antonio Machado.

II. Decía Machado que *"Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero"*, según acabamos de recordar. Aunque la ciudad de Sevilla no sea factor de acusado relieve en su poesía, sí que supone, al menos, una continua fuente de temas y de alusiones más o menos explícitas a lo largo de toda ella, materializadas a través de recuerdos que recogen esas primeras intuiciones infantiles que permanecerán vivas durante toda la vida. Se trata de una niñez rememorada a partir de diferentes elementos, entre los que, lógicamente, ocupan un lugar privilegiado sus padres. El contacto de doña Ana, su madre, que siempre guiara su vida hasta el momento mismo de la muerte, es expresado de la siguiente manera en el poema titulado "Renacimiento":

> Galerías del alma… ¡el alma niña!
> […]
> ¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
> ya recobrada la perdida senda!
> Y volver a sentir en nuestra mano,
> aquel latido de la mano buena
> de nuestra madre… Y caminar en sueños
> por amor de la mano que nos lleva.

De igual manera es nostálgico el recuerdo de su padre, don Antonio, a cuyo olvido se resiste el hijo a pesar de su fallecimiento a temprana edad:

> Ya casi tengo un retrato
> de mi buen padre, en el tiempo,
> pero el tiempo se lo va llevando.
> Mi padre, cazador, —en la ribera
> de Guadalquivir ¡en un día tan claro!—
> […]
> Mi padre en el jardín de nuestra casa,
> mi padre, entre sus libros, trabajando.
> Los ojos grandes, la alta frente,
> el rostro enjuto, los bigotes lacios.

Mi padre escribe (letra diminuta),
medita, sueña, sufre, habla alto.
Pasea —oh padre mío— ¡todavía
estás ahí, el tiempo no te ha borrado!
Ya soy más viejo que eras tú, padre mío, cuando me besabas.
Pero en el recuerdo, soy también el niño que tú llevabas de la mano.
¡Muchos años pasaron sin que yo te recordara, padre mío!
¿Dónde estabas tú en esos años?

De la misma manera, naranjos, limoneros, fuentes, plazas, jardines, patios y costumbres campean a lo largo y ancho de su poesía evocando un nutrido ramillete de recuerdos infantiles; recuérdense, por ejemplo, su poema titulado precisamente "Recuerdos infantiles" o su "Parábola" encabezada por los versos: "*Era un niño que soñaba / un caballo de cartón.*", que, junto a otros muchos muestran experiencias de la niñez que se convertirán más tarde en rememoración a través de la materia poética. Son muchos, en fin, los poemas donde aparecen motivos y escenas sevillanas, pero tal vez ninguno exprese con tanto calado el amor a su tierra natal como el siguiente en el que, en sus últimos tiempos, plenamente inmerso en la tragedia de la guerra y desde Barcelona, recuerda a su hermano Manuel, emocionado, el paraíso infantil:

Otra vez el ayer. Tras la persiana,
música y sol; en el jardín cercano,
la fruta de oro; al levantar la mano,
el puro azul dormido en la fontana.
Mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!
¡cuál muerde el tiempo tu memoria en vano!
¡Tan nuestra! Avisa tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana.

El mismo azul y el mismo sol sevillanos que dejara inmortalizados en el que parece ser su último verso: *"Estos días azules y este sol de la infancia"*, un verso que, en palabras del profesor López Estrada, quien tan minuciosamente estudiara la relación entre Antonio Machado y Sevilla y a cuyo trabajo remito, "resulta para mí el más cordial tributo de un poeta que solo vivió la infancia en Sevilla, pero que luego la ciudad —con lo que ella supone de despliegue cultural, sobre todo, con base en el pueblo— estuvo en su vida y obra en grado suficiente como para señalar que Antonio puede considerarse también un poeta

sevillano, uno más de los que sacaron agua de este pozo sin fondo de la poesía que es Sevilla" (López Estrada, 1977: 164).

III. El andalucismo poético de Machado no se reduce, no obstante, a su sevillanía, sino que su obra muestra, desplegada, buena parte de la geografía andaluza. Es frecuente encontrar en sus versos alusiones a diversas capitales, como Córdoba, Granada o Jaén, y a diferentes pueblos de sus respectivas provincias; en ese sentido son siempre hermosas las referencias a Lucena, Puerto Real, Sanlúcar, Baza, Alicún y a otros muchos puntos jiennenses a los que a continuación me referiré. Hay como una obsesión por el espacio de la que ya hablara Dámaso Alonso: "Lo primero que vemos —decía— es espacio: algo se abre y se profundiza ante nosotros. Siempre en su poesía hay un espacio que se abre y se ilumina" (Alonso, 1962: 168-169).

Cabe decir con respecto a estas cuestiones que no solo es importante aproximarse al tema, a lo que dice el poema, al referente, sino también a la emoción o al sentimiento contenido, puesto que quedarse en cuestiones formales, en la epidermis del poema, sin llegar a su esencia o meollo, es andarse por las ramas y no deja de ser una actitud claramente insatisfactoria; como defendieran, incluso, destacados cultivadores de los análisis estilísticos —como el mismo Dámaso Alonso o Carlos Bousoño—, toda aproximación rigurosa al poema requiere comenzar por una captación de su esencia, por una intuición de su contenido. Y es que, como dijera, el profesor Antonio Sánchez Barbudo (1967), en pocos poetas es tan bella y entrañable como en él la sutil y a veces intrincada relación *paisaje-alma*. En Machado, el paisaje "Es un paisaje con frecuencia «real», pero de una realidad modificada por cierta especial levedad: un paisaje como visto a través del sentimiento. Mas a su vez, el sentimiento nos llega como a través de ese paisaje; la emoción nos llega como envuelta, ligada a ese mundo real y mágico que el poeta ha empezado por crear. Y así cargada de expresividad, llena de vida y misterio, la emoción, convertida en emoción poética, nos penetra y envuelve. Diríase que Machado nos hace sentir porque nos hace participar en su experiencia. Crea al menos en nosotros esa ilusión por habernos situado *allí*, en un bello lugar y momento específico, y habernos guiado luego por el laberinto de sus sentimientos e impresiones" (Sánchez Barbudo, 1967: 19-20).

Si bien ese sutil lazo entre el mundo exterior y el sentimiento era bien palpable en sus referencias sevillanas, no lo es menos en las numerosas alusiones a la tierra jiennense que le acogiera durante algunos años importantes de su vida. A ella llega preso del dolor por la muerte de

su esposa y en ella encuentra la serenidad, la soledad y el silencio que necesitaba. En el poema “Meditaciones rurales” podemos leer:

Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay-saber,
aprendiz de ruiseñor),
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego.
[…]
En mi estancia, iluminada
por esta luz invernal
—la tarde gris tamizada
por la lluvia y el cristal—
sueño y medito.

Baeza emerge como el marco ideal para sobrellevar semejante estado de ánimo y se convierte en extraordinario espacio para la introspección y la vida tranquila, para pasear y leer, como dejara escrito en sus notas autobiográficas, para la nostalgia:

De la ciudad moruna
tras las murallas viejas,
yo contemplo la tarde silenciosa,
a solas con mi sombra y con mi pena.
El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza.
[…]
Los caminitos blancos
se cruzan y se alejan,
buscando los dispersos caseríos
del valle y de la sierra.
Caminos de los campos…
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

Tiempos difíciles, como he dicho, pero necesarios para el poeta e imborrables en su memoria —a pesar de la ya comentada escasa profusión de esta ciudad en su poesía— y que le llevarían a suspirar *“¡Campo de Baeza / soñaré contigo, / cuando no te vea!”*.

Los paisajes colindantes se convierten en confidentes de su melancolía y de su nostalgia, en silenciosos compañeros de viaje durante sus frecuentes y largos paseos por el sendero hacia Úbeda —*Úbeda la grande*, como la llamara alguna vez; la de la *plazoleta del Desengaño Mayor*—, en los que acostumbraba a sentarse junto a una gran encina a leer y a meditar, en un lugar conocido precisamente como El Encinar, que quedaría plasmado más de una vez en sus versos:

> Entre Úbeda y Baeza
> —loma de las dos hermanas;
> Baeza, pobre y señora;
> Úbeda, reina y gitana—,
> Y en el encinar
> ¡luna redonda y beata,
> siempre conmigo a la par!

O en esa otra cancioncilla en la que recuerda sus descansos, a la sombra o resguardado del viento, que concluye así:

> Y la encina negra
> a medio camino
> de Úbeda a Baeza.

No obstante, como apuntara Fanny Rubio, "De ser el «exigente» poeta de *Soledades* y el melancólico contemplador de los paisajes castellanos ha pasado a convertirse, simplemente, en un andaluz recuperado. De poeta puro, la verdad, como lo fue de joven, se ha transformado en romántico en el sentido de querer escribir desde las emociones humanas. Regresa a Andalucía en pleno cambio estético una vez ha conocido el éxito de su obra *Campos de Castilla*. Ha pasado de describir la pura emoción, sin tema, sin anécdota, a darse cuenta, de nuevo, de otra emoción humana que lo parte y lo lleva a buscar a los otros" (Rubio, 2008: 40). Es decir, que, con el paso del tiempo, se va integrando en el ambiente de la ciudad y se va dejando empapar del ritmo, la vitalidad y la idiosincrasia de esa tierra. Por eso gusta, cada vez más, de emprender excursiones hacia todos los lugares cuyo perfil dibuja la espléndida vista desde las murallas baezanas:

> Desde mi ventana,
> ¡campo de Baeza,
> a la luna clara!
> ¡Montes de Cazorla,

Aznaitín y Mágina!
¡De luna y de piedra
también los cachorros
de Sierra Morena!

Y es así como lleva a su poesía los lugares y las imágenes que va encontrando, por ejemplo, a lo largo del camino hacia las fuentes del Guadalquivir, que emprende junto con algunos contertulios de la rebotica del señor Almazán:

A dos leguas de Úbeda, la Torre
de Pero Gil, bajo este sol de fuego,
triste burgo de España. El coche rueda
entre grises olivos polvorientos.
Allá, el castillo heroico.
En la plaza, mendigos y chicuelos:
una orgía de harapos…
Pasamos frente al atrio del convento
de la Misericordia.
¡Los blancos muros, los cipreses negros!
[…]
Seguimos. Olivares. Los olivos
están en flor. El carricoche lento,
al paso de dos pencos matalones,
camina hacia Peal. Campos ubérrimos.
La tierra da lo suyo; el sol trabajo;
el hombre es para el suelo:
genera, siembra y labra
y su fatiga unce la tierra al cielo.

Tras pasar por Peal, tal y como acabamos de leer, los excursionistas visitan Cazorla y, dejando las vertientes del sur con las fuentes del Guadalentín, se adentran en el pintoresco valle donde se erige el Santuario de Tíscar, cerca de Quesada y de Belerda, hermoso lugar que despierta nuevamente la inspiración del poeta y cuyas impresiones deja plasmadas de la siguiente manera:

En la sierra de Quesada
hay un águila gigante,
verdosa, negra y dorada,
siempre las alas abiertas.
Es de piedra y no se cansa.

Pasado Puerto Lorente,
entre las nubes galopa
el caballo de los montes.
Nunca se cansa: es de roca.
En el hondón del barranco
se ve al jinete caído,
que alza los brazos al cielo.
Los brazos son de granito.
Y allí donde nadie sube
hay una virgen risueña
con un río azul en brazos.
Es la Virgen de la Sierra.

Posteriormente, en sus confesiones, Machado dirá que esta excursión le refresca y le reintegra al sosiego; los mismos placeres que le brinda la contemplación extasiada de Sierra Mágina y de sus pueblos cercanos (Jimena, Garcíez, Alicún e, incluso, Torredonjimeno), todos ellos nombrados en sus poemas. Son caminos que le recuerdan las montañas altas de Soria y la ribera del Duero:

Tiene Cazorla nieve,
y Mágina, tormenta,
su montera, Aznaitín. Hacia Granada,
montes con sol, montes de sol y piedra.

Y es que "Lleva consigo, donde quiera que vaya, el espíritu y la visión de Andalucía alta, […] y donde vaya soñará con ellas. Con esas ciudades y esos campos de la provincia de Jaén que roturaron con su paciente encanto, silente, callado y siempre acogedor, ese campo cerrado del corazón del poeta: le rompieron la niebla de su persistente dolor y le abrieron un horizonte de paz" (Chamorro, 1966: 50).

IV. Al margen, en fin, de todas estas innumerables imágenes de la geografía andaluza, cabe decir que hay dos constantes en la poesía de Antonio Machado que ponen de manifiesto el pretendido andalucismo que mis palabras intentan demostrar; dos elementos de poderosa presencia subrayados por buena parte de la crítica que se ha ocupado de su etapa en estas tierras del sur: el olivo y el Guadalquivir, siempre recurrentes en sus versos.

El árbol de la tierra andaluza, cantado por innumerables poetas desde los albores mismos de nuestra lengua, entusiasmó a Machado por su

adentramiento en su vida interior, por su reciedumbre que tan bien atemperara con la madurez que le aportó esta tierra; fue consciente de todo su ciclo vegetativo y sintió el trajín de sus cuidado y de su maceración. Es lo que lleva al ya citado José Chamorro a afirmar que "Machado fue el poeta que descubrió en nuestros tiempos la gran fuerza poética del olivo y del olivar. Con él luego lo cantaron García Lorca y Pemán y tantos más. Pero la pureza de sus imágenes, la sensibilidad exquisita de sus frases y de sus figuras, no la ha alcanzado ninguno. Machado atrajo a sí la gran tradición del olivo y de su faena. No la mezcló, como García Lorca, a ninguna anécdota. La hizo estampa viva por ella misma" (Chamorro, 1966: 48). Sirvan de ejemplo las siguientes estrofas de su poema titulado precisamente "Los olivos":

¡Viejos olivos sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del campo de Andalucía!
[…]
Olivares, Dios os dé
los eneros
de aguaceros,
los agostos de agua al pie,
los vientos primaverales,
vuestras flores racimadas;
y las lluvias otoñales
vuestras olivas moradas.
Olivar, por cien caminos,
tus olivitas irán
caminando a cien molinos.
[…]
¡Venga Dios a los hogares
y a las almas de esta tierra
de olivares y olivares!

o esta otra del poema "Olivos del camino":

Hoy, a tu sombra, quiero
ver estos campos de mi Andalucía,
como a la vera ayer del Alto Duero
la hermosa tierra de encinar veía.
Olivo solitario,
lejos de olivar, junto a la fuente,

olivo hospitalario
que das tu sombra a un hombre pensativo
y a un agua transparente,
al borde del camino que blanquea,
guarde tus verdes ramas, viejo olivo,
la diosa de ojos glaucos, Atenea.

De la misma manera, el Guadalquivir se convierte en presencia constante y es inevitable recordar a este respecto la función esencial de las palabras *río* y *mar* en su poesía y la evocación de la obra manriqueña. Probablemente, ninguna otra imagen exponga con tanta profundidad y riqueza de matices la relación paisaje-alma a la que anteriormente me refería. No entraré en detalle; para ello remito al exhaustivo trabajo de Domingo Ynduráin (1975). Como ocurriera con el Duero, también el Guadalquivir es aludido en multitud de ocasiones; baste recordar unos versos en los que aparecen, paralelos, río y vida del poeta:

¡Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar morir.
Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas!
Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial?

V. Cabe decir, finalmente, que, aunque me he referido a las más evidentes, por explícitas, las imágenes andaluzas en la poesía de Antonio Machado no se agotan en los motivos señalados sino que una lectura atenta descubre otros muchos guiños que confirman su cercanía y vinculación emotiva con estas tierras del sur. No se olviden, en ese sentido, la constante referencia a personajes andaluces, a costumbres y fiestas religiosas y profanas, las numerosas coplas —populares o no— andaluzas o la cantidad de apócrifos que hace nacer en esta tierra de moros jardines y de claros bosques. Todos ellos hacen pensar, en fin, junto con el cultivo creciente de una lírica que la crítica ha coincidido en denominar “popular”, en la interiorización de la filosofía vital propia del hombre andaluz, porque, en efecto, el andalucismo no se manifiesta únicamente en un acento lingüístico,

sino que es toda una manera de entender el mundo (López Estrada, 1977), una cosmovisión, diríamos, que Antonio Machado lució a gala y con la que honró esta tierra que le vio nacer, le acogió y que hoy, nuevamente, le rinde homenaje.

Referencias bibliográficas

ALONSO, Dámaso (1962), *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos.

ALVAR, Manuel (1975), Edición de *Poesías completas* de Antonio Machado, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1996[22ª].

CHAMORRO, José (1966), *Antonio Machado en la provincia de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1975[3ª].

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1977), "Antonio Machado y Sevilla", en: VV.AA. *Homenaje a Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 135-164.

MARÍAS, Julián (1949), "Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12.

RUBIO, Fanny (2008), *Baeza de Machado*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1967), *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona, Lumen, 1976[3ª].

YNDURÁIN, Domingo (1975), *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Madrid, Turner.

Una representación de Dios en tres poemas de Antonio Machado

María Guadalupe Sánchez Robles
Universidad de Guadalajara (Jalisco, México)

Tanto lectores aficionados como especialistas siguen encontrando en los textos literarios clásicos y muy particularmente en la poesía, dada su complejidad constitutiva, abundante información sobre quien dio lugar a la obra de arte, sobre la época y hasta sobre los mismos receptores y estudiosos. Los escritos de Antonio Machado, está por demás decirlo, constituyen una enorme obra que sigue aportando cuestionamientos y hallazgos. Tal riqueza estética permite, felizmente, toda clase de acercamientos académicos. El que a continuación presento, propone una visión analítica sobre el discurso de tres muestras de sus poemas: el texto CXXXVII de *Campos de Castilla*; más precisamente: "Parábolas, I.", "V. Profesión de fe" y "VI. El Dios que todos llevamos…". El criterio principal que ha unificado la selección de estas muestras de la poesía de Machado ha sido que dichos registros manifiestan una idea de lo divino, que es con exactitud, lo que interesa dilucidar en este trabajo.

Más que pretender realizar una lectura sobre la relación entre la poesía y la alegoría, o profundizar en la relación entre poesía y didáctica moral, o la presencia de la fábula y el apólogo en estos poemas de Antonio Machado, se busca organizar en términos lo más coherentes posible, los sistemas generadores internos de sentido encontrados en los poemas mismos; que los textos, en sí, proponen y estructuran.

El paratexto

EL título de toda la sección "CXXXVII" de *Campos de Castilla*, la palabra "Parábolas", lleva a cabo una programación particular. Éste funciona como denominador, identificador y hasta como signo que precisa el asunto de la materia textual que sigue. Nuestro paratexto, "Parábolas", en plural, manifiesta que los poemas que a continuación leeremos, deben ser considerados bajo esta definición: son *parábolas*. Y si concedemos atención a lo que es una parábola, en términos muy pragmáticos y sucintos, encontraremos que se trata de un relato figurado, de un relato simbólico, que a partir de una comparación (una analogía o una semejanza) ejecuta, por decirlo de una manera muy cotidiana, un proceso de enunciación que afirma: "esto es otra cosa", "estoy hablando de esto, pero en realidad hablo de otro asunto".

Sabemos, pues, que del acto de narrar una parábola se deriva una enseñanza, esto es, que se persigue un fin moralizante o didáctico; el objetivo es generar una propia interpretación, que se aprenda de lo relatado, que se "extraiga" una información de las consecuencias o resultados de las acciones relatadas. Es necesario, entonces, que se

cumpla una trasmisión de significados ocultos, porque la información en una parábola se encuentra cifrada (va más allá de lo literal). La "ficción" poética breve y coherente a la que se nos expone como lectores maneja un significado paralelo, implícito, que se despliega como un subtexto prescriptivo; de nuevo, un elemento es usado para ilustrar otro.

Por lo tanto, el texto enuncia que los poemas con los cuales nos hemos de encontrar han adquirido una consistencia distinta; revestidos con el recurso técnico del lenguaje de la parábola (esto es, con una metáfora narrativa), los textos de la poesía obtienen una nueva codificación. Ella se vuelve enseñanza, pero también se le aplica el funcionamiento de re-cifrar la información ya de por sí mediatizada por el código literario; los poemas son sometidos a un nuevo código, muy en relación con lo religioso y el propósito de ocultar cierta información para generar otra.

Los poemas

El primer poema seleccionado es el "I", número que implica su calidad en términos de relevancia

PARÁBOLAS
I
Era un niño que soñaba
un caballo de cartón.
Abrió los ojos el niño
y el caballito no vio.
Con un caballito blanco
el niño volvió a soñar;
y por la crin lo cogía…
¡Ahora no te escaparás!
Apenas lo hubo cogido,
el niño se despertó.
Tenía el puño cerrado.
¡El caballito voló!
Quedóse el niño muy serio
pensando que no es verdad
un caballito soñado.
Y ya no volvió a soñar.
Pero el niño se hizo mozo
y el mozo tuvo un amor,
y a su amada le decía:

¿Tú eres de verdad o no?
Cuando el mozo se hizo viejo
pensaba: Todo es soñar,
el caballito soñado
y el caballo de verdad.
Y cuando vino la muerte,
el viejo a su corazón
preguntaba: ¿Tú eres sueño?
¡Quién sabe si despertó! (Machado, 1969:171)

En veintiocho versos, el texto expresa el recorrido vital en tres momentos elípticos, de un solo personaje: niño / mozo / viejo. La visión de las edades de un hombre y lo que le sucede en cada una de ellas. Así pues, los protagonistas de la narración poética son: Niño – Mozo – Viejo / Caballo (cartón, blanco, de verdad) / Amada / Muerte / Corazón / Narrador (voz de la enunciación). Resulta muy llamativo el comportamiento textual (la sistemática) que aquí se observa; dos de los elementos, personajes protagonistas, mantienen una doble situación: son al mismo tiempo uno solo y múltiples. Tanto el protagonista principal (niño, mozo, viejo), como el caballo ("de cartón", "blanco", "de verdad") son enunciados bajo esta característica de ser uno y tres al mismo tiempo.

La relación de hechos que se presentan en el poema se puede esquematizar como sigue:

I / a) Niño sueña con caballo de cartón b) sueña con caballo blanco c) Niño piensa – No vuelve a soñar
II / a) Mozo tiene a su amada y le pregunta
III / a) Cuando viejo le pregunta a su corazón b) cuando viene la muerte

La fase del Niño cuenta a su vez con tres momentos, la fase del Mozo solo con uno y la del Viejo con un par de momentos. La enunciación del poema precisa que en su fase, el Niño realiza la acción de soñar, pensar y dejar de soñar (sueño – reflexión - abstención); el Mozo, por su parte, tiene a su amada y le pregunta (tener - preguntar), mientras que el Viejo, en su fase, solo le pregunta a su corazón y muere (preguntar - morir). La enunciación del poema narrado propone tres instancias, conforme a lo que se lleva a cabo en cada una de ellas: en la primera la enunciación realiza una afirmación (las acciones del niño), en la segunda un cuestionamiento, igual que en la tercera, en donde se encuentra otra interrogante.

Las acciones relevantes del protagonista plural, señaladas por la enunciación, implican varios conflictos: el poseer y no poseer (el Niño nunca posee el caballo, mientras que el Mozo tiene amada), el reflexionar ("No es verdad lo soñado") y cuestionar (sin obtener respuesta: Mozo y Viejo). Las dos preguntas que se hallan en el poema (como ejercicio del diálogo y muestra de un discurso directo) son del Mozo a la Amada ("¿tú eres de verdad o no?") y del Viejo a su corazón ("¿tú eres sueño?"). Se despliegan como contrapartes complementarias: una cuestiona la realidad de un elemento mientras que la otra interroga con respecto a la irrealidad de otro elemento ("Verdad" *vs.* "Sueño"). La realidad se contamina de incertidumbre, ya que también es cuestionada. La realidad misma es inestable. Cabe comentar que las preguntas se formulan en tiempo presente, mientras que la enunciación del poema se realiza en tiempo pasado.

El texto poético lleva a cabo una reiteración evidente sobre lo relativo al "sueño" y al "soñar". El conflicto establecido entre Sueño – Vigilia es manifiesto y pone de relieve a la vigilia como equivalente de la incertidumbre (ya que es precisamente ésta la que cuestiona o destruye la "realidad" de lo soñado). Soñar es por su parte, equivalente a confirmar algo (lo cual se vuelve a conflictuar, porque lo soñado puede no ser verdad). El soñar promueve el pensar; "no es verdad un caballito soñado", piensa el niño. El sueño no es real y además tampoco es verdad. El caballito de cartón soñado es a la vez presencia y ausencia.

Un fenómeno textual localizado en el poema es la manifestación lingüística del paso entre un momento y otro, la comunicación entre un estado y otro. Lo anterior se evidencia como sigue:

a. Niño sueña (caballo de cartón) / Niño abre los ojos (no ve el caballo) / (la comunicación –el paso entre el sueño y la vigilia).
b. La transformación de Niño a Mozo ("el niño se hizo mozo") / El paso de un momento a otro ("Cuando el mozo se hizo viejo")

Este sistema de enunciación realza el proceso de continuidad; que un elemento se vuelve otro, bajo determinadas circunstancias. En el primer registro, al sueño sobreviene la vigilia (el cambio del estado de conciencia), mientras que en el segundo registro, la continuidad es regida por el tiempo, el crecimiento biológico (niño – joven - viejo).
El segundo poema de nuestro interés es el titulado " Profesión de fe"

PROFESIÓN DE FE

Dios no es el mar, está en el mar; riela
como luna en el agua, o aparece,
como una blanca vela;
en el mar se despierta o se adormece.
Creó la mar, y nace
de la mar cual la nube y la tormenta;
es el Criador y la criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta.
Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear. Que el puro río
de caridad, que fluye eternamente,
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,
De una fe sin amor la turbia fuente!" (Machado, 1969:173).

Este poema posee, al contrario de los otros dos, un título propio y por lo tanto una frase que funciona como paratexto en sí misma. Como dijimos arriba, el título programa ciertos generadores de sentido para que incidan sobre el material que se ofrece a continuación. Denominará, identificará y precisará las directrices sobre las cuales el lector irá construyendo algunos de los discursos ofrecidos por el texto literario.

Al mismo tiempo que el paratexto genera sentido basándose en el lugar común, esto es, en el sintagma fijo, también dada la doble codificación de la poesía y la literatura, genera nuevos o diferentes sentidos (lo cual es esencialmente lo que nos interesa, encontrar esas variaciones que implican las producciones de sentido). "Profesión de fe", como título, se instala en el ámbito del discurso religioso; pero más allá de este evidente factor, hay que llevar nuestra atención hacia el hecho de que en particular una profesión de fe es ante todo un acto. Nuestro paratexto informa y determina que el poema de Machado es un desempeño. Una "profesión de fe" resulta ser una "declaración pública de creencias u opiniones". Si atendemos elemento por elemento, veremos que *profesión* se refiere también a "empleo", "facultad", "oficio que se ejerce"; conceptos todos ellos relacionados con el actuar, con realizar algo, con saber hacer algo. El *profesar* se encuentra conectado con los verbos "ejercer", "creer", "confesar", "declarar", "sentir", "obligarse a". *Fe*, por su parte, implica "creencia", "confianza", "seguridad", "fidelidad", "religión". Una "profesión de fe"

es también una celebración, pero sobre todo, una afirmación. Es un acto en el cual se afirma –se enuncia- una posición, una definición.
Este poema, “Profesión de fe” tiene tres fases: a) Se muestra a Dios y su presencia, b) Se presenta a Dios y sus acciones y c) La enunciación se constituye en un “yo”, primera persona singular que realiza una afirmación y una petición. Abundando un tanto sobre lo anterior, podríamos esquematizar los tres momentos como sigue: a) La definición de Dios consiste en lo que el mismo Dios hace, b) Dios es sus características, pero sobre todo, lo que hace, c) 1. El yo hace una declaración – afirmación. 2. El yo expresa un deseo y luego una una petición. El poema funciona en términos discursivos como una explicación y una solicitud.

En una primera instancia, la enunciación explica a Dios, o aporta al menos una definición caracterizada de Él y en una segunda instancia le solicita una acción. “Tú eres Dios, por lo tanto ejerce tu quehacer”.

Las figuras lingüísticas que podemos considerar como protagonistas del poema son ocho: Dios (que aparece como una imagen comparada con la luna en el agua, con una blanca vela, con la nube y la tormenta, como “Criador” y criatura”.) Es necesario poner de relieve que las comparaciones con las cuales se asocia a Dios tienen en común esta instancia un tanto indirecta, soslayada del discurso; la enunciación prefiere ejecutar una perífrasis en lugar de convocar una concepción inmediata.Tal perífrasis está basada en una identificación con la imagen del “objeto”, no con el “objeto real”, con cuestiones naturales o biológicas, con lo artificial y con abstracciones lógicas (causa - efecto).

La segunda figura protagonista es el mar, que funciona como marco espacial, como territorio donde Dios se manifiesta, pero también como entidad de la naturaleza de la cual Dios también forma parte. Este “Dios está en el mar” implica al menos dos posibles lecturas: presencia física y presencia constitutiva.

Un tercer protagonista del poema de Machado es la figura del Yo – enunciador, que en la última sección del poema toma la palabra como tal, como la voz de un *yo* que se dirige a Dios para declarar un propósito (“Yo he de hacerte”, “en mí te he de crear”) y luego solicitar una acción (“¡Seca Dios mío…!”). El yo intenta definir a Dios a partir de unos recursos entre intelectuales y estéticos, más que religiosos; su desempeño radica en enunciar, en decir y posteriormente en solicitar, todo a través de la palabra.

Otro de los protagonistas de nuestro texto es el alma, figura que aparece en dos partes del poema (en la segunda definición de Dios y en el "diálogo" del yo hacia Dios) como elemento esencial que los dos protagonistas principales se otorgan el uno al otro (Dios al hombre, "su aliento es alma y por el alma alienta", y el yo a Dios, "para darte el alma que me diste").

El resto de los ocho protagonistas del poema ("el puro río de caridad", "Mi corazón", "Una fe sin amor", "La turbia fuente") son figuras dependientes del yo – enunciador. Ellas sirven como instancias míticas propias de un estado arquetípico, tanto positivas como negativas; en las primeras contaríamos al "río de caridad" y "mi corazón", mientras que en las segundas colocaríamos a "Una fe sin amor" y "La turbia fuente". Estos modelos ideales se refieren cada uno, *indirectamente*, a un factor de la relación del yo – enunciador con Dios: río (continuidad), corazón (núcleo), fe (creencia), fuente (origen).

Si atendemos a un análisis más específico de este poema, encontraremos que se halla constituido por catorce versos endecasílabos, con excepción del tercero y el quinto, heptasílabos. A la manera de un soneto, con dos serventesios y dos tercetos presentados en la impresión sin distinción alguna o espacio que los separare gráficamente. En el primer "serventesio" localizamos los siguientes comportamientos: Dios se manifiesta en un espacio concreto (el mar); espacio polisémico y mítico por excelencia, puede hacer referencia a lo inabarcable, a la inestabilidad, al tránsito. En una definición negativa, Dios no es el mar; es más un reflejo en el mar. La enunciación prefiere, en cuanto a Dios, el verbo "estar" sobre el verbo "ser". Esto connotaría doblemente la posición de la figura divina (Dios se sitúa en el mar, en términos espaciales), pero también a la inclusión de Dios como parte integrante del mar (como si fuera uno con el mar). A través de una comparación (que sirve para igualar) es relacionado con una "luna en el agua", con "una blanca vela". De un modo peculiar, Dios está en el mar, pero se encuentra ahí como imagen (rielar - aparecer). Hay una insistencia sobre lo visual; ser un reflejo, más que el ente en sí y dejarse ver de improviso. En el mar donde Dios se manifiesta, el mismo Dios se despierta y se adormece (lo cual hace referencia a un ciclo, al ciclo de dormir, del sueño o la vigilia). Este primer "serventesio" –con un verso de siete sílabas: "como una blanca vela"-, se centra en la función de definir el objeto de interés (Dios); cómo es dicha figura. Los cuatro versos pueden dividirse en dos instancias: la primera, a) es un sistema de comparación del objeto

de interés, primero con un factor de la naturaleza (imagen, reflejo del astro); luego se hace una comparación con un factor artificial (parte de un navío, parte de una construcción humana), y b) se hace referencia a qué es lo que hace el objeto de interés (Dios) y dónde lo hace; el mar es considerado como una especie de lecho. La enunciación realiza la ejecución discursiva en tiempo presente.

En el segundo serventesio, donde el verso heptasílabo es el primero, encontramos tres momentos específicos: a) Dios, el referente u objeto de interés anterior, es la causa que genera la consecuencia, que a su vez es causa de la causa, b) En términos contemporáneos, el producto define al productor. Dios es el criador y criatura es su razón de ser. Se es lo que se hace. Esto nos remite a un proceso cíclico de nuevo. El producto proporciona al creador su razón de ser. En una suerte de inversión, estos versos podrían enunciar algo así como: "la obra hace al creador", y finalmente, el momento c) En donde se enuncia que el aliento divino equivale al alma humana y que por su mediación se proporciona la respiración, el vigor vital. Una de las características de Dios es una de las características de lo humano (solo los hombre tienen alma); el aliento de Dios es el alma humana. De nuevo aparece la presencia de lo cíclico: aliento/ alma/ aliento. La sistemática de la comparación es reincidente en estos segundos cuatro versos. La comparación para igualar se encuentra en la mención "nace de la mar cual la nube y la tormenta"; Dios nace del mar de manera semejante a dos factores de la naturaleza ("nube" y "tormenta"). La entidad divina, el concepto de Dios, incluso, es asimilado a elementos naturales (relacionados con el agua). La otra comparación es aquella que conecta el aliento divino con el alma humana (el respirar de uno –Dios- es la esencia del otro -Hombre-). Un factor físico de la naturaleza y la biología como el aliento, se interrelaciona con un factor religioso o abstracto, el alma. Lo más concreto y material equivale a lo más espiritual o mítico, a fin de cuentas. Una característica divina (vital) equivale a un medio, a un instrumento por el cual el hombre existe (espiritual, religioso).

El primero y el segundo tercetos, por su parte, forman una unidad compacta. No solo porque se encuentran unidos en la impresión, sino también porque funcionan y se despliegan como un todo compacto significativo. La enunciación no admite cesura o separación entre las frases y la puntuación los concibe y manifiesta como un solo bloque. La enunciación es continua: la primera oración abarca los versos 9, 10 y 11, mismo que sirve para iniciar la siguiente oración (versos 11,

12, 13); los versos 13 y 14 contienen la última oración del poema. Este conjunto compacto de versos mantiene una estructura triple, es decir, consta de tres momentos: a) Afirmación b) Deseo y c) Petición. En el primero, el yo- enunciador declara afirmativamente lo que realizará, en el segundo expresa una necesidad y en el tercero lleva a cabo una petición a Dios. La enunciación, ya en el papel de la voz singular efectúa, en el primer momento, una comparación para igualarse con Dios: "yo he de hacerte", "cual tú me hiciste", "en mí te he de crear". El yo del poema se constituye como un creador; juega con la idea de que podría ser también una instancia similar a Dios. Se presenta la reiteración de un acto: "tú me creaste, yo te creo". Se completa el ciclo, de A se va a B, y viceversa, desde B hacia A. Se invierte el proceso, pero la continuidad nunca es sometida a una ruptura, al contrario, se insiste en que dicha continuidad se mantiene, en otro sentido, pero permanece. Esta idea de la continuidad se evidencia en el segundo momento, en donde la expresión de un deseo explicita la calidad de uno de los protagonistas, el "río de caridad que fluye eternamente". No hay ruptura, ni detención, la continuidad es consistente en el "fluir eterno". En el tercer momento, la petición, "¡Seca, Dios mío, de una fe sin amor la turbia fuente!", es la solicitud de destruir o marchitar el origen de una creencia carente de un factor ("sin amor"). Por la presencia de las palabras "seca" y "turbia fuente", seguimos *inmersos* en el juego metafórico del uso de lo relacionado con el agua y por lo tanto con la idea de la continuidad que ella implica. Lo que se le solicita a Dios es que precisamente obstruya cierta continuidad; esa continuidad en particular que carece de un requisito, un factor, y que además es "turbia fuente": su origen (naturaleza) es turbulento, confuso, sucio, dudoso. La privación de un factor o su calidad considerada como negativa, implica su inadecuación, lo inapropiado, y por lo tanto la solicitud de "secar". Se pretende eliminar lo que no pertenece, o es diferente, y por el contrario, mantener lo que aporta o da, lo que es semejante.

Una amalgama de factores provenientes de la naturaleza y la biología con factores propios de la abstracción, o de conceptos humanos es localizable en este sector de la enunciación del poema. El "río de caridad" unifica al elemento de la naturaleza y a la noción de piedad, de entrega. Así, lo concreto, lo físico y lo más propio del mundo de las emociones, las ideas y lo denominado con palabras se interrelacionan; en la metáfora, naturaleza y biología se conectan con una virtud, con un acto denominado por el lenguaje y el pensamiento humanos.

Un factor sobre el cual la enunciación poética insiste es el agua, en varias formas, la primera de las cuales es el *mar*. Este elemento incide en una pluralidad de registros; el primero de ellos resalta la negación del "ser" de Dios ("Dios no es el mar"), pero sí afirma que "Dios está en el mar"; Dios se encuentra y/o constituye el mar (forma parte de). También es considerado el mar como un "espejo", donde Dios se refleja del modo en que lo haría la luna en el agua (variante). El mar es un espacio donde Dios se "despierta" y se "adormece" (en ese orden), puede ser considerado como un lecho, pero debe ser más relevante la inversión del proceso cíclico, es decir, normalmente primero se duerme y luego se despierta. El mar, como presencia todavía, es visto como causa y consecuencia a la vez (crea lo que a su vez lo crea a él), apuntando de manera muy consistente a la idea del ciclo cerrado, autónomo y autoconcluyente. Lo anterior nos lleva al registro: "el río de caridad que fluye eternamente"; el río como figura del ciclo que no deja de circular, de moverse, y por lo tanto, imagen lingüística de la continuidad. Para terminar con este aspecto, el agua es denominada como una "turbia fuente", como un origen sucio y confuso (al contrario del río claro). La representación del agua en el poema, pues, insiste en las menciones anteriores: lo cíclico, lo continuo, lo concreto, lo que no es claro.

El tercer poema de nuestro corpus es: "VI"

> VI
> El Dios que todos llevamos,
> el Dios que todos hacemos,
> el Dios que todos buscamos
> y que nunca encontraremos.
> Tres dioses o tres personas
> del solo Dios verdadero. (Machado, 1969:173).

Como en el primer texto de esta muestra de producción poética al que nos acercamos líneas arriba, contamos con un numeral que hace las funciones de paratexto (el "VI"). El numeral romano sirve para ordenar y secuenciar la lectura; nos dice que este poema debe ser leído en el sexto lugar, del mismo modo que se le designa como seis. También se ve "contaminado" por el paratexto principal, el titulo "Parábolas", que engloba a ocho poemas en la sección CXXXVII de *Campos de Castilla* de Antonio Machado.

La estructura del texto consiste en dos partes: a) (Dios / todos "nosotros"), y b) (Dioses – personas / Dios verdadero). En la primera

nos encontramos con la enunciación plural en primera persona (un nosotros) y su objeto de interés, ("El Dios") y las acciones que el sujeto colectivo ejecuta sobre Dios. Nosotros, todos, "llevamos" – "hacemos" – "buscamos" – y, "nunca encontraremos". Las acciones se encuentran realizadas en tiempo presente, salvo la última, que está conjugada en un futuro negativo que juega con la privación, mediante el adverbio "nunca". En la segunda parte del poema no se presentan verbos, ni en infinitivo ni conjugados; solo encontramos sustantivos, adjetivos, preposiciones.

Es clara la oposición entre lo singular y lo plural, entre lo individual y lo colectivo (Dios – Dioses). Abunda el texto en este sistema: Tres Dioses / tres personas / un Dios verdadero. Si vamos un poco más allá con este despliegue textual, encontramos que se halla una proporción de tres *vs.* uno (3 a 1): tres verbos en presente afirmativo *vs.* un verbo en futuro negativo; tres dioses o tres personas contra un solo Dios verdadero.

Las acciones que designan los verbos que aparecen en la primera parte del poema, podemos comprenderlas como sigue: *Llevar* es portar, transportar, dirigir, conducir, *Hacer* es crear, producir, causar, realizar, *Buscar* es investigar, indagar, examinar, (no) *Encontrar* es no hallar, no descubrir, no situar, no ubicar.

Estos verbos califican al Dios que menciona una y otra vez la enunciación colectiva total ("todos nosotros"): "el Dios *llevado* por nosotros", "el Dios *hecho* por nosotros", "el Dios por nosotros buscado", "el Dios no encontrado por nosotros". Dios es una entidad pasiva, mientras que el colectivo en primera persona lleva a cabo de manera activa las acciones. Dios es realizado por la acción colectiva. El cargar, el generar, el indagar, y el (no) localizar a Dios mantienen en común que la enunciación colectiva declara que son "todos" quienes portan, dan origen, inquieren sobre y fallan en localizar a Dios. Es decir, que reside en ese "todos" la capacidad de dar lugar a lo divino, a Dios.

Carente de verbos, la segunda parte de este poema es una deconstrucción del dogma católico de "tres personas distintas, un solo Dios verdadero". Aquí se incorpora el intertexto y se realiza la deconstrucción incluyendo precisamente la mención negada de que las "personas" divinas no son "dioses" autónomos (dice el poema: "Tres dioses o tres personas / Del solo Dios verdadero."). La enunciación opta por una especie de herejía al realizar la mención

de esos “dioses”, y va más allá al incluir una posibilidad de elección: “Dioses *o* personas”. Con la partícula “o” se puede optar, presenta dos posibilidades de definición. La pluralidad de Dios se complica y se aumenta al enunciarse los dioses y las personas, pero aún más con el uso y la presencia de la partícula “o”, que desestabiliza la definición, y por lo tanto, la identidad de Dios. Puede ser esto, pero también puede ser esta otra opción.

La segunda parte equivale a una serie de elementos cuya función (una vez leída la primera parte) es complementar por extensión lógica lo expuesto en la primera fase, que es una lista (los tres dioses enunciados) y se desempeña como aquello a lo que tales elementos dieron lugar, lo que constituyen. Esto es, decir: “Dios A, Dios B, Dios C. Un solo Dios verdadero”. Se realiza una equivalencia diferenciada; una lista de factores distintos que pueden funcionar de manera similar a la hora de establecer una definición a partir de una comparación. El poema puede ser considerado, en términos esquemáticos, como sigue:

A. Afirmación / Lista – elementos
B. Afirmación / A lo que dan lugar Todo Qué son

La parte A manifiesta un conflicto entre lo Singular vs. Lo Plural mientras que la parte B establece el mismo conflicto, solo que a la inversa, Lo Plural vs Lo Singular. De ahí que podamos obtener esta lucha de sentidos básica entre la Pluralidad y la unificación.

Lectura propuesta a modo de conclusiones

Representación de Dios

La representación de Dios en estos tres poemas, vistos como un corpus compacto de significación, se establece, en mucho, alrededor de la inestabilidad. Ella caracteriza a nuestro primer poema; el discurso explicativo pretende dilucidar el conflicto Sueño *vs.* Realidad, al cuestionar tanto lo uno como lo otro.

En una segunda instancia, en el poema “Profesión de fe”, Dios es definido por lo que hace, Dios es un acto, un hecho; Dios también es un componente de lo real. Dios es concebido como parte de una serie de ciclos (crea el mar y nace del mar, produce al hombre y es “construido” por el hombre); Dios es al mismo tiempo, causa y consecuencia.

En la tercera instancia, Dios es representado también como un hecho, como un acto, sin embargo es un dios pasivo, puesto que es *realizado* por un colectivo en primera persona (llevado, hecho, buscado, no encontrado), además resulta conflictuado ya que no se le encontrará y además la enunciación lo define como "tres dioses o tres personas", lo cual lo vuelve inestable, ya que no lo identifica con un sola opción.

Dios es un factor muy real, aunque vacilante en los poemas seleccionados, depende de que se le lleve a cabo, que se le realice; literalmente que se la haga real, es un elemento que podría ser considerado como similar a lo humano.

Generadores de sentido

Uno de los núcleos principales de generación de sentido se encuentra en el desempeño que realiza el paratexto. El título "Parábolas" concreta la idea de que se trata en los poemas seleccionados de transmitir una información mediante una perífrasis, pero esa misma transmisión ha de llevarse a cabo con un procedimiento que oscurece la información para generar una mayor pluraridad de significados.

Los textos llevan a cabo un doble cifrado, una doble codificación, la cual implica el funcionamiento específico de que lo que se enuncia es en realidad otro asunto, "esto es otra cosa". La parábola como signo generador, funciona aquí con el recurso de la comparación, la cual sirve para igualar elementos disímbolos (lo concreto y lo abstracto, el sueño y la realidad). Este proceso de equivalencia entre elementos es representado tan consistentemente que se llega al caso de proponer que registros unitarios pueden funcionar como pluralidades (Dios y las tres personas, El protagonista que es a la vez niño, mozo y viejo). En el sentido de que un elemento puede ser considerado como otro, un proceso se conecta, el de la continuidad; a través de funcionamientos o figuras cíclicas (el paso del tiempo en la edad de los protagonistas, el "río de caridad", etc.) En ocasiones, los ciclos tienden a verse sometidos a una inversión, implicando cierta semejanza entre una dirección del ciclo y la contraria (lo creado que da razón de ser al creador).

La generación de sentido en los poemas seleccionados de Antonio Machado aquí comentados, propone que circunstancias y elementos pueden considerarse, a través de un discurso que persigue la definición y por lo tanto la explicación de esos mismos elementos, por

medio de un sistema que iguala las jerarquías (Dios, hombre), porque las estructuras son continuas y pueden ser invertidas.

Referencias bibliográficas

ABELLÁN, José Luis (1995), *El filósofo «Antonio Machado»*, Valencia, Pre-Textos.

CROS, Edmond (2003), *La sociocrítica*, Madrid, ArcoLibros.

—— (1992), *Ideosemas y morfogénesis de texto*, Frankfurt am Main, Vervuert.

EZQUERRO, Milagros (1993), *Manuel d´analyse textuelle: Textes espagnols et Hispanoaméricains*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

MACHADO, Antonio, (1969), *Poesías*, Buenos Aires, Editorial Losada.

SALINAS, Pedro (1972) *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

VALVERDE, José María (1975), *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI.

España y la guerra: la política internacional como compendio de la reflexión de Antonio Machado

Juan Ignacio Torres Montesinos

Introducción

En la *Introducción* de la obra *Antonio Machado y Baeza a través de la Crítica*, afirma Antonio Chicharro:

> Cuando en 1912 llega Antonio Machado a Baeza, en un momento emocional, como se sabe, bastante delicado, no podía intuir que aquella ciudad, sus paisajes y sus gentes, "la realidad española", como bien dice Tuñón de Lara, iban a provocar en él uno de los períodos más fecundos de su actividad literaria, bien como canto de un luminoso paisaje, bien como reacción en contra de una de las dos Españas, la que mira hacia el pasado como todo futuro, afincada todavía en ciertos valores feudalizantes, o bien en otras varias direcciones. (Chicharro, 2009: 13).

La cita recoge rasgos característicos de la poética de Antonio Machado en su periodo baezano: la fecundidad artística del poeta y el reflejo de la realidad española en su obra, que se suman a la confluencia de memoria histórica e ideología pues, como añade Chicharro,

> Machado traía en su maleta un proyecto poético, una memoria histórica y unos materiales ideológicos que inconscientemente lo constituían, bagaje éste que en relación con ese trozo andaluz de la realidad española dio como resultado una producción verdaderamente importante. (Chicharro, 2009: 13).

Fechado en Madrid en mayo de 1916, en el ecuador de la Primera Guerra Mundial y de su estancia en Baeza, Antonio Machado escribe el artículo "España y la guerra" para la revista *La Nota* de Buenos Aires. A pesar de que España había declarado su neutralidad al inicio del conflicto, Emilio La Parra afirma que "un acontecimiento exterior, la Primera Guerra Mundial, alteró el curso de la política española e inició un nuevo tiempo […] la pugna entre germanófilos y aliados atravesó la escena española y ganó en profundidad a medida que avanzó la contienda, agudizando y transformando las fracturas internas ya existentes" (La Parra, 1998: 427).

Antonio Machado fundamenta su apoyo a Francia y los aliados en la vigencia de los principios emanados de la Revolución Francesa de 1789. El poeta declara: "Hoy defendemos como causa propia la

causa de los aliados" (Machado, 2001a: 405). Para los intelectuales aliadófilos,

> se trataba de una lucha moral y política en torno a principios universales: la justicia, la libertad y la democracia, cuyos abanderados británicos y franceses peleaban contra el militarismo agresivo y el autoritarismo de Alemania y Austria-Hungría. La civilización contra la barbarie. (La Parra, 1998: 428).

España y la guerra. Diálogo entre textos machadianos

En el conjunto de la obra machadiana, el tema de la *Gran Guerra* había sido abordado en otros textos; de ahí el análisis intertextual que se propone en este epígrafe.

En 1915, Machado se une a otros pensadores aliadófilos en el *Manifiesto de Adhesión a las Naciones Aliadas* con el objetivo de que "España no se desarticule del curso de los tiempos" puesto que

> Estamos ciertos de cumplir un deber de españoles y de hombres declarando que participamos, con plenitud de corazón y juicio, en el conflicto que trastorna al mundo. Nos hacemos solidarios de la causa de los aliados, en cuanto representan los ideales de la justicia, coincidiendo con los más hondos e ineludibles intereses políticos de la nación. (www.filosofia.org/hem/dep/esp/9150709b.htm)

Con anterioridad, en una carta dirigida a Miguel de Unamuno el día 16 de enero de 1915, Antonio Machado escribe desde Baeza:

> Yo también, en el fondo, acaso sea francófilo. […] La otra Francia es de mi familia y aun de mi casa; […] todos pasaron la frontera y amaron la Francia de la libertad y del laicismo, la Francia religiosa del *affaire* y de la separación de Roma en nuestros días. Y ésa será la que triunfe, si triunfa, de Alemania. (Machado, 2001a: 380-381).

Machado evoca la nostalgia del viaje a Francia como descubrimiento y reafirmación familiar de ideales políticos ya que Francia, escenario del *affaire* Dreyfus, es entendida como refrendo de libertad y laicismo. El poeta añade su visión de la política española de neutralidad: "Nuestra

neutralidad hoy consiste en no saber nada, en no querer nada, en no entender de nada […] Es verdaderamente repugnante nuestra actitud ante el conflicto actual." (*ibid*: 381).

Durante su estancia en Baeza, la creación poética también recoge la preocupación de Machado por la realidad que vive. Luis García Montero indaga en este sentido:

> El poder descriptivo de alguno de los mejores poemas de *Campos de Castilla* consigue al mismo tiempo nombrar de modo literal la realidad y exponer pudorosamente la intimidad del poeta, la relación del hombre con su tiempo, a través de un lenguaje comedido, unas cuantas palabras verdaderas. (García Montero, 2009: 20).

No solo ilustra la poesía de *Campos de Castilla* "la relación del hombre con su tiempo" sino que reformula el concepto de paisaje como reconstructor de la identidad nacional. El acontecimiento y paisaje históricos de la *Gran Guerra* son incorporados al pensar poético machadiano. En los versos finales del poema Los Olivos (II) se lee:

> Esta piedad erguida
> sobre este burgo sórdido, sobre este basurero,
> esta casa de Dios, decid, oh santos
> cañones de Von Kluck, ¿qué guarda dentro?"
> (Machado, 1987: 213).

La apelación a los "santos cañones de Von Kluck" introduce en el poema al general alemán cuyo cerco infructuoso en torno a París propició la contraofensiva aliada calificada como "el milagro del Marne" en "España y la guerra" (Machado, 2001a: 408).

En "Los Olivos" (II), Machado *historifica* el poema situándolo en un tiempo histórico concreto al añadir un personaje de la I Guerra Mundial (Von Kluck) al paisaje poético. Tiene lugar asimismo la *poemización* de la Historia. Poemización objetiva al convertir a Von Kluck en personaje del poema y poemización subjetiva dado que el yo poético accede a la realidad histórica. El poema no es solo vía de conocimiento histórico para el poeta sino ámbito contrastable de opinión. En este sentido, Cerezo Galán se refiere al tránsito "del paisaje como estado del alma al paisaje como vía de penetración en la historia y de acceso a la realidad social." (Cerezo, 1975: 506).

En esta yuxtaposición de paisajes, el poderío militar alemán y su irrupción en el poema sugiere que la guerra lejana sigue su curso, aun cuando la vida de poblaciones cercanas a Baeza no parezca verse afectada por el devenir de la contienda.

El paisaje contrapuesto a Von Kluck no es el típico de Castilla. Por ello, la identificación con el paisaje no presenta un rasgo esencialista sino que la vinculación con el mismo es la que aportan los olivareros de la provincia de Jaén con su actividad laboral; por tanto, el rasgo sustantivo es de naturaleza socioeconómica antes que de adscripción identitaria o espiritual.

La coexistencia de paisajes en el poema es exponente del cambio en el pensamiento machadiano. El paisaje deja de ser la esencia cultural inmutable sobre la que reconstruir la identidad nacional.

La poemización de la Historia se encuentra también presente en los versos del poema "España, en paz", fechado en Baeza, el 10 de noviembre de 1914, Machado describe el panorama bélico:

> yo pienso en la lejana Europa que pelea,
> el fino Norte…
> Medio planeta en armas contra el teutón milita…
> ¿Y bien? El mundo en guerra y en paz España sola…
> Salud, paz española,
> si no eres paz cobarde, sino desdén y orgullo.
> (Machado, 1987: 241-242)

Deplora la guerra: “La guerra es mala y bárbara […] Es bárbara la guerra y torpe y regresiva; / ¿por qué otra vez a Europa esta sangrienta racha/ que siega el alma y esta locura acometida?”, (Machado, 1987: 242).

El poeta ensalza la paz a pesar de que pueda responder a una política de neutralidad timorata (pues no vislumbra que la neutralidad española sea consecuencia de una política internacional decidida). Por eso, alaba que España no participe en el conflicto.

No existe contradicción entre su voluntad aliadófila y este deseo de paz. Su apoyo a los aliados se basa y fundamenta en la aceptación por parte del poeta de unos valores; dichos valores están representados por los aliados. De hecho, Machado reconoce que si Francia no representara dichos valores, se declararía neutral.

El poema contiene una alusión a un Quijote que no responde a la metáfora cultural de la tradición esencialista española sino que revela la actitud del Estado ante un episodio de política internacional (I Guerra Mundial) en el que España no participa por haber declarado su neutralidad: “parece que el hidalgo amojamado y seco / entró en razón y tiene espada en la cintura” (Machado, 1987: 242-243).

En ambos poemas ("Los Olivos" y "España, en paz"), el paisaje se agota como rasgo noventayochista de formación cultural de la identidad nacional. Adquiere un matiz introspectivo de acercamiento a la realidad histórica circundante y recoge la opinión de Machado sobre el conflicto y su influencia en la realidad española. Como resalta Inman Fox, Antonio Machado

> en Soria se identifica con las tierras castellanas como símbolo de la historia de España y el espíritu español defraudado. Sentir a Castilla es la manera más directa y mejor de sentir a España. […] (Inman Fox, 1997: 152).

A partir de la evolución de sus años baezanos, el paisaje es contemplado como territorio histórico y ubicación de la comunidad política. Los poemas de *Campos de Castilla* suponen “la ampliación de los temas sociales y la toma de conciencia política y nacionalista” (Inman Fox, 1997: 152); si bien en un sentido “nacionalista” disímil al propugnado por la Generación del 98.

Antonio Machado marcha de Baeza en 1919. En tal fecha y lugar, vuelve a poemizar sobre los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, esta vez sobre el desenlace:

> cayeron las altas torres;
> en un basurero están
> la corona de Guillermo,
> la testa de Nicolás!” (CLXI. LXXXIII) (Machado, 1987: 280).

Aproximación a las reflexiones expuestas en "España y la guerra"

"España y la guerra" está lejos de ser un artículo coyuntural sobre la Primera Guerra Mundial. Machado supera la transitoriedad del episodio bélico y aporta un hito en la esencia y evolución de su pensamiento político. El contenido de tales reflexiones se centra en la crítica de la posición de Alemania, las referencias a España y, señaladamente, el apoyo a Francia y los aliados.

> ¿Que existe una parte de opinión española marcadamente germanófila? Sin duda. No es menos cierto que este elemento no representa la clara conciencia de España." (Machado, 2001a: 408).
>
> *Sensu contrario*, son los defensores de los aliados quienes representan la conciencia española o, cuando menos, quienes desean vincularse a estas naciones para "encauzar la vida española por senderos de libertad y progreso." (Machado, 2001a: 411).

En términos generales, la crítica se dirige a un *pangermanismo* que "reduce su horizonte espiritual a las fronteras de su imperio" (Machado, 2001a: 407) y que, al contrario que Francia, no propone principios de validez universal.

En la refutación de la posición de Alemania en el conflicto, Machado interpela a los pensadores alemanes, particularmente Fichte y Eucken. Fichte había defendido los postulados de la Revolución Francesa en la *Contribución a la Rectificación de los Juicios del Público sobre la Revolución Francesa* (1793). Machado alude a su "pangermanismo exaltado", crítica implícita de que su teoría nacionalista, elaborada desde la decadencia de la nación (tema seminal del razonamiento de Machado), propone un concepto identitario disímil al que Machado deja entrever en "España y la guerra".

La cita de Fichte representa el diálogo con la tradición alemana clásica, completada con otra breve mención al "prusianismo" de Hegel y, señaladamente, con la perspectiva kantiana subyacente en el artículo. Si dicha cita es diálogo con la tradición, Machado acude a las opiniones de Rudolf Eucken para debatir coetáneamente con los pensadores alemanes. Expone la advertencia del filósofo sobre la preponderancia de la técnica y las indeseadas consecuencias que el devenir germano puede tener en la sociedad y el individuo de su tiempo.

En el fondo, "España y la guerra" es una reflexión, desde la óptica kantiana, sobre la sociedad y el individuo, en particular, de la articulación social de la libertad individual.

Al igual que ocurría con Fichte, la mención a Eucken encierra otra vertiente que es preciso comentar. El pensador alemán fue uno de los firmantes del *Manifiesto de los 93*, proclama en la que intelectuales alemanes defendían en 1914 la participación de su país en la guerra en términos de supervivencia y defensa de su civilización. Rechazaban la idea, contenida en "España y la guerra", de que Alemania actuaba desde un planteamiento invasor. Joaquín Abellán estima que

> la primera guerra mundial significó para todas las capas sociales alemanas un punto de inflexión en su conciencia nacional. […] La guerra puso de manifiesto, por primera vez de manera inequívoca, que en Alemania se había formado una comunidad nacional […] unida por la voluntad de defender la patria. […] desde su comienzo, muchos alemanes entendieron la guerra […] como una lucha entre la civilización occidental y la cultura alemana. (Abellán, 1997: 118-120).

En "España y la guerra", Machado señala que “Alemania se limita a confeccionar una máquina guerrera de suprema eficacia para la violencia” (Machado, 2001a: 407) . En un texto de 1938 correspondiente a *Juan de Mairena*, Machado alude a Alemania señalando que es la “gran maestra de la guerra” (Machado, 2001b: 250). Pareciera como si en estas citas que abarcan más de dos décadas, se hubiese establecido una continuidad de reflexión histórica que situara a Antonio Machado junto a aquellos historiadores que tiempo después considerarían el periodo 1914-1945 como una época de *guerra civil* en el continente europeo, más duradero incluso que el periodo de *guerra civil europea*, extensible solo a la I Guerra Mundial, definido por, entre otros, Eugenio d’Ors (a la cabeza de Asociación de Amigos de la Unidad Moral de Europa).

El análisis de la posición alemana se corresponde con la situación de decadencia en España. La predilección germanófila de buena parte de la sociedad española obedece a la errónea consideración de que “los Imperios centrales y el gran Turco aparecen a sus ojos como el armado brazo de Dios” (Machado, 2001a: 409). Machado culpa al sesgo “rural y femenino” de la “masa española” (con la influencia ejercida por la Iglesia) y lamenta que los españoles tengan miedo al espíritu, al ansia de libertad, procedente siempre de Francia.

La decadencia de España y la superación del 98

La reflexión de Antonio Machado sobre la decadencia de España retrotrae al discurso noventaochista. Cerezo Galán considera que "el desastre del 98 hay que tomarlo como un hecho simbólico en la medida en que denuncia la descomposición de la "idea" imperialista de España" (Cerezo, 1975: 488). Bellver apunta que "la neutralidad de la impotencia […] también lo era de la carencia absoluta del espíritu español. (Bellver, 1916: 86).

Cabe afirmar que, tras el desastre, la Generación del 98 había propuesto no una creación sino una reconstrucción de la identidad nacional sobre bases culturales. La identidad nacional ya estaba configurada puesto que el Estado tiende a construir una nación sobre la que sustentar su acción e identidad.

En esta línea, Ferrán Archilés destaca que "la crisis del 98 no provocó el colapso del Estado ni la crisis del sistema regeneracionista. Lo que sí provocó fue la necesidad de redefinir la manera de entender y de representar la identidad nacional." (Archilés, 2007: 130). Archilés concluye que "por todo ello, el "legado del 98" que debemos explorar muestra una nación sometida sin duda a un intenso desafío identitario, pero no a una nación sin identidad."

La base cultural del 98 se sustentaba en la idea de Castilla como continente y encarnación de la llamada "alma española; [es decir] una concepción cultural de la nación esencialista y de base castellanista" (Archilés, 2007: 130). Al intento de reconstrucción sobre motivos culturales se unía el hecho de que los intelectuales del 98 eran conscientes del fracaso de la política y recurrían al ideal paisajístico, inmutable por no sujeto a los vaivenes de la política. El paisaje era susceptible de ser necesariamente mitificado en pos del impulso cultural que redefiniera los fundamentos identitarios.

Pineda Novo afirma que "en Baeza se forma la conciencia nacional de Machado" (Pineda, 2009: 167). En *Campos de Castilla*, Machado manifiesta su evolución desde el nacionalismo cultural (impulsado tras la lectura de *Castilla* de Azorín) hasta la incorporación de los principios de 1789. En lo concerniente al periodo baezano de Machado, Miguel Ángel García señala:

> Conviene tener presente desde el inicio que la suya es una posición muy específicamente dialéctica entre la ideología perqueñoburguesa en crisis del Noventayocho (Unamuno y Azorín) y la ideología liberal burguesa, reformista y prerrepublicana de Ortega […] No de otro modo el Machado de los años decisivos de Baeza va a situarse en la coyuntura histórica en que se produce la sustitución de una mitología nacional (la inicialmente destructora, pero luego atascada, del Noventayocho) por otra (la constructora de Ortega). (García, 2009: 432).

En *España y la Guerra*, la posición "específicamente dialéctica" de Antonio Machado viene dada por la incorporación de los principios de la Revolución Francesa a la reflexión característica de la Generación del 98 sobre la identidad de la nación.

La particular superación del 98 en "España y la guerra"

Tuñón de Lara enuncia la superación del 98 por parte de Machado en función de la evolución estética apreciable desde la publicación en 1912 de *Campos de Castilla*. Shaw manifiesta que "en la poesía de Machado se aprecia un cambio muy notable después de las poesías añadidas a la primera edición de *Campos de Castilla*, la mayoría de ellas publicadas entre 1912 y 1916." (Shaw, 1975: 235). De este modo, el paisaje abandona su esencialismo; no cimenta la reconstrucción identitaria y tampoco soluciona los problemas prácticos que acucian en el plano internacional. El poeta es consciente de su evolución y de la significación de *Campos de Castilla* en este aspecto. Miguel Ángel García sostiene:

> En estos textos que alcanzan cohesión significativa en torno a *Campos de Castilla* (1912) y a lo que será su conformación final, la posición de Machado se encuentra lejos de las derivaciones noventayochistas presentadas como "clásicas" o típicas por la historia literaria. Claro que la comunidad ideológica con ese mundo subsiste. No en vano, Machado señala en 1917 que en lo referente a este segundo libro ya era otra su "ideología", cuando se orientaron sus ojos y su corazón "hacia lo esencial castellano", una expresión que nos remite otra vez a la búsqueda esencialista de la identidad nacional que funciona en el Noventayocho. (García, 2009: 436-437).

La reclamación del valor de los principios de la Revolución de 1789 no solo es una razón justificadora de una postura ante la Gran Guerra. En el pensar político de Antonio Machado acarrea la superación del 98 con el lógico abandono del intento de reconstrucción de la identidad nacional sobre criterios culturales.

La incorporación dialéctica de los principios de 1789

La identidad nacional inmutable aparecía en "A Orillas del Duero" (XCVIII), poema de *Campos de Castilla*, con la apelación al pasado en la figura del Cid:

> Castilla no es aquella tan generosa un día,
> cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
> ufano de su nueva fortuna, y su opulencia,
> a regalar a Alfonso los huertos de Valencia
> (Machado, 1987: 138).

Machado abandona el intento de reconstrucción identitario basado en la esencia cultural del paisaje, lo sustituye por la adopción de unos valores y la actuación en política internacional que la vincule con una comunidad jurídica de naciones orientada a la consecución de la paz como justicia, en concordancia con los postulados de Kant sobre la paz perpetua.

El artículo de Machado no es una mera adaptación de los principios de la Revolución Francesa a la reflexión sobre la identidad cultural propuesta por la Generación del 98. La incorporación de los valores franceses desvirtúa la esencia del pensamiento noventayochista y consagra la evolución machadiana; abandona la visión “paisajística” de la identidad nacional y propone una idea *construyente* de la identidad nacional reconstruida sobre la base de la actuación del Estado.

Los problemas de la España de la época no serán paliados con el recurso al inmutable paisaje castellano como anclaje e imaginario cultural de la nación. No se precisaba de una regeneración *ad intra* de la nación en torno a sus mitos (para oponerlos a otras tradiciones nacionales culturales) sino la participación de España en el concierto de las naciones como condición para el progreso y la justicia.

El apoyo a Francia y la incorporación de los principios de la Revolución

En la poética machadiana, "España y la guerra" vincula a su autor con los aliadófilos, “representantes de la tradición liberal y tolerante, enemigos del espíritu prusiano y, en consecuencia, simpatizantes de lo que Francia significaba en el mundo de la cultura” (Abellán, 1991b: 93).

La predisposición de Antonio Machado se sustenta en la admiración “por lo que yo estimaba más hondamente francés: el espíritu de libertad y de universalidad, que tuvo su expresión suprema en la gran Revolución.” (Machado, 2001a: 404). En esta línea, Unamuno, en enero de 1917, afirma: “Esta guerra es algo así como una nueva revolución francesa; es como una revolución más bien europea.” (Abellán, 1991b: 104).

España y la Guerra comienza con una alusión a *Action Française*, movimiento político surgido en 1898 tras el denominado *affaire Dreyfus* y al que Machado califica de “reaccionario” (Machado, 2001a: 403). No se trata solo de la calificación a un grupo político sino de una somera autodefinición política del poeta.

La significación del caso Dreyfus en la biografía de Antonio Machado es descrita en páginas autobiográficas de 1931: “De Madrid a París a los veinticuatro años (1899). París era todavía la ciudad del “affaire Dreyfus” en política.” (Machado, 1987: 65).

En "España y la guerra", Machado habla de “la Francia vital [que] continuaba la obra de la Revolución, del *affaire* Dreyfus, del laicismo en la enseñanza, de la separación de Roma, de la libertad, en suma.” (Machado, 2001a: 408). El asunto Dreyfus constituye la representación de los principios que Machado defiende y el acontecimiento histórico que lo une a Francia, a la tradición de 1789 (libertad y laicismo) y a la función de los intelectuales en la sociedad.

Machado razona su apoyo sobre el “espíritu de libertad y universalidad”. Esta declaración se acompaña en el artículo con la cita al escritor francés Romain Rolland: “Un gran pueblo no se venga: restablece el derecho” (Machado, 2001a: 407).

Con tales premisas, Machado traslada el pensar sobre la libertad al ámbito político y adopta una perspectiva kantiana. Es, por tanto, en el ámbito kantiano donde se centra el análisis de "España y la guerra", no en vano Machado relataba que leía la obra de Kant durante su estancia en Baeza. Cerezo Galán apunta que “la influencia de Kant en este período iba a ser decisiva para abrirse a una metafísica de la libertad” (Cerezo, 2012: 7), no en vano el propio poeta reconocía la obra de Kant entre sus lecturas baezanas.

Immanuel Kant define el derecho como “conjunto de condiciones por las que el libre arbitrio de uno puede concordarse con el de los demás según una ley general de libertad” (Touchard, 1993: 381). Como apunta Jean Touchard, la “definición dimana, por una parte, de la autonomía de la voluntad y del reino de los fines, y, por otra, transcribe la fórmula de la Declaración de Derechos de 1789.”

En las declaraciones normativas de la Revolución Francesa, la libertad se formula en el artículo 2 de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 26 de agosto de 1789: “la finalidad de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre. Estos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión.” (Artola, 1986: 104).

En un tenor similar, la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 24 de junio de 1793 establecía en el artículo 6 que “la libertad es el poder que pertenece al hombre de hacer todo lo que no dañe a los derechos de los demás: tiene como fundamento la naturaleza; como regla, la justicia; como salvaguardia, la ley; su límite moral está en esta máxima: *No hagas a los demás lo que no quieras que te hagan a ti*.” (*ibid*: 108).

Por lo que a la universalidad se refiere, Machado, en un texto de 1922, entiende que la universalidad es “el sentido de lo íntegramente humano.” (Machado, 2001a: 477)

Kant asocia universalidad e igualdad. La universalidad (de la moral supeditada al derecho) “lleva consigo la igualdad de todos los individuos en tanto que sujetos morales” (Touchard, 1993: 381).

De ambas afirmaciones, la universalidad se deduce como un criterio de imbricación de lo individual y lo social, y de interpretación de la

libertad a la luz del arbitrio individual y de su componente social. Este argumento es ilativo del paradigma político de Platón. Para explicarlo, García Gual cita la expresión de Koyré:

> La ciudad no es un conjunto de individuos, sino que forma una unidad real, un organismo *espiritual*, y de ahí que entre su constitución, su estructura y la del hombre exista una *analogía*. (García Gual, 1990: 121).

La afirmación refleja la ósmosis entre sujeto y comunidad política. Es asimismo indicativa de la vinculación de las categorías donde se mueve la libertad. E introduce una idea de espíritu alejada del intangible que trata de recrear la identidad nacional con sustento cultural.

La referencia al pensamiento platónico no es ajena a "España y la guerra". En su defensa de Francia, Machado considera que “en esta guerra Francia representa el ideal platónico o, si os place mejor, cristiano, que lleva a las naciones, como a los individuos, a vivir para la justicia” (Machado, 2001a: 405), idea que insiste en la concepción finalista del derecho ya reseñada.

Este pasaje del artículo traba relación con la idea de fraternidad, parte de la consigna revolucionaria de “libertad, igualdad y fraternidad”. Sin embargo, la fraternidad adquiere otro cariz en el pensamiento machadiano, ajeno a la definición política. En un discurso de 1922 sobre literatura rusa, Machado asocia la fraternidad a la idea de universalidad. Sin renunciar al significado de “lo íntegramente humano”, adquiere un significado más acorde con la armonía humana que con un principio político vertebrador de la comunidad política. De ahí que lo equipare con el cristianismo; si bien un cristianismo más “tolstoiano”, basado en la opinión machadiana de religiosidad del pueblo y sin soslayar el laicismo como separación entre Estado e Iglesia.

De ahí que su alabanza a Francia reconozca “la obra *desromanizadora* realizada en Francia” (*ibid*: 409), contrapuesta a la concepción *vaticanista* del catolicismo español y contraria al concepto de ciudadanía.

Retomando la vertiente kantiano-machadiana del presente análisis, el pensador de Königsberg recoge los derechos del hombre en el artículo primero de *Sobre la Paz Perpetua*: libertad, igualdad y ciudadanía. Por lo que a la ciudadanía se refiere, a su raigambre kantiana Machado

añade un matiz presente en su artículo titulado *Sobre la Pedagogía* (1913):

> de los dos elementos que nos mueven que nos empujan, nos mueven o nos arrastran a un porvenir catastrófico están ausentes la ciudadanía. […] Estos elementos son la política y la Iglesia. (Machado, 2001a: 322).

Machado aboga por una *ciudadanía pedagógica*, tributaria de la Institución Libre de Enseñanza, en la que la pedagogía poseía un carácter formador de ciudadanos y de transformación de las estructuras sociales renuentes a la libertad y el progreso.

Gellner se refiere a Kant y afirma que "veneró lo que de universal hay en el hombre, no lo específico y tampoco lo *culturalmente* específico." El enunciado engarza con el recuso machadiano a los principios de la Revolución Francesa y supone dejar de lado lo culturalmente específico del pensamiento nacional de la Generación del 98 y abogar por la universalidad. Enmarca asimismo a Machado en una tarea de pensamiento remontable hasta Locke, Rousseau, Montesquieu (citados en el artículo) y el legado de la Ilustración.

Acudiendo a la definición de *siglo largo* que el historiador Eric Hobsbawn hace del siglo XIX, iniciado en 1789 y finalizado en 1914, la escritura de "España y la guerra" representa un gozne en la historia del *siglo largo*. Machado escribe durante al conflicto de 1914 en apoyo de uno de los contendientes y en función de los principios consagrados en 1789. No obstante, en 1930 Machado, miembro fundador de la Liga Española de los Derechos del Hombre en 1913, señala: "no basta invocar la ciudadanía. La última gran Revolución no invocó los derechos del ciudadano, proclamó los derechos del hombre" (Machado, 2001a: 618). La reflexión contenida en "España y la guerra" se proyecta como antecedente de la evolución posterior de la poética machadiana.

En la coyuntura específica de 1916, el apoyo a Francia encuentra su vertiente simétrica en la equiparación de dos "naciones iguales" contenida en el discurso pronunciado por Henri Bergson en Madrid en mayo de 1916. El filósofo declaró que

> ninguna nación [Francia] está mejor dispuesta para comprender la vuestra, para simpatizar con las corrientes de pensamiento y de sentimiento del alma española […] puesto

que España y Francia eran *naciones nobles* que “conservan el ideal caballeresco, que antepone el derecho a la fuerza, que cree en la justicia y conoce la generosidad. (García Morente, 1972: 16-17).

La propuesta kantiana en "España y la guerra"

El recurso a la afirmación de Romain Rolland sobre el restablecimiento del derecho frente a la venganza presentaba un carácter coyuntural evidente: finalizar la Primera Guerra Mundial y crear un orden entre Estados que evitara ulteriores enfrentamientos. En el marco teórico, se tendía al establecimiento de “sociedad jurídica cosmopolita” (Colomer, 1991: 288) según el paradigma de Immanuel Kant en *Sobre La Paz Perpetua*.

Implicaba el traslado al ámbito interestatal de la cuestión de la libertad individual, confluyendo ésta en la justicia como “criterio de los fines”[1] en el seno de la sociedad internacional. Por consiguiente, la finalización de la Primera Guerra Mundial debía generar un orden jurídico cosmopolita.

Walter Benjamin teoriza en *Crítica de la Violencia* (1920) sobre el “carácter de creación jurídica” de la violencia. (Benjamin, 2011: 96) El derecho se comporta en función de la violencia que lo ha fundado (fuerza latente), generando un orden normativo con tensiones intrínsecas. Difiere, en este sentido, de la teoría de Hobbes (en la raíz del paradigma kantiano de la paz perpetua) en la que la violencia del estado de naturaleza era solventada *a posteriori* con la paz del pacto social.

La propuesta kantiana resolutoria del estado de naturaleza/Primera Guerra Mundial beneficiaba asimismo a España pues la adopción de los principios conducentes a dicho *status quo* redundaría en libertad y progreso.

En la reflexión sobre "España y la guerra", el objetivo final de la paz perpetua entrañaba un nuevo paradigma sustitutivo de la reconstrucción de la identidad nacional sobre bases culturales. Apelar al derecho y dejar atrás la concepción del paisaje no supone tampoco la adopción de una identidad nacional anclada exclusivamente en la

[1] Según la categorización de Walter Benjamin (Benjamin, 2011: 89)

ley de la nación, a tenor de la teoría de Sièyes[2]. Se trata, en definitiva, de que la identidad nacional se gesta en función de la adopción de una serie de principios y la consecuente actuación por parte del Estado. No es el Estado sino la "sociedad cosmopolita" kantiana quien origina la "comunidad de leyes" sin crear una base identitaria.

El artículo de Machado considera que la libertad y el progreso de España serán consecuencia del apoyo a Francia y los aliados en la Primera Guerra Mundial por representar éstos determinados valores. Machado no renuncia en el artículo a la validez del paisaje pero lo despoja de la intención identitaria. En una coyuntura de decadencia nacional, el poeta propone que España (el Estado) busque en su política (internacional, en este caso) los anclajes identitarios correspondientes. El *desideratum* de Machado contrasta con la opinión del poeta en *Juan de Mairena* en 1938, evidenciando el fracaso de la Sociedad de Naciones por la imposibilidad de lograr "la paz como imperio de la justicia" (Machado, 2001b: 345).

Como apostilla, cabe indicar que, en 1916, Romain Rolland, para quien Europa constituía una exigencia moral y espiritual, cifraba sus esperanzas en Estados Unidos a la hora de solucionar el conflicto. La concurrencia de pareceres propuesta en España y la Guerra permite vislumbrar la merma del protagonismo de Europa como sujeto histórico, la eclosión de otros actores en el escenario internacional y, a la postre, el cambio de paradigma en las relaciones internacionales de la época.

Conclusión

"España y la guerra" es, en definitiva, un texto en el que Machado se manifiesta en relación a la Primera Guerra Mundial y propone la vigencia del "espíritu de libertad y universalidad" definido en la Revolución Francesa. A la luz de la realidad más próxima, el artículo compendia el *corpus* machadiano de reflexión política y establece una unidad de pensamiento con otros textos y poemas alusivos a la Primera Guerra Mundial.

El compendio del pensamiento machadiano se organiza en tres directrices: la forja de la identidad nacional, la vigencia de los valores de la Revolución Francesa y las relaciones del Estado con sus pares desde el planteamiento teórico de *La Paz Perpetua*.

[2] Sièyes establece que la nación es "un cuerpo de asociados que viven bajo una ley común." (Touchard, 1993: 359)

En definitiva, "España y la guerra" refleja la evolución estética de Antonio Machado incorporando su pensamiento político, lo que permite “llevar la contraria” al propio poeta cuando, en *Juan de Mairena* afirmaba: “Soy yo el primer convencido de mi insignificancia como escritor político.”

Referencias bibligráficas

ABELLÁN, J. (1993); *Reacciones ante la Revolución Francesa (Edmund Burke, los pensadores alemanes y de Maestre y de Bonald)*, en Vallespín, F. (ed.) (1993); *Historia de la Teoría Política (vol.5)*, Madrid, Alianza, 14-81.

—— (1997); *Nación y Nacionalismo en Alemania*, Madrid, Tecnos.

ABELLÁN, J.L. (1988); *Historia del Pensamiento Crítico Español Tomo V (I)*, Madrid, Espasa-Calpe.

—— (1991a); *Historia del Pensamiento Crítico Español Tomo V (II)*, Madrid, Espasa-Calpe

—— (1991b); *Historia del Pensamiento Crítico Español Tomo V (III)*, Madrid, Espasa-Calpe.

ARCHILÉS, F. (2007); *¿Experiencias de nación? Nacionalización e identidades en la España restauracionista (1898-c.1920)*, en MORENO LUZÓN, J. (ed) (2007); *Construir España. Nacionalismo Español y Procesos de Nacionalización*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 127-151.

ARTOLA, M. (1986); *Los Derechos del Hombre*, Madrid, Alianza.

BELLVER CANO, J. (1916); *España y la Guerra Europea (Primeras Influencias)*, Granada, Tipografías, Literatura y Relieves Paulino V. Traveset.

BENJAMIN, W. (2011); *Crítica de la Violencia*, Madrid, Diario Público.

CARR, R. (1991); *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*, Barcelona, Ariel.

CEREZO, P. (1975); *Palabra en el Tiempo*, Madrid, Gredos.

—— (2012); *Antonio Machado en Baeza. De la extrañeza al entrañamiento*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza; *Abel Martín. Revista de Estudios sobre Antonio Machado*, mayo, 2012, disponible en http://www.abelmartin.com/crítica/cerezo/pdf (consultado el 4 de octubre de 2012).

CHICHARRO, A. (ed.) (2009); *Antonio Machado y Baeza a través de la Crítica*, Baeza, UNIA.

COLOMER, J.L. (1991); *Immanuel Kant*, pág 227-298, en VALLESPÍN, F. (ed.) (1991); *Historia de la Teoría Política (vol.3)*, Madrid, Alianza.

FONTANA, J. y VILLARES, R. (dirs) (2009); *Historia de España*, Barcelona, Marcial Pons.

GARCÍA M. A. (2009); «"Toda Castilla a mi Rincón me Llega". El Elogio de Antonio Machado a Azorín, desde Baeza y la Definición de la Identidad Nacional», en CHICHARRO, A. (ed.) (2009); *Antonio Machado y Baeza a través de la Crítica*, Baeza, UNIA, 429-449.

GARCÍA GUAL, C. (1990); La Grecia Antigua, en Vallespín, F. (ed.) (1990); *Historia de la Teoría Política (vol.1)*, Madrid, Alianza, 53-166

GARCÍA MONTERO, L. (2009); *Introducción*, en Machado, A. (2009); *Poemas*, Sevilla, Junta de Andalucía, 9-21.

GARCÍA MORENTE, M. (1972); *La Filosofía de Bergson*, Madrid, Espasa-Calpe.

GELLNER, E. (1988); *Naciones y Nacionalismo*, Madrid, Alianza.

GIBSON, I. (2007); *Ligero de Equipaje*, Madrid, Punto de Lectura.

González, A. (1982); *Aproximación a Antonio Machado*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

INMAN FOX, E. (1997); *La Invención de España*, Madrid, Cátedra.

—— (1988); *Ideología y Política en las Letras de Fin de Siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe.

KANT, I. (2002); *Sobre la Paz Perpetua*, Madrid, Tecnos.

LA PARRA, E. (1998); *Alfonso XIII: Los Intentos de Renovación del Sistema (1902-1916)*, pág. 409-430 en Paredes, J. (coord) (1998); *Historia Contemporánea de España (siglo XX)*, Barcelona, Ariel.

MACHADO, A. (1987); *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe.

—— (2001a); *Prosas Dispersas (1893-1936)*, Madrid Páginas de Espuma.

—— (2001b); *Juan de Mairena*, Barcelona, El Mundo.

—— A. (2009); *Poemas*, Sevilla, Junta de Andalucía.

MORENO LUZÓN, J. (ed) (2007); *Construir España. Nacionalismo Español y Procesos de Nacionalización*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

PINEDA, D. (2009); «Antonio Machado, exegeta del Guadalquivir», en CHICHARRO, A. (ed.) (2009); *Antonio Machado y Baeza a través de la Crítica*, Jaén, UNIA, 159-188.

SHAW, D. (1977); *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra.

TOUCHARD, J. (1993); *Historia de las Ideas Políticas*, Madrid, Tecnos.

VALDEÓN J. et al (2006); *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

VALLESPÍN, F. (ed.) (1990); *Historia de la Teoría Política (vol.1)*, Madrid, Alianza.

—— (ed.) (1991); *Historia de la Teoría Política (vol.3)*, Madrid, Alianza.

—— (ed.) (1993); *Historia de la Teoría Política (vol.5)*, Madrid, Alianza.

VILLARES, R. y MORENO LUZÓN, J. (2009); *Restauración y Democracia*, vol. 7 en FONTANA, J. y VILLARES, R. (dirs) (2009); *Historia de España*, Barcelona, Marcial Pons.

www.filosofia.org/hem/dep/esp/9150709b.htm Consultado el 23 de octubre de 2012