LA POESIA CORDIAL DE ANTONIO MACHADO

I

El protagonismo que las cavilaciones filosóficas cobran paulatinamente en la poesía y la prosa de Antonio Machado ha sido con frecuencia visto como un lastre para la fertilidad de sus ambiciones creativas. Es verdad que el mismo poeta parece abrir camino a esta explicación, ya desde *Soledades*, en los primeros versos de las «Coplas mundanas»:

> Poeta ayer, hoy triste y pobre
> filósofo trasnochado,
> tengo en monedas de cobre
> el oro de ayer cambiado [1].

Aunque este poema necesita una lectura más pausada, que tenga en cuenta la ironía de Machado y el tratamiento real de una juventud dorada que «sabe llorar sin pena», sólo me gustaría ahora referirme al error grave cometido cuando se sacan estos versos de su situación concreta: lo que podían significar al ser escritos en la poesía española de principios de siglo. Enfrentar los territorios de la poesía y la filosofía, como aspiraciones antagónicas que tropiezan entre sí, provoca sin duda consideraciones perturbadoras en el enjuiciamiento concreto de la obra de Machado. Parece como si las preocupaciones filosóficas fuesen ajenas al más íntimo proceso creativo del autor, cuando en realidad surgen

[1] MACHADO, A., *Poesías. Prosas completas*, edición de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 490. Cito por esta edición, señalando tomo y página.

como una condición extensiva de éste. La crítica, además, cae fácilmente en la tentación de hacer el viaje de vuelta antes que el de ida. Quiero decir que se hunde en las recapitulaciones teóricas de Machado, navega por «la heterogeneidad del ser», «por el anverso y el reverso», va «de lo uno a lo otro», se marea en el vocabulario propio de sus paradojas, saca conclusiones y se acerca a su poesía buscando una posible aplicación práctica, sin respetar el itinerario machadiano, que había tomado primero el tren en las estaciones de la lírica [2].

Por ello es saludable acercarse a Machado desde la poesía, desde la situación de la poesía española de su época, olvidando en principio las inteligentes divagaciones teóricas posteriores. Pero también desde esta perspectiva se ha encontrado la crítica con una situación perturbada, envuelta en las polémicas entre modernismo y generación del 98, con todo el acarreo de problemas desvirtuadores que este último concepto ha provocado en la literatura española. Ricardo Gullón fue uno de los primeros en señalarlo con un artículo titulado «La invención del 98»: «La invención de la generación del 98, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para estudios históricos, sociológicos y políticos, me parece el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo» [3]. El 98, en su uso como concepto literario cerrado, venía a separar el desarrollo de las letras españolas de los debates estéticos que se estaban produciendo en Europa e Hispanoamérica y volcaba la atención en una fecha que sólo puede entenderse como sello de todo un proceso anterior esforzado en hacer la crítica de los valo-

[2] Interesantes palabras escribe sobre este tema R. Gutiérrez-Girardot, R., en la introducción de su libro *Poesía y prosa en Antonio Machado*, Madrid, Guadarrama, 1969. Gutiérrez-Girardot señala que todas las preocupaciones metafísicas de Machado se encuentran ya en *Soledades*, encubiertas en la imaginería típica del modernismo. Una evidencia que me parece importante recordar para no caer en un enfrentamiento superficial entre filosofía y poesía y para no olvidar que la preocupación filosófica nació como una exigencia y una opción lírica.

[3] GULLON, R., «La invención del 98», *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 7.

res sociales de la Restauración [4]. Perturbación, pues, ya que separa a la literatura española de la verdadera lógica de la crisis finisecular, del horizonte simbolista encarnado inicialmente por la defensa que Baudelaire hace de Poe, asumiendo la ruptura con el sentido común del positivismo y la herida radical que separa las apuestas estéticas de los valores utilitarios de la moral burguesa. También los escritores españoles del fin de siglo, más allá de un desastre inmediato, participan de esta reflexión negativa sobre el papel de la cultura en una civilización industrial y de sus consecuencias a la hora de las elecciones estéticas [5]. Por eso resulta tan empobrecedora la interpretación reduccionista que casi siempre ha acompañado al concepto de generación del 98, apartándolo de esa crisis de renovación general que, según Juan Ramón Jiménez, fue el Modernismo.

Pero también sería un error caer en el otro extremo, en la inercia de decir que todo fue lo mismo, que Rubén Darío y Unamuno o Julián del Casal y Antonio Machado son nombres intercambiables en sus opciones estéticas. Malo sería que la crítica a la invención del 98 cayese en esta otra confusión, muy perturbadora también, porque puede suponer el desconocimiento de la historia literaria española con sus propias características.

Pretender lo contrario sería convertir el movimiento general en una escuela cerrada. Las épocas de crisis no se caracterizan por la disciplina de una estética dominante, sino por los deseos generalizados de invertir valores establecidos, valores a los que es posible oponerse desde laderas distintas. «El movimiento modernista —escribe Juan Ramón Jiménez— no [es una] escuela; bajo él caben todas las ideologías y sensibilidades. Unamuno [filósofo]

[4] En este sentido resultan muy aclaradoras las opiniones de TUÑON DE LARA, M., en *España: la quiebra de 1898*, Madrid, Sarpe, 1986. LOPEZ-MORILLAS, J., en *Hacia el 98: literatura, sociedad e ideología*, Madrid, Ariel, 1972, llega a afirmar: «Creo firmemente, y así lo expongo en estos y otros estudios, que durante esos treinta años se produce una crisis de la conciencia española en muchos sentidos más honda que la que, ya un tanto rutinariamente, se viene atribuyendo a la generación del 98», p. 7.

[5] Para este tema es muy aprovechable el libro de LITVAK, L., *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

idealista inspirado [en] alemanes: Kierkegaard, Nietzsche. Rubén Darío, gran poeta formal estético»[6]. Juan Ramón señala que la crisis puede vivirse desde caminos diversos, y parece lógico pensar que el protagonismo de cada uno de ellos dependa de las posibles situaciones históricas y culturales concretas.

Pero vayamos por partes. Como ya se ha señalado, un lector que repase la abundante y variada literatura finisecular se encontrará repetidamente con la denuncia del utilitarismo burgués y la obsesiva conciencia de que el arte debe proponerse la ruptura de los valores positivistas[7]. Si resumimos la diáspora de caminos, esta inversión del positivismo se centra en la mayoría de los casos en dos tendencias caracterizadas: la llamativa construcción de una moral estética independiente del mundo burgués y el esfuerzo por conseguir una «penetración fenomenológica» capaz de interpretar la realidad. Dos registros del mismo código, que no pueden separarse tajantemente, pues con frecuencia aparecen enredados, incluso en la obra de un mismo autor. Pero hay que reconocer que esta doble vía abre distintas posibilidades de vivir la crisis. En el primer caso se buscará la construcción paralela de un mundo estético, basado en su rebeldía frente a las costumbres burguesas. Se opone la bagatela a la utilidad, la belleza al negocio, el exceso a las mediocridades vitales de las leyes. Y a la hora de elegir palabras, estrofas o referencias culturales, se tiene muy en cuenta que el dialecto del arte está completamente apartado del dialecto social y que deben establecerse murallas, sólo accesibles para los iniciados. En el segundo caso, el de la «penetración fenomenológica», no se intenta la construcción de un mundo paralelo, sino la interpretación del existente; es decir, se acepta la realidad (social, lingüística, paisajista), pero en el esfuerzo de penetrarla y en la intención de dar una segunda lectura de ella que escape a la materialidad de las superficies.

[6] JIMENEZ, J. R., *El Modernismo*, México, Aguilar, 1962, p. 61.

[7] Para tomar contacto con estas obsesiones son muy ilustrativas las dos antologías siguientes: OLIVIO JIMENEZ, J. y DE LA CAMPA, A. R., *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres, 1976, y GULLON, R., *El Modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, 1980.

Por su propia situación histórica, lo más significativo de la literatura española se inclina por esta segunda vía. Una situación lógica, porque no podemos hablar de ideología positivista en abstracto, sin atender a las diferentes realidades de cada país. La burguesía española, atenazada por su propia impotencia, tenía una deuda pendiente con la segunda mitad del siglo XIX. Las estructuras caciquiles y el ruralismo de la Restauración frenaban cualquier proyecto de modernización del país, impidiendo al mismo tiempo el desarrollo de un positivismo sólido, traspasado siempre de idealismo neokantiano o krausista. El escritor finisecular se encuentra con esta deuda, atrapado en el proyecto pendiente de construcción nacional y en la necesidad de reorganizar el sentido de su activismo. Después del fracaso de la revolución del 68 y del funcionamiento decepcionante de la Restauración, los escritores sustituyen el deseo de participar activamente en la política por un previo trabajo de revisión intelectual, en busca de una esencia española, una España real capacitada para sostener enraizadamente los cambios necesarios en la España oficial [8].

Esta preocupación por las necesidades pendientes del país, fábula amarga heredada por nuestros intelectuales, justifica sus pensativas relaciones con la tradición española y una apuesta notable por la vía de la penetración fenomenológica.

No es el caso de la mayoría de los países hispanoamericanos, en los que la cultura del positivismo se desarrolla al calor de la economía imperialista, con la clausura de los proyectos nacionales de las burguesías criollas y la pérdida de cimientos de los valores y las problemáticas autóctonas. La pregunta sobre la tradición queda sustituida por el afán cosmopolita y extravagante de la modernidad [9]. A estas circunstancias se refiere Miguel de Unamuno

[8] Tema este bien estudiado por LOPEZ-MORILLAS, J., «Preludio del 98 y literatura del desastre», *op. cit.*, pp. 223-254; y por INMAN FOX, E., «El año de 1898 y el origen de los intelectuales», *Ideología y política en las letras de Fin de Siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 13-24. Es curioso que el funcionamiento de la figura del intelectual coincida con el reforzamiento radical de la figura del poeta, protagonistas los dos (quizá) de esta doble vía de actuación modernista.

[9] HALPERIN DONGHI, T., *Historia contemporánea de América latina*, Madrid, Alianza Ed., 1974, pp. 281-355; MORETIC, Y., «Acerca de las raíces ideológi-

en «La tradición literaria en América», un artículo de 1907, en el que justifica, con una pizca de ironía, la validez del esteticismo radical de Rubén Darío por sus posibilidades docentes para unos burgueses sin tradición, volcados en sus nuevas fortunas y sólo atacables con el espectáculo de rarezas extremas. «La labor de cultura del modernismo —escribe Unamuno— ha sido grande y evidente. En naciones jóvenes, que engrosan y se acrecientan por aluvión de gentes que van en busca de fortuna y a las que apenas interesa otra cosa alguna, en naciones en que la preocupación de hacerse rico es la dominante, en países necesariamente improvisados donde abundan los ricos que no fueron nada, en países tales que el espíritu de vulgaridad tiene que hacer estragos. Y más que el espíritu de vulgaridad, el de cursilería» [10].

Esta situación histórica diferenciada es la que va a motivar la doble vía de enfrentamiento a la cultura burguesa representada por Darío y Unamuno. «Parnasianos [en] Hispanoamérica; simbolismo en España», escribe Juan Ramón Jiménez, aludiendo quizá a estos dos registros del horizonte modernista.

Creo que esta singularidad de opciones estéticas debe ser tenida muy en cuenta en la comprensión del papel que Antonio Machado juega dentro de la lírica española. Cuando Azorín escribe en 1910 el artículo «Dos generaciones», recordando las características de su juventud literaria, cita como miembros de la generación del 98 a Unamuno, Rubén Darío, Valle-Inclán, Benavente, Baroja y Maeztu. Luego critica la falta de rebeldía espiritual de la generación siguiente y elogia la actitud de algunos jóvenes poetas, como Antonio Machado, que parecen haber aprendido la lección

---

cas del Modernismo», en *El Modernismo,* ed. de L. Litvak, Madrid, Taurus, 1975, pp. 51-64; y RODRIGUEZ, J. C. y SALVADOR, A., «El Modernismo y la moral estética», *Rubén Darío y la moral estética,* Universidad de Granada, pp. 13-35.

[10] «La tradición literaria americana», *La Nación,* Buenos Aires, 2.V.1907, recogido en *Letras hispanoamericanas (1894-1924), Obras Completas,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, pp. 379-380. En todo el diálogo que Unamuno mantiene con la literatura hispanoamericana ronda el tema de la tradición necesaria para una verdadera renovación. Si Rubén critica a la literatura española por estar «amurallada de tradición», Unamuno puede acusarlo de estar falto de una tradición verdadera.

de sus mayores [11]. Sin entrar en discusiones cronológicas sobre la pertenencia o no de Machado a la generación de Azorín, de sus palabras podemos extraer la idea de que al empezar a escribir el poeta sevillano estaba ya formada una clara atmósfera cultural con la que era posible identificarse. Más en concreto, como ha estudiado detalladamente Aurora de Albornoz, se trataba para Machado de la atmósfera de Miguel de Unamuno [12].

En sus reflexiones sobre la poesía, Unamuno es tal vez el exponente más claro de la lectura fenomenológica de la realidad. La línea principal de su pensamiento podemos encontrarla sistematizada en «¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!», un texto en el que resume su oposición a la mirada empirista que se detiene en un conocimiento superficial del mundo: «No se tocan ni se sienten a sí mismos, ni sienten el toque íntimo de su sustancia con la sustancia de las cosas, la sustancialidad de éstas. El mundo es para ellos apariencial o fenoménico. No han logrado que al llegar a ellos las visiones, los sonidos o los toques de las cosas, se les rompa la corteza visual sonora o táctil, y rompiendo luego la sustancia de esas cosas la corteza del alma, sus sentidos, penetre sustancia a sustancia y baje el mundo a asentarse en las entrañas de sus espíritus. Y este mundo que así baja es el que llamamos el otro mundo, y no es sino la sustancia del que vemos, oímos y tocamos» [13]. Siguiendo la tradición lírica contemporánea, definida en el romanticismo, Miguel de Unamuno dibuja la figura del poeta en su capacidad de cumplir esta labor penetradora, llegando a comprender la verdad espiritual del mundo, para ofrecerla después viva, personalizada, hecha verdad carnal: «El poeta es el que nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo; el filósofo sólo nos da algo de

[11] AZORIN, «Dos generaciones», *Obras Completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 1.136-1.140.

[12] En el artículo «Miguel de Unamuno y Antonio Machado», en *Antonio Machado*, ed. R. Gullón y A. W. Phillips, Madrid, Taurus, 1979, pp. 123-153, y en el libro *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1965.

[13] «Plenitud de plenitudes y todo plenitud», *Ensayos*, I, Madrid, Aguilar, 1951, p. 572.

esto en cuanto tenga de poeta, pues fuera de ello no discurre él, sino que discurren en él sus razones, o, mejor, sus palabras» [14].

En estas palabras tenemos condensada una opción poética, un camino de enfrentamiento a los valores positivistas que se había ido fraguando en Unamuno desde los últimos años del siglo XIX. De forma parecida definirá Machado su trabajo en el poema LXI de *Soledades:*

Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo,
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.
El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto. (I, 472)

Este es el mundo poético al que se acerca Machado, la dirección que le hace no sentirse cómodo en un esteticismo radical. Para el poeta que acepta la realidad con la intención de interpretarla, el dialecto poético no puede separarse de la lengua normal; por el contrario tiene que partir de ella, blandirla creativamente, ofreciendo una visión personalizada, que no reduzca la lírica al simple comercio con un material lingüístico lujoso. Y lo mismo ocurre con la idea que el propio poeta se hace de su vida, llena de casos que ni siquiera merecen ser recordados. En un momento donde la estirpe poética se convierte también en una forma de vida, en un exceso de anormalidad sublime o infernal, el uso de la sencillez vital, el buen sentido de la palabra bueno de su «Retrato», aparte de una declaración ligada con los orígenes institucio-

[14] *Op. cit.*, p. 579.

nistas, se convierte en una decisión estética, un modo de entender el espacio ideológico que debe ocupar el poeta. En la legendaria sencillez, en su figura insonorizada por el tono gris de unas costumbres normales, tenemos el correlato lógico del estilo literario apetecido:

> Adoro la hermosura, y en la moderna estética
> corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
> mas no amo los afeites de la actual cosmética,
> ni soy un ave de ésas del nuevo gay-trinar.

Y es aquí donde deben situarse sus relaciones con el esteticismo modernista. Sólo utilizado en su sentido amplio de tendencia general, es decir, de crisis fin de siglo, puede aplicarse el adjetivo modernista a un poeta como Machado, que mostró en su estilo y sus declaraciones distancias evidentes con la «escuela». Como ha estudiado Geoffrey Ribbans, el proceso de depuración inicial por el que el poeta va encauzando su propio estilo se basa precisamente en la superación de todas las consignas esteticistas que habían acompañado a la poesía hispánica en la ruptura finisecular [15]. Algo, por otra parte, que el mismo poeta quiso señalar en la nota introductoria a *Páginas escogidas* (1917): «Como valor absoluto, bien poco tendrá mi obra, si alguno tiene; pero creo —y en esto estriba su valor relativo— haber contribuido con ella, y al par de otros poetas de mi promoción, a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española, y haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras» (II, 1591-2).

Especialmente significativas son sus relaciones con Rubén Darío [16]. El respeto literario y el afecto personal entre los dos poetas

[15] RIBBANS, G., «Antonio Machado y el modernismo», en *Nuevos asedios al modernismo*, edición de I. Schulman, Madrid, Taurus, 1987, pp. 282-297. Ribbans compara poemas publicados inicialmente en revistas con sus versiones en *Soledades* (1903) y *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), constatando la progresiva depuración de los elementos esteticistas de escuela.

[16] PHILLIPS, A. W., las ha estudiado en su artículo «Antonio Machado y Rubén Darío», en *Antonio Machado*, edición de R. Gullón y A. W. Phillips, Madrid, Taurus, 1979, pp. 171-185. Nuestras conclusiones aquí, aunque coincidentes en gran parte, no son exactamente las mismas.

están reflejados en los distintos poemas que se dedicaron y en la ayuda económica que Machado le pide a Darío cuando, a causa de la enfermedad de su mujer, tiene que abandonar París y volver a Soria [17]. Las referencias a Darío van siempre rodeadas de una extrema delicadeza, sin la rotundidad que Machado empleará otras veces para desacreditar los excesos del esteticismo. Pero, al mismo tiempo, no es difícil percibir una clara conciencia de caminos diferenciados, de distintas opciones poéticas. En el prólogo que escribe para *Soledades* en las *Páginas escogidas* (1917), hace la siguiente reflexión: «Las composiciones de este primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1899 y 1902. Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas,* el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza.* Pero yo pretendí —y reparad en que no me jacto de éxito, sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba yo 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; 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» (II, 1592-3). Dejando a un lado las semejanzas evidentes con las palabras de Unamuno que citábamos páginas atrás, en estas consideraciones de Machado pueden distinguirse dos aspectos. Por una parte reconoce el carácter innovador de Rubén Darío, la compartida militancia en una época de ruptura que a todos los unifica, en selecta minoría, frente al encarnizamiento de la crítica tradicional al uso [18]. De otra parte, sin embargo, hay conciencia de la distinta manera con la que puede vivirse esa ruptura, sobre todo por lo que se refiere al esteticismo. Machado, incluso, tiene interés en hacer la división dentro de los propios libros de Darío.

[17] Nos han quedado cartas referentes a esta dolorosa situación para Machado, que pueden consultarse en II, 1.490-1.492.

[18] Recordemos que en su nota sobre *Arias tristes* (1904) de Juan Ramón Jiménez, Machado alude a la «juventud soñadora, en cuyas filas aunque indigno milito» (II, 1.470).

Puede ser interesante señalar que Unamuno hace una lectura muy parecida de sus relaciones con el poeta nicaragüense en el artículo necrológico «¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!». Destaca al Darío profundo frente al autor de leves cosquilleos de frívola sensualidad acústica; reconoce la importancia de su obra, pero justifica el poco entusiasmo público que había mostrado ante ella por la necesidad de buscar un camino distinto, «porque tenía que cantar, es decir, que gritar acaso, mis propias congojas, y gritarlas como bajo tierra, en soterraño» [19].

El alejamiento de Machado de las opciones esteticistas cobra irónica agresividad en «Saludando a los modernistas», quintilla de Jorge Menéndez, uno de sus poetas apócrifos:

> Los del semblante amarillo
> y del pelo largo y lucio,
> que hoy tocan el caramillo,
> son flores de patinillo,
> lombrices de caño sucio. (I, 808)

Los ejemplos que en este sentido se pueden encontrar en sus distintos razonamientos en prosa son muchos. Por lo que se refiere a su verdadera opinión sobre Rubén, es significativo que a la hora de elaborar el programa «Para un estudio de la literatura española», al titular los temas, anota: «Neobarroquismo: Rubén Darío». Adjetivación afilada si recordamos las consideraciones muy negativas que sobre el barroco hace en *Juan de Mairena* y, sobre todo, en «El arte poética de Juan de Mairena» que se incluye en el *Cancionero apócrifo,* donde sistematiza siete puntos de crítica [20]. Machado huye del artificio, de la palabra que no conserva su aspecto de naturalidad; éste es el camino que anda en su tarea literaria, el horizonte que más o menos disciplinadamente respeta

[19] *Obras Completas,* VIII, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 522.

[20] En «El arte poética» (I, 697-706) se opone a la artificialidad de una lírica hecha por conceptos. Lo mismo ocurre en *Juan de Mairena,* en las diversas ocasiones que se critica la pedantería y el artificio frente a la naturalidad. En estos ataques a lo barroco está presente, sin duda, su opinión negativa sobre la moral esteticista y sobre la línea gongorina de los jóvenes poetas del 27.

a la hora de escoger el tono de sus poemas. En este lugar están las opciones de su vocabulario; el mundo poético tiene más que ver con «lo que pasa en la calle» que con «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa» [21]. Por eso, a la hora de fijar la situación de historia literaria desde la que escribe Machado, antes de sellar unidades y explicar relaciones internas, será bueno valorar la elección estética que supone, en el cruce de siglos, la búsqueda de sencillez propuesta en su trabajo. «Sus imágenes favoritas —escribe Ricardo Gullón— venían de lejos: de Jorge Manrique, si no de más atrás, alguna; otras directamente de Rubén Darío; pero no importa tanto la procedencia como el inconfundible tono, sencillo y misterioso a la vez, que adquieren al insertarse en el complejo sentimental e ideológico de Machado» [22].

Y no se trata de una sencillez remarcable sólo desde *Campos de Castilla,* aunque en este libro se produzca un esfuerzo considerable hacia la austeridad poética. Desde el inicio de su tarea como escritor, tanto por lo que hay como por lo que falta, Machado vive al margen del esteticismo llamativo y regodeado de sí mismo, tan propio de la actitud finisecular de los autores que habían apostado por la construcción de una moral estética, bien diferenciada de cualquier otra moral. En este sentido sería bueno analizar, por ejemplo, las colaboraciones de Machado en *La Caricatura* (téngase en cuenta la fecha: 1893), tan sarcásticas con la épica de los poetas bohemios y marginados, pícaros en su pobreza, y con las reuniones literarias de versos interminables y pesadas lecturas [23]

No, la soledad de Machado no es en sus argumentos la del poeta marginado por la sociedad burguesa, como ocurre con el Rubén Darío de «El rey burgués» o «El pájaro azul»; es ya, directamente, la soledad de un hombre que piensa sobre el mundo y sobre sí mismo.

La exaltación esteticista surge de una reacción consoladora. El poeta levanta el altar de su importancia en el momento justo en

[21] Como se sabe, es éste uno de los lemas frontales de Juan de Mairena (II, 1.910).

[22] «Simbolismo y Modernismo en Antonio Machado», *Direcciones del Modernismo,* Madrid, Gredos, 1971, p. 167.

[23] *Vid.* II, 1.037-1.144.

que ha perdido su aureola, humillado por los códigos utilitarios de la sociedad. Los pasos de Antonio Machado llevan en su camino literario la intuición final de este mecanismo de ingenuidad consoladora. En la reseña que escribe sobre «*Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez», después de aludir a los peligros de egoísmo y sueño que tienen los poetas jóvenes, afirma: «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 acaba por preguntar: «¿No incurriremos en la vanidad de erigir en virtud nuestra propia miseria?» (II, 1469-72). Machado alude a la vanidad del esteticismo artístico, una postura que no le sirve como posible desarrollo de su lírica. Incluso en los poemas más cercanos al esteticismo, los de sus inicios literarios, hay control en la imaginería y preferencia por las insinuaciones simbolistas, terreno mucho más austero, que servirá de punto de partida en su itinerario hacia la objetividad. Del mismo año, 1904, data una carta escrita a Unamuno que arroja mucha claridad sobre el tema, porque relaciona la ruptura de la vanidad con el magisterio de don Miguel, en todas sus implicaciones políticas: «Pero hoy, después de haber meditado mucho, he llegado a una afirmación: todos nuestros esfuerzos deben tender hacia la luz, hacia la conciencia. He aquí el pensamiento que debía unirnos a todos. Usted, con golpes de maza, ha roto, no cabe duda, la espesa costra de nuestra vanidad, de nuestra somnolencia. Yo, al menos, sería un ingrato si no reconociera que a usted debo el haber saltado la tapia de mi corral o de mi huerto. Y hoy digo: es verdad, hay que soñar despierto. No debemos crearnos un mundo aparte en que gozar fantástica y egoístamente de la contemplación de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor que sea estéril para los demás» (II, 147-54).

Por esto se produce siempre un error de juicio al separar la preocupación filosófica (o el compromiso político) de la poesía de Machado, remarcando su influencia negativa. No se trata de una interferencia de ocasionales elementos extraños, ya que están íntimamente unidas entre sí las aspiraciones literarias y las ideológicas. Es precisamente una determinada opción estética, la del len-

guaje sencillo y la búsqueda de objetividad, la que va a conducir al poeta hacia las derivaciones metafísicas y hacia una toma de postura política cada vez más clara. O sea: «A la ética por la estética, decía Juan de Mairena, adelantándose a un ilustre paisano suyo» [24].

Caminando por estos debates Antonio Machado va a pagar buena parte de la deuda poética que España tenía con el siglo XIX, en el que la retórica había dominado unos versos escritos con superlativos, sin encontrar del todo el tono de la sencillez. En medio de un romanticismo exagerado de voz, los tanteos de Espronceda en *El diablo mundo* son importantes, pero insuficientes. Campoamor fracasa en el intento de buscar un tono conversacional, con frecuentes caídas en el ripio, quizás porque debajo de todas sus piruetas hay siempre un sentido común más interesado en el moralismo sermoneador que en experimentar las posibilidades poéticas del lenguaje cotidiano, el «lenguaje vivo» como diría Machado. Será por fin él, con Bécquer por medio, el que obtenga en este terreno unos resultados definitivos para la poesía española.

II

Como puede concluirse del clarificador libro de José María Valverde sobre Antonio Machado, una de las líneas fundamentales de su poesía se edifica en el deseo de objetividad, en la superación lírica de los laberintos subjetivos. Este itinerario hacia la objetividad, que debe situarse en el cruce ideológico dibujado en las páginas anteriores, supone la puesta en duda de muchas verdades poéticas tradicionales. Por ejemplo, Machado se ve rápida y complicadamente indispuesto con la definición esencialista de la intimidad subjetiva. Valverde llamó la atención sobre un poema del

[24] Si es correcta la interpretación de José María Valverde, este paisano de Mairena es el propio Antonio Machado. Este lema no se encuentra literalmente en su obra, pero se desprende con frecuencia de ella. Antonio Machado, *Juan de Mairena*, edición de J. M.ª Valverde, Madrid, Clásicos Castalia, 1983, p. 68.

primer libro, «¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja...», en el que se establece un diálogo entre el poeta y la noche [25]. Parece que las consideraciones previas del poeta lo han llevado a dudar de su propia sinceridad y le pregunta a la noche: «dime / si son mías las lágrimas que vierto». La noche manifiesta también sus dudas, no distinguiendo entre la sinceridad del llanto y «la voz de un histrión grotesco», y, ante la insistencia del poeta, afirma:

> Yo me asomo a las almas cuando lloran
> y escucho su hondo rezo,
> humilde y solitario,
> ése que llamas salmo verdadero;
> pero en las hondas bóvedas del alma
> no sé si el llanto es una voz o un eco. (I, 451)

Machado empieza aquí a perder pie en los terrenos de la ideología poética contemporánea. La tarea lírica venía siendo definida como el esfuerzo de recuperación y expresión de una voluntad subjetiva esencial encubierta por las reglas sociales (normas de lenguaje o leyes cívicas). La poesía es expresión porque hay un tesoro interno que cantar, una reserva no contaminada por la historia; es necesario *exprimirse,* en confesiones o llanto, para decir la verdad. Me parece interesante recordar que expresarse es lo mismo que exprimirse, porque las lágrimas son en la poesía algo así como el zumo de lo esencial subjetivo. Al dudar de las lágrimas, al hacerlas partícipes de la existencialidad sucia de los ecos, Machado no pone en cuestión las características subjetivas de la intimidad, pero las saca de la reserva ahistórica y misteriosa de las esencias. Y entonces todo lo sólido de la estirpe lírica empieza a desvanecerse en el aire, a pensarse y despensarse en busca de una nueva formulación.

No se trata, por supuesto, de un proceso único en la poesía de Antonio Machado, en la que se pueden leer muchas tradiciones y otros debates familiares para el conocedor de la literatura europea contemporánea. Pero sí me parece uno de los procesos más im-

25 «La crisis de la sinceridad», *Antonio Machado,* Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 43-53.

portantes por su protagonismo en los diversos caminos elegidos por el poeta. La pérdida de una constitución esencial para las lágrimas, es decir, para todas las cosas que tengan que ver con los ojos del hombre, marca la poesía y el pensamiento de Machado, desde el momento en que sus esfuerzos interpretativos de la realidad apariencial no le llevan hacia una esencia determinadora. Como ha estudiado Sánchez Barbudo, las preguntas cambian para Machado cuando empieza a comprender que «esas apariencias o reversos son los caminos que nos llevan a descubrir la nada; o sea, que es en el mundo, ante las cosas, cuando descubrimos que ellas carecen de fundamento» [26]. Los poemas de Machado repiten con frecuencia esta visión de la nada:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar. (I, 575)

Este poema, perteneciente a los «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla,* se articula, como señaló Gutiérrez-Girardot, desde «una paradoja: del camino que no hay, de las huellas y el caminar que son propiamente el camino, pero que tampoco hay» [27]. Por eso cada afirmación es destronada en los versos con una negación y cada negación con una afirmación. Las huellas son el camino que no hay; no existe el camino, pero se hace al

[26] SANCHEZ BARBUDO, A., *El pensamiento de Antonio Machado,* Madrid, Guadarrama, 1974, p. 93.

[27] GUTIERREZ-GIRARDOT, R., *Poesía y prosa en Antonio Machado,* Madrid, Guadarrama, 1969, p. 44. El análisis de Gutiérrez-Girardot es inteligente y muy iluminador. Lo que no se entiende muy bien es por qué afirma, en su descripción formal, que el poema «consta de cinco octosílabos y cinco heptasílabos».

andar, aunque luego vuelve a su inexistencia. Al final, estelas en el mar, o sea, huellas que no son huellas, que nacen y pueden desaparecer como artificios desarmados. El mar no es aquí metáfora de la profundidad, sino una inmensa superficie sin nada encima, o mejor dicho, con la nada encima: una falta absoluta de prefiguraciones y mandatos anteriores al propio camino, a la propia libertad de elección. El papel de la nada pierde la angustiosa simbolización del vacío existencial, cuando Machado se acerca a una lectura más positiva, en la que busca una justificación para el futuro. Que exista la nada, que nada se establezca con anterioridad al deseo del hombre, significa que el hombre tiene la libertad de escoger sus caminos. La soledad de los abandonados a su propio destino se convierte en la mejor prueba de que el futuro puede ser una elaboración libre. Las huellas desaparecidas pueden acallar su nostalgia en la conciencia justificativa de las huellas que tienen la posibilidad de venir. De ahí la lectura optimista de la nada que hace Antonio Machado en el poema «Siesta. En memoria de Abel Martín»:

> Al Dios de la distancia y de la ausencia,
> del áncora en el mar, la plena mar...
> El nos libra del mundo —omnipresencia—,
> nos abre sendas para caminar.
> Con la copa de sombra bien colmada,
> con este nunca lleno corazón,
> honremos al Señor que hizo la Nada
> y ha esculpido en la fe nuestra razón. (I, 716)

El Señor de la nada nos abre sendas para caminar. Y es precisamente en este punto donde puede situarse una ética del progreso según Juan de Mairena: «Pero nosotros nos inclinamos más bien a creer en la dignidad del hombre, y a pensar que es lo más noble en él el más íntimo y potente resorte de su conducta. Porque esta misma desconfianza de su propio destino y esta incertidumbre de su pensamiento, de que carecen acaso otros animales, van en el hombre unidas a una voluntad de vivir que no es un deseo de perseverar en su propio ser, sino más bien de mejorarlo. El

hombre es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la Naturaleza» (II, 2.097).

Esta intuición de la nada, explicable en gran parte dentro del dinamismo histórico más atractivo de la modernidad[28], acompaña a la poesía de Machado temática y formalmente. En el «Poema de un día» vuelve sobre el tema de la falta de cimientos en el alma, después de aludir a Unamuno:

> Esa tu filosofía
> que llamas dilentantesca,
> voltaria y funambulesca,
> gran Don Miguel, es la mía.
> Agua de buen manantial,
> siempre viva,
> fugitiva;
> poesía, cosa cordial.
> ¿Constructora?
> —No hay cimiento
> ni en el alma ni en el viento. (I, 555)

Esta falta de cimientos esenciales en el alma, imagen paralela a la expresión equívoca de las lágrimas entendidas como eco, determina una de las constantes más llamativas de la teoría poética de Machado: la revalorización de la *sentimentalidad.* La poesía no puede definirse ya como el cauce expresivo de unos sentimientos eternos, porque también los sentimientos son construcciones históricas, andamios cordiales levantados sobre la nada. La historia marca a la poesía no simplemente por los temas y el vocabulario, sino muy dentro de esa reserva de la intimidad que se creía pura, fuera del tiempo. De este modo no puede haber nueva poesía hasta que no se edifique una nueva sentimentalidad, hasta que no se haga carne, sobre todo corazón, otra nueva concepción del mundo.

Machado vuelve con frecuencia a este tema, básico en la elaboración de su pensamiento literario y político. En «Reflexiones

[28] En este sentido es muy destacable el libro de BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad,* Madrid, Siglo XXI, 1988.

sobre la lírica» (1925), escribe: «El concepto de lo humano no se formó de una vez para siempre, sino que cambia con la fe de cada época, con la metafísica —no asuste la palabra— más o menos consciente o formulada que encierra nuestras creencias últimas» (II, 1-655). Y luego precisa: «Todo produto del arte, por humilde que sea, estará siempre dentro de la ideología y de la sentimentalidad de una época» (II, 1.657). En el «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua» (1931), intenta demostrar que la intimidad de la conciencia individual es, en parte, invención moderna, «laboriosa creación del siglo XIX». Sobre el tema de la sentimentalidad escribe lo siguiente: «Nueva sensibilidad es una expresión que he visto escrita muchas veces y que, acaso, yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. Una nueva sensibilidad sería un hecho biológico muy difícil de observar y que, tal vez, no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. Nueva sentimentalidad suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian a través de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros» (II, 1.784). Estos razonamientos son después repetidos literalmente en el capítulo XII de *Juan de Mairena* (II, 1.957).

Las consideraciones sobre sentimentalidad e historia que acabamos de citar están lejos de ser una mera abstracción especulativa, por lo que la tarea poética y el compromiso político se acercan en la visión machadiana del mundo. En el prólogo a la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1919) se refiere a «la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una idea común apasione las almas», uniendo este renacimiento a la muerte de «una economía social definitivamente rota» (II, 1.603). Y en el «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses», otro de los textos fundamentales de la reflexión sobre la sentimentalidad, escribe: «La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la

jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas» (II, 709).

El complicado proceso intelectual de Machado, que sufre quizás la evolución más coherente y rigurosa de todos los escritores de su tiempo, toma cohesión con las posibilidades que le ofrece este concepto de la sentimentalidad [29]. El poeta ve precisamente en los sentimientos ese territorio intermedio que le hacía falta para grapar los dos labios de la herida abierta durante todas sus mareas pensativas: la distancia entre subjetividad y objetividad. Si la poesía es palabra íntima que necesita objetivarse, ¿cómo puede haber una subjetividad objetiva?

Hasta ahora lo había intentado de muchas maneras; apartándose en sus temas de los laberintos simbólicos y del vocabulario radicalmente esteticista; inventando, en *La tierra de Alvargonzález,* «historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas» (II. 1.594); acercándose a la poesía popular para hacer «autofolklore», es decir, para cantar de sí mismo lo que tenía de común con el pueblo (II, 1.616). Había, incluso, desarrollado una concepción de la poesía como drama, donde el acontecer de la conciencia pudiera representarse en palabras y con la ayuda temática de un escenario concreto. Buena parte de los poemas de Machado señalan un tiempo determinado (hora del día, estación del año) y la descripción de un paisaje, creando ante el lector la atmósfera necesaria para el desarrollo del drama. Mecanismo claramente relacionado con los deseos de objetividad, si se tiene en cuenta esta anotación de *Los complementarios:* «Sólo es común a todas las conciencias el trabajo de desubjetivación, la actividad homogeneizadora, creadora de estas dos negaciones en que las conciencias coinciden: tiempo y espacio, bases del lenguaje y del pensamiento racional» (II, 1.258-59).

Pero parte de la herida quedaba siempre abierta. Ahora, con el

[29] Sobre el tema de la nueva sentimentalidad, poco estudiado para la importancia que cobra en el pensamiento de Machado, han escrito apreciables consideraciones CEREZO GALAN, P., «Comunitarismo cordial o lírico», *Palabra en el tiempo,* Madrid, Gredos, 1975, pp. 268-277, y BAKER, E., *La lírica mecánica,* Madrid, Taurus, 1986.

tratamiento de la sentimentalidad, Machado encuentra un territorio intermedio más intenso. Al introducir las determinaciones históricas en los valores espirituales, hace de la propia subjetividad un huerto en buena parte objetivo. El poeta canta unos valores históricos, pero no tomados de la realidad exterior, sino de sí mismo, porque la historia se hace corazón, intimidad, a través de los sentimientos. Esta idea la podemos encontrar elaborada en una anotación de 1924: «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... Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada» (II, 1.310).

Machado busca un cruce donde la historia se haga yo y el yo se haga historia. Este cruce se lo da su concepción de la sentimentalidad, que le permite además el acercamiento paulatino a la «afonía cordial» de la masa, convertida en el soporte vivo y callado de su propio sentir y de su palabra [30]. Poesía cordial porque nace de un mundo sentimental conjunto y porque puede llegar a ser algo vivo al sentirse comprendida y compartida por el lector. Por otra parte, es también en este terreno donde encuentra campo de acción la poesía definida como palabra en el tiempo, por lo menos en lo que se refiere a su aspecto histórico. «La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo» (II, 1.946). Al poeta le corresponderá cantar en sí mismo los valores sentimentales de su tiempo, fijándolos en sus palabras, es decir, sacándolos de su tiempo, para una posible emoción pos-

[30] Hay a veces, en este tratamiento de la realidad, un recuerdo del concepto de *intrahistoria* que Unamuno formuló en *En torno al casticismo*, aunque Machado marca más la responsabilidad del proceso histórico. Los ecos del libro de Unamuno pueden encontrarse también en los ideales pedagógicos de Juan de Mairena o, como señala Blanco Aguinaga, en el tratamiento del paisaje castellano (*Juventud del 98*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 282). Son muy justas las consideraciones que hace Blanco Aguinaga sobre la evolución de Machado, con muy positivas diferencias respecto a la mayoría de escritores de su época.

terior. De ahí que la poesía pueda convertirse también en un modo de conocimiento.

A lo largo de casi todas sus poéticas y prosas teóricas, Antonio Machado prefiere hablar de nuevos poetas antes que de nueva poesía. La creación ha dejado de ser una parcela encerrada en sí misma, con una esencia que tenga sus propios desarrollos, sus caminos justos para evolucionar. Le interesan, por el contrario, los futuros nuevos poetas, aquéllos que hayan vivido la experiencia de esa nueva sentimentalidad, la experiencia de un mundo otro, que él, por motivos biográficos, sólo podía intuir [31].

El proyecto teórico de Machado permanece todavía vigente, lleno de singularidad y atractivo histórico. Pocas veces se ha formulado una comprensión literaria tan ajustada de las relaciones entre la intimidad del poeta y la historia. Machado supera la división tajante de los espacios privado y público, la fábula amarga del yo contra el mundo, precisamente la clave de la lírica contemporánea. Se escapaba así de las vanidades imaginarias del poeta que construye su grandeza en su propia miseria, pero también del sociologismo determinista que intenta imponer una literatura por decreto, desconociendo los procesos históricos de la ideología, de la sentimentalidad humana. Vida e historia fueron para Machado una misma cosa, comprensión que tiene un valor destacable si atendemos a todos los debates posteriores sobre la poesía, lo privado y lo público, la pureza, el compromiso.

Desde las posiciones literarias de la crisis finisecular, con una tradición de la que no podía sentirse ajeno, Antonio Machado inició el itinerario de su lírica. Metido en las galerías de la soledad acabó encontrándose con los otros y cumplió sus deseos de soñar despierto sobre la superficie del mundo. Pero rodeado por la mez-

[31] Poetas posteriores a Machado, de forma muy destacable algunos de la generación del 50, coinciden con él en la necesidad de una revisión crítica de la educación sentimental. Algo de este interesante tema he apuntado en el prólogo a mi edición del libro de BARRAL, Carlos. *Cuaderno de Metropolitano,* Granada, Maillot Amarillo, 1989. Para todo lo referente a la lectura que los poetas españoles hicieron de Machado es imprescindible la consulta de OLIVIO JIMENEZ, J., *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra,* Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

quindad de la historia que le tocó vivir, Antonio Machado, en compañía de otros muchos, debió sentirse solo en el mar de la cordialidad.

LUIS GARCÍA MONTERO
(Universidad de Granada)