# Antonio Machado y la modernidad: una revisión

Miguel García-Posada

La poesía de Antonio Machado* ha pasado por diferentes estados de valoración. De ser el poeta por antonomasia para la generación del 50 pasó, en los años ochenta, con la «rehabilitación» de JRJ, que había sido proscrito por las poéticas realistas, a ocupar un lugar más secundario: buen poeta, pero un sí es no es anacrónico, escasa o nulamente innovador, hasta alcanzarse el juicio, presuntamente inapelable, que lo considera «el más alto lírico castellano del XIX», en quien confluían las mejores esencias de la poesía de ese siglo, que acendraba al mejor Bécquer y depuraba el mejor legado de Espronceda, a la vez que bebía de otros poetas tan menores como Campoamor e incluso Gabriel y Galán. Todo ello en contraste con J. R. J., el gran poeta de la modernidad. Se invertía así la oposición Machado / J. R. J. de años atrás[1].

Tal fue durante años la situación, y en algún sentido lo sigue siendo. A la sombra de Borges se recusaba a Antonio Machado

---

* Todas las citas de Machado, salvo indicación contraria, proceden de Oreste Macrì, ed., *Poesías completas*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid,1988.

[1] Un resumen de la cuestión hasta los años ochenta, en José-Carlos Mainer, ed.,en «Modernismo y literatura», dentro *de Historia y crítica de la literatura española* (Crítica, Barcelona, 1980). Andrés Soria Olmedo excluye a Machado del canon de la poesía posmodernista en su antología *Las vanguardias y la generación del 27*, Visor, Madrid, 2007.

(«el hermano de Manuel», aguijoneaba el grande y malicioso escritor argentino). La mayoría de los poetas «novísimos» españoles sentían grima por su poesía, que les parecía en general casposa y ruralista, hasta el punto de que ahora se ha «decretado» el «trienio»de Juan Ramón, entre el aniversario del Nobel y la rememoración del nacimiento literario del gran poeta. La publicación de la antología *Las ínsulas extrañas* (2000), auspiciada por el poeta José Ángel Valente, con su postulación de un canon «parasimbolista» y la exclusión explícita de Antonio Machado, dentro de una no oculta dialéctica antirrealista, es sintomática del verdadero estado de cosas[2].

El juicio que considera a Antonio Machado poeta del XIX no deja de resultar algo perverso (lo decimonónico siempre ha tenido mala prensa entre nosotros, mucho más que lo medieval, qué le vamos a hacer), porque con el pretexto de un presunto emplazamiento histórico devalúa al poeta al tenerlo en la práctica por un ilustre anacronismo. Algunos habían anticipado ya ese juicio al ver a Machado –y a Unamuno– como los dos últimos grandes poetas del XIX por su condición de «escritores nacionales», en la intersección de las preocupaciones individuales y colectivas.

Su ejemplo ético no se ha discutido nunca a Machado, pero la vuelta a *Soledades*, en detrimento de *Campos de Castill*a, acarreaba elementos problemáticos; Dámaso Alonso, su principal fautor, había sostenido, ya en los años sesenta, que después de *Campos,* obra que tampoco le arrancaba demasiados entusiasmos, el poeta había entrado en una crisis de crecimiento definitiva, salvada aquí y allí por memorables chispazos creadores. Aunque expuesta con cautelosa cortesía, la conclusión era clara: Machado naufragaba en sus escritos filosóficos; el poeta casi se había terminado[3]. El juicio sentó escuela y aún hoy sigue coleando.

---

[2] José Ángel Valente «et alii», *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española 1950-2000,* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.

[3] Dámaso Alonso, «Fanales de Antonio Machado», en *Cuatro poetas españoles,* Gredos, Madrid, Madrid, 1962. «Casi ex poeta» denominan al Machado ulterior a *Campos* los autores universitarios de la *Breve historia de la literatura española*, Alianza, Madrid, 1997, pág, 471.

Pese a tan severos y eminentes juicios, la poesía machadiana continúa gozando una poderosa corriente favorable, que se traduce en constantes ediciones, adhesiones entusiastas y abundante literatura secundaria[4]. Pero hacer justicia a esta obra exige evaluar correctamente la revolución que llevó a cabo, como la que ha llevado a cabo siempre toda gran poesía. A tal efecto adoptó Machado una actitud que llamaremos, sin extrapolaciones innecesarias, «clasicista», caracterizada por la coherencia estética, la imitación de la naturaleza humana, la relegación de lo arbitrario o caprichoso, y la adopción de la métrica heredada de la tradición. Todo ello conforme a su convicción de que «la poesía se engendra en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento» (I 709), y de que el intelecto no ha cantado nunca. (El clasicismo fue intelectualista. Pero solo hemos hablado de actitud clasicista.)

Machado cultiva la métrica canónica, como otros eminentes poetas contemporáneos y poetas de la modernidad. No desdeñaba el verso libre («Verso libre, verso libre... / Líbrate, mejor, del verso / cuando te esclavice...» [I 664)]) por un prurito conservador sino porque, como escribió a través de Juan de Mairena, «todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rimas, las imágenes mismas por su enunciación en serie son elementos temporales» ((I 697). De ahí la recurrencia de símbolos e imágenes claves, que brotan ya desligados de su posible origen literario. Pero Machado resistió la tentación en la que caía el vate del XIX: la elocuencia, trátese de un genio como Victor Hugo o de un bardo retórico como Núñez de Arce. De hecho, la segunda edición de *Soledades* estuvo guiada por el designio de atenuar la poderosa orquestación modernista de la primera; de entonces data su rechazo de la poesía formalista y su adhesión a la que se caracterizara por encerrar *«una honda palpitación del espíritu»* (II 1543). Consecuente con esto es su preferencia por la rima asonante y el romance.

---

[4] Para el fervor machadiano, cf. las aportaciones de Sesé (1990), el rastreo de influencias de Olivio Jiménez y Morales (2002); las biografías de Gibson y de Enrique Baltanás (2006); la edición facsimilar de los mss. machadianos en Burgos (2004) y Sevilla (2005), la reedición del libro clásico de Ángel González (1999), etcétera..

De Verlaine sí aprendió también a no ser elocuente y preferir siempre «la *douceur*», contra lo que enseñaba el Rubén más parnasiano. Machado copia en *Los complementarios* poemas enteros de Verlaine, pero entre él y Verlaine existen menos conexiones que entre Juan Ramón Jiménez y, por ejemplo, Albert Samain. Juan Ramón traduce a menudo los códigos simbolistas del poeta francés; las imágenes machadianas son siempre personales; aunque tengan filiación simbolista él las hace suyas. Es lo que sucede en el aún modernista poema de *Soledades «Fue una clara tarde, triste y soñolienta...». «Recibí alguna influencia de los simbolistas franceses, pero hace tiempo que reacciono contra ella»*, escribía a Azorín en 1913[5].

Aunque heredado de Bécquer, ese rechazo de la elocuencia formaba parte de su revolución poética y solo el dogmatismo impide ver las diferencias abismales que únicamente en la dicción separan a Machado de Espronceda[6]. Cierto que la música roza el redoble en algunas composiciones de *Campos*, pero aun así, incluso en los versos excepcionalmente sonoros de «El mañana efímero», busca el autor los encabalgamientos y poner sordina a la rotundidad del consonante: «*Como la náusea de un borracho* ahíto / de vino malo, un rojo sol corona / de heces turbias las cumbres de granito» (I 568)[7].

Asimismo, las concordancias que se han rastreado entre los proverbios y cantares machadianos y los versillos semejantes de Campoamor son bastante más de fronda que de raíz. Las humoradas y cantares campoamorinos no pasaban de ser «fruslerías

---

[5] En Jordi Doménech, ed., *Prosas dispersas*, Páginas de Espuma, Barcelona, 2001 pág. 345.

[6] Aunque quepa salvar un puñado de versos; así las octavillas agudas de la canción de la muerte, en el Canto I de *El diablo mundo*, que debieron de gustar a Machado, según Jaime Gil de Biedma, ed., *El diablo, El estudiante de Salamanca, Poesía*, Alianza, Madrid, 1980. Por boca de Mairena trazó este juicio positivo, propio del apócrifo: «El más fuerte poeta español de inspiración cínica»; y destacaba como su obra maestra *El estudiante* (II 2015).

[7] Más encabalgamientos en los vs. 7-8, 13-14, 25-26, 37-38. Ni un solo encabalgamiento en los 23 versos que integran la primera estrofa de la silva «Al sol», poblada de exclamaciones y cláusulas exclamativas que casi no existen en la silva machadiana (42 versos).

poéticas», como las definía el propio autor[8], frente a los textos de Machado que aunque no siempre centellean, poseen una dignidad y empaque ausentes del discurso campoamorino, lo que era nítida consecuencia de la muy superior ambición temática e, incluso a menudo, del retorno a las fuentes primitivas –don Sem Tob y Augusto Ferrán, este último sobre todo: un modo de rendir tributo a la tradición folclorista del XIX, y, sobre ello, al magisterio de Bécquer, autor de memorable prólogo a *La soledad.* ¿No podría ser machadiano este cantar de Ferrán: *«¡Ay de mí! Por más que busco / la soledad, no la encuentro; / mientras yo la voy buscando,/ mi soledad me va siguiendo»*?[9]. Aunque los proverbios son desiguales, sus aciertos son sobrecogedores; don Ramón no trasciende casi nunca las obsesiones erotómanas. En resumen, del XIX no becqueriano solo reminiscencias quedan en él.

Calderón –se ha dicho–se llevó el secreto de la rima; hasta la aparición de Machado, habría que añadir. Menos epígono que nunca. no rehusó el consonante, en la medida que lo hizo Bécquer: lo asumió y salió airoso, un poco como lo haría Borges después de él –un Borges que, contra lo que hicieron presumir sus frivolidades, leyó mucho más a Machado de lo que él decía–. Hay en esta poesía rimas dificilísimas, que se engastan en el discurso con asombrosa fluidez, sin que nunca chirríen, ni las ronde la sombra del ripio: «mustia» / «angustia»; «sutiles»/«gentiles»; «homicida»/«adanida»;«peregrino /«adamantino»; «moscardonea» / «repiquetea». Citadas fuera de su contexto, pueden no suscitar la profunda impresión que causan si se las lee como es obligado. Muy a menudo la distancia conceptual entre las rimas, que casi nunca son dominantemente gramaticales, nos hace recorrer espacios de modo vertiginoso: así homicida y adanida, o peregrino y adamantino.

Con asonancia o sin ella, los poemas machadianos son artefactos verbales insuperados en su equilibrio y perfección, fruto de la abrumadora cohesión entre todos sus constituyentes y de esa singular relación, que en principio se diría paradójica, entre la fluidez y aparente llaneza de la expresión y la densidad que alcanzan a

---

[8] Campoamor, *Obras poéticas completas,* Barcelona, 1900, pág.189.

[9] Augusto Ferrán, *Obras completas*, Espasa Calpe, Madrid,1969, pág.68.

menudo, de la que él era consciente cuando se aconsejaba a sí mismo dar *«doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo»* (I 640). Sugería así la lectura en varios niveles de sus versos, una lectura que su poesía última acrecentaría.

Los modelos que tuvo para alcanzar esa perfección fueron escasos. Según sus propias indicaciones, el *Cantar de Mio Cid*, Berceo, el Arcipreste, Manrique, Lope y Bécquer, más el Romancero, la copla popular, los proverbios, etcétera. Berceo le enseñó severidad conceptual y de dicción (*«su verso es dulce y grave»* [I 600]); el *Cantar* lo atraía por ser portavoz de la memoria colectiva y por la sobriedad de su arte; razones similares abonaban su interés por el Romancero, mientras que Hita lo cautivó seguramente con su vitalismo; y Jorge Manrique, el poeta dilecto, le enseñó todo, desde lo formal hasta lo conceptual en su condición de supremo poeta del tiempo, que le dictó páginas críticas insuperadas; devoción capital, Bécquer, en fin, nutrió raigalmente su primer libro, que tiene mucho más del poeta español que del simbolismo francés; Bécquer, *«aquel poeta sin retórica, aquel puro lírico»* (II 1800), cuya poesía *«Es palabra en el tiempo...»* (I 2094).

El resto de la poesía española carece de interés para Machado, cuya obra solitaria surgirá de un paisaje poético bastante desértico, por lo que merece recordar sus declaraciones sobre el particular, como las que formulaba ante Ortega en carta de julio de 1912, cuando afirmaba que «Entre Garcilaso, Góngora, fray Luis y san Juan de la Cruz pueden reunir hasta cincuenta versos que merezcan el trabajo de leerse», y añadía que «La lírica española no tiene una vena propia ni nunca se abrevó en el agua corriente. El árbol de nuestra lírica solo tiene una fruta madura: las Coplas de don Jorge (I 1512)». Son declaraciones cuya gravedad no sabemos si se ha valorado de modo suficiente, pero que no solo abonan la independencia de criterio de Machado sino que iluminan de manera oblicua la condición irreductible, única, de su poesía. Es cierto –puede comprobarse en *Los Complementarios* –que posteriormente atenuaría o restringiría estos juicios–, pero lo esencial no cambiaría. *«Nuestra lírica* –añadía– *no procederá de nuestros clásicos, aunque sí ha de nacer de nuestra tierra y nuestra raza»*:: la tradición no nos sirve (II 1513); el poeta no es *«un jaleador de su patria sino* un revelador *de ella»* (II 1514). Lejos, pues, del vate

que atronaba la plaza pública con sus gritos, al modo de Núñez de Arce.

Hay un modelo esencial que no suele invocarse pero fue decisivo: Lope de Vega. Machado, es sabido, detestaba el barroco, pero ni Lope era demasiado barroco («*con razón Vega por lo siempre llana*»), pese a sus complejos y ramalazos gongorizantes ni, sobre todo lo adscribía nuestro poeta al naufragio general que para él fue el barroco castellano; nadie como él satirizó el lenguaje culterano. Machado admiraba al Lope dramaturgo («*padre maravilloso del teatro español*», y al lírico ( «*el último de nuestros grandes poetas*»)[9 bis].

Tenía el gran clásico lo que él más valoraba: fluidez y llaneza expresiva, imperio del concepto sobre el puro encadenamiento de las imágenes, condición no decorativa de estas (repárese, por ejemplo, en el cierre de la elegía a Carlos Félix *[«a pesar de la sangre que procura / cubrir de noche escura / la luz de esta memoria»]*[10], y, sobre todo, la construcción del poema, siempre estructurado, siempre organizado, nunca acumulativo, sustentado de modo indefectible en una arquitectura transparente. Y sobre todo ello su palpitación existencial, el arte de trasvasar la vida a la literatura adelantándose a los poetas románticos.

Valga el soneto para examinar la relación entre ambos escritores: Lope es nuestro sonetista máximo; Machado cultiva la estrofa a partir de *Nuevas canciones* y consigue algunas composiciones portentosas. Tenía el ejemplo de Juan Ramón y de los jóvenes poetas del momento. Eran los antecedentes inmediatos, pero el modelo fue Lope. Una de las características del soneto lopesco es la intensidad de sus cierres. Recordemos algunos ejemplos perdurables: *«que basta que me escuchen las estrellas»; «fuego en el alma y en la vida infierno»; «Triste del que escucha / pues no le puede responder con alma»; «que aun hay quien tenga envidia en las desdichas»; «que tanto puede una mujer que llora»; «¡Y cuántas, hermosura soberana, / mañana le abriremos, respondía, / para lo mismo responder mañana!»*[11]. Y de Machado: *«¡La aguda torre*

---

[9 bis] Doménech, *ed. cit.*, págs. 675 y 535.

[10] Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1969, pág. 490.

[11] *Ibíd.*, págs. 50, 59, 74, 125, 325.

*en el azul de España!»; «¡El muro blanco y el ciprés erguido!»: «No me llaméis, porque tornar no puedo»; «Y allí suena tu nombre ¡eternamente!»); «Desierta cama, / y turbio espejo, y corazón vacío!»; «Oh, fría, fría, fría, fría, fría!» (I 651, 662, 666, 667, 824), «¡No todas vais al mar, aguas del Duero!»*[12].

Cada vez más se perfila un poeta de características irreductibles a la luz de las diversas vertientes que estamos examinando. Una de las más turbadoras y que no ha entendido la crítica de raíz alonsiana, es la evolución de esta poesía, en crisis irreversible, según ella, después de *Campos*. En este marco, *Nuevas* sería un libro hecho de retazos de los dos grandes libros anteriores. Pero hace más de 30 años que José María Valverde[13], en su magistral edición del poemario, recusó la endeblez de tales planteamientos al llamar la atención sobre *«el fondo constante del libro»*, *«desolado y lúcido»*, ajeno a la decoración del primero y el paisajismo del segundo.

Cristaliza *Nuevas* por los años en que, según algunos, estaba ya agotado el poeta y se veía aislado y escribiendo a contracorriente por la irrupción de la «nueva poesía». Falso. Siguió avizor la evolución de la lírica reciente, que no hizo sino robustecer sus posiciones, dio a luz la gran aventura de los apócrifos y llevó a su poesía a una nueva fase. En la poética que escribió para la antología de Diego (marzo de 1931) dejó muy clara su posición. Tras insistir en su concepción de la poesía como *«la palabra esencial en el tiempo»*, manifestaba su desacuerdo, aun cortésmente *(«algo en desacuerdo»)*, con los poetas del día por su *«destemporalización de la lírica»*, que era la consecuencia del *«desuso de los artificios del ritmo»* y del empleo conceptual de las imágenes, y reivindicaba su futura antología con poetas inmersos *«en las mesmas aguas de la vida»*. *«Ellos devolverán* –señalaba– *su honor a los románticos, sin serlo ellos mismos»* (II 1802-1803). Uno de esos poetas sin duda era Lope.

---

[12] De *Los complementarios*, «apud» Manuel Alvar, ed., *Antonio Machado, Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pág. 410.

[13] Antonio Machado, *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, ed. José María Valverde, Castalia, Madrid, 1971, pág. 40. Consideramos también lo que escribió en las condensadas páginas de su *Breve historia de la literatura española*, Guadarrama, Madrid, 1969, págs. 208-216.

Al producirse así, Machado estaba postulando una poesía de los sentimientos, que incidiría en lo eterno humano. Al afirmar además que «el intelecto no ha cantado jamás», se anticipaba a la poesía de la impureza (Neruda), a la «rehumanización» de la lírica, a la inserción del poema en la historia. Estas palabras suyas fueron un poco el *mot d'ordre* que llevaría a los poetas del 27 a reencontrarse con el maestro de ayer. Él había agotado la aventura intimista, simbolista, en el primer libro; se había abierto al Otro en el segundo, pero la muerte de Leonor le hizo ocuparse de nuevo de su conciencia atormentada. Su lucidez, su formación institucionista y liberal, su conciencia sensible que no podía ofender al obrero esclavizado con la rica sensibilidad del poeta, le impedían retornar a ese intimismo sustancialista y, en consecuencia, adoptó una actitud resignadamente crítica. «*Canto y cuento es la poesía*», escribió en *Nuevas* (I 663). Como señaló Valverde, Machado se plegaba al doble afán de cantar y contar entrecruzando objetividad y subjetividad. Pero era una empresa ardua porque lo que estaba en cuestión era la misma noción del poeta, del que el apócrifo Meneses anticipaba su jubilación: «*El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico*» (II 709).

El apócrifo surgió como una respuesta a la necesidad de atenuar, si no eludir, la omnipotencia del yo que sentía Machado. No se trata en los apócrifos de heterónimos al modo de Pessoa: la heteronimia tal como la concibe el poeta portugués es consecuencia de un desdoblamiento psíquico, que suscita una lengua, un estilo e incluso una ortografía diferenciadas. Pero tampoco las criaturas inventadas de Machado son meros seudónimos: tienen perfil biográfico, apuntan condición de personajes semidramáticos. Fue la de Machado una incursión por los dominios del yo devastado, equivalente a la que había ejecutado Marcel Proust, cuya obra conocía bien, y similar a las tentativas de Nietzsche y su Zaratustra o de Valery y su monsieur Teste.

A caballo entre el seudónimo y el heterónimo, más cerca de este que de aquel, el apócrifo argumenta de modo irrefutable sobre la renovación machadiana. De hecho lo anunciaron algunos versos «filosóficos», desde el «Converso con el hombre que siempre va conmigo» hasta «Mas busca en tu espejo al otro, / al otro

que va contigo» o: «Busca a tu complementario / que marcha siempre contigo (I 492, 627, 629»). La necesidad del apócrifo alentaba en las palabras de Meneses y todavía más en la postulación de un apócrifo coetáneo, Pedro de Zúñiga.

Fue José María Valverde uno de los primeros críticos que se preocupó en atender y comprender las compleja filosofía de base kantiana que nutre el pensamiento de Abel Martín e impregna construcciones poéticas tan decisivas como el magistral poema «Siesta. En memoria de Abel Martín», demostración ejemplar de cómo se puede hacer gran poesía de pensamiento sin derogarla en logomaquias filosóficas[14] Pero la cuestión es aún más compleja. Jon Juaristi[15], partiendo del supuesto de que el poeta descendía de una familia de marranos portugueses, ha argumentado sobre sus raíces judías y su proyección en la obra: así la apuesta de Machado por una Divinidad ética, no genesíaca, el Dios creador de la nada. Los apócrifos serían, según estos planteamientos, otro indicio judaico, convergente Machado con los dos únicos escritores modernos, ambos de origen judío, que cultivaron las prácticas heterónimas, Pessoa y Max Aub; se trataba de producir la heterogeneidad a través de la alteridad; ya lo había hecho su padre, *Demófilo*, y Abel Martín, en el mismo orden de cosas, encuentra en su sueño preagónico a su cuerpo juvenil, con el que dialoga.

Por lo demás, convendría no olvidar lo que representa la prosa de *Juan de Mairena* en la historia de la prosa española: la invención de un nuevo estilo ensayístico, flexible, ágil. Se afirma a menudo que la prosa machadiana representa una novedad estilística más sustancial que el verso; pero los productos estéticos no se juzgan, o no se juzgan solo, por su novedad formal, que se inscribe en el más vasto horizonte de la novedad artística. Formalmente, el verso machadiano puede no ser novedoso, aunque no es tan conservador como superficialmente cabría colegir, pero es novedoso *dentro* de un producto estético y su radical novedad artística es lo que le ha dado un lugar de privilegio en la poesía española. El gran innovador «formal» de la época de Machado es Darío;

---

[14] Valverde, *ibíd.*, pág. 85.

[15] Jon Juaristi,«Prólogo» a Enrique Baltanás, *Los Machado,* Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

el gran innovador, sin más, es don Antonio con sus poemas traspasados por la «honda palpitación del espíritu».

A la existencia de los apócrifos debemos varios poemas cenitales de Machado y de toda nuestra poesía. Es el ya consignado «Siesta. En memoria de Abel Martín»; son «Últimas lamentaciones de Abel Martín» y «Muerte de Abel Martín» (sin olvidar el soneto «Al Gran Cero»). Estos poemas no tienen antecedentes ente nosotros. Sería fútil establecer relaciones de dependencia entre ellos y los poemas dramáticos de Espronceda o los dialogados de Campoamor. Narración y monólogo se integran en las dos composiciones más extensas, traspasadas ambas por un aire ultrarreal. Remata el ciclo el monólogo «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela»: un delirio que parece surrealista pero es solo tributario del irracionalismo europeo de comienzos de siglo, tal y como se cifra en la obra de Alfred Jarry y se encarna en la parte final de *Paradox, rey,* de Baroja, con la delirante apoteosis del reino de Uganga; añádase la huella de Kafka en la figura del sambenitado (en 1925 publicaba *Revista de Occidente* la traducción *de La metamorfosis* de Kafka, debida a Jorge Luis Borges). El monólogo, hermético pero no sibilino, presenta a Machado sumido en el mundo de la muerte y la pena capital sobre bases folclóricas ajenas al surrealismo[16].

Cerraron la serie poética de los apócrifos, en la edición última de las poesías completas (1936), las que él llamó «Otras canciones a Guiomar», del más depurado erotismo, y escritas *«a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena»*:un modo de denunciar la condición apócrifa de aquel amor (Valverde). Y cerrando la edición, «Otro clima»,acaso debido a Abel Martín, quien reflexiona sobre el mundo que sobrevendrá tras él, y es una visión grandiosa de lo que podrá ser el porvenir, con la lucha de los proletarios por la emancipación y el triunfo quizá de las fuerzas progresistas; en Martín resuenan las palabras de Meneses a Mairena: *«un aire de cielo aterecido / le amortecía el fino estradivario. / Sangrábale el oído>* (I 737).

---

[16] Joaquín Marco, ed., *Antonio Machado, Donde las rocas sueñan. Antología esencial (1903-1939),* Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, cf. pág. 35-37.

Esto escribía al filo de la guerra civil el «acabado» poeta; el gran preocupado por los fantasmas de la historia pero también por las pesadillas del tiempo y la condición humana. Este Machado se muestra sobre todo en los sonetos cifrados en clave alegórico-dantesca, cuyo primer paradigma lo constituyen aquellos que se agrupan bajo el título de «Los sueños dialogados». Poeta de la vida, se enfrentaba Machado al universo sombrío de la muerte, atrás ya irrecusable e insoslayable el territorio de su pasado, que limitaba su experiencia amorosa y vital con Leonor: *«¡El muro blanco y el ciprés erguido!»*, canta el segundo de los poemas; en el primero una misteriosa encina negra brota de los parajes castellanos evocados por la memoria. Muro y ciprés, con expresiones diversas, van a nutrir trágicamente este mundo. El paisaje se vuelve infernal, al modo dantesco, en el tercer soneto, donde el crepúsculo suscita *«un resplandor de aurora»* en la *«roca cenicienta»* (la *«cenicienta* roca» del soneto inicial); una aurora que aterra al caminante *«más que fiero león en claro día / o en garganta de monte osa gigante»:* metáforas del horror en que se ha convertido la vida, con la misma filiación dantesca. El poema está dirigido a una misteriosa dama –*«señora»*– incitante, sí, pero a la que el poeta no puede atender, arrastrado como está por las fuerzas oscurass*: «yo voy hacia la mar, hacia el olvido...* ». Solo con su soledad, la invoca a ésta en sentencia inquietante: «*Descúbreme tu rostro, que yo vea / fijos en mí tus ojos de diamante*» (I 662, 663).

¿Qué son esos ojos sino los de la muerte? Mirada dura, implacable, con la que topa el antiguo soñador de los caminos de la tarde, transmutado ahora en jinete que cabalga por *«agria serranía»* y a quien sorprende un rayo a cuya luz siniestra ve «*la afilada crestería / de otra sierra más lueñe y levantada*». Aún le queda otra visión más terrible*: «¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada. / Gritó: ¡Morir en esta sierra* fría!» (I 650).

Del otro mundo viene la muerte, que el poeta ve en su terrible contemplación, en no *amorosa visione.* Alguna esperanza subsiste, no obstante, como la que enciende el grandioso soneto «Esto soñé», donde se atreve a soñar que el *«tiempo»* –el homicida que nos lleva a la muerte– «*o fluye en vano / [...)] era un sueño no más del adanida». Por un* momento, el hombre, se siente dominador de las fuerzas del cosmos, y *«mostraba al*

*mundo el ascua de la vida, / sin cenizas el fuego heraclitiano»* (I 650).

Pero es solo un sueño bueno, como el poeta hubiera dicho. Porque este Machado ya no busca a Dios entre la niebla; se ha topado con la muerte; la ve ya por todas partes. El asesinato de Lorca se convierte en la dolorosa plataforma desde donde la inspiración salta al encuentro de Federico con «Ella». El infortunado poeta la requiebra: *«Porque ayer en mi verso, compañera, / sonaba el golpe de tus secas palmas...»* . «¿Compañera» de Lorca o del propio Machado? Federico hizo de la muerte personaje de *Bodas de sangre* (*«y diste el hielo a mi cantar y el filo / a mi tragedia de tu hoz de plata»*, I 828-1829), pero ¿se trataba en verdad de su compañera? Compañera, desde luego, sí lo fue de este Machado postrero, que ha descendido al infierno; Abel Martín hace de Caronte un ángel que le pide el óbolo para transportarlo a la otra ribera; un Abel sumido en espantosa soledad porque pensaba «*que Dios no le veía*> «*y en su mudo desierto caminaba*». Pero la dama de los ojos adamantinos se acerca hasta su lecho de agonizante: *«Y vio la musa esquiva, / de pie junto a su lecho....»*.

No muere Abel con serenidad sino en medio de amarga decepción. En primer lugar, de la *dama misma*, cuyo rostro terrible al fin ha visto: *«por ansia de tu cara descubierta, / he pensado vivir hasta la aurora (...) / Hoy sé que no eres tú quien yo creía»*, decir sibilino, que remite a la ambigüedad del cierre de «El jinete y la sierra»; pero le agradece, con todo, su *«frío desdén*>. La muerte se da cuenta de la injusticia que comete: «...Quiso la muerte / sonreír a Martín, y no sabía»; la agonía de Martín es dura, muy consciente él del relativismo universal que iguala a todos (soñador y vigilante, hacedor de caminos y mero caminante): *«Y sucedió a la angustia la fatiga / que siente su esperar desesperado» (...)¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?»* (I 735-736).

Con algunas variantes, Mairena lamentaba el final de su *«pobre maestro»*, que *«tuvo una agonía dura, trabajosa»* (II 2034). Era, es el infierno de la nada. Tampoco salimos del infierno en el monólogo «Recuerdos». La horca, la degollación y el garrote son sus protagonistas. El *inferno* dantesco es mencionado de modo expreso: «*¡Bajar a los infiernos como el Dante!*». Pero todo sucede en clave grotesca, con un sentido del humor que hasta ahora solo se

había empleado en las páginas más agrias de *Campos:* «*Dejad* toda esperanza.. Usted primero. / ¡Oh, nunca, nunca, nunca! Usted delante!» (I 724).

¡Cuán lejos ya de aquel que soñaba caminos de la tarde, o buscaba a Dios entre la niebla! La pesadilla ha sustituido al sueño; el mundo mago de su conciencia juvenil ha desaparecido: mucho antes de que la muerte lo finiquite la vida cotidiana se lo ha engullido. Adiós a los «*colmenares*» de los sueños. Algo muy importante ha acaecido dentro del sujeto poético y del existencial que lo soporta. El primer boceto en prosa del poema data de 1914; pero es ahora (1931) cuando lo retoma; en realidad se limita a contextualizar los pasajes alusivos o concernientes a las ejecuciones y sus instrumentos. El antiguo soñador se ha convertido en un neurótico atormentado por la pesadilla del desastre final que a todos nos aguarda. Del simbolismo como escuela no queda, en sentido estricto; Machado estaba de nuevo solo con sus clásicos: don Jorge, Bécquer...

Solo y preagónico. El amor no lo salva; bien al contrario: lo condena. Como su maestro Martín, concluye que la pasión amorosa ( y la suya por Guiomar, Pilar Valderrama), hecha de renuncias e inhibiciones casi *contra natura,* es pura invención, como lo es en general la experiencia de esta clase; «*En un jardín te he soñado / alto, Guiomar, sobre el río*».Por eso, porque es un amor apócrifo, suscita otras canciones «a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena», donde leemos que «*Todo amor es fantasía...*» (I 736).

La guerra civil no solo confiere acentos épicos a su poesía, sino que demasiado a menudo reinstala al sujeto poético en los espacios infernales. Los mitos positivos comparecen: así Poseidón y los tritones eróticos que el poeta ve en sus poemas valencianos («Amanecer en Valencia», «Meditación»); pero son los mitos no paradisíacos los que más tiran de él. Es el soneto a la muerte del niño herido, donde la luna, la vieja Hécate, colabora con su obscena luz a los bombardeos sobre la ciudad; es la sombra de Caín, que cruzaba las parameras castellanas treinta años atrás, reapareciendo bajo las alas del «moscardón guerrero»; es Lorca conversando con la Muerte en Granada; son las infernales brujas de *Macbeth* aullando alegres porque el gran asesino será rey. El infierno ha triunfado; solo queda, débil ancla de salvación, el pasado infan-

til, aquel «*delfín de bronce y plata*» (I 715): aquellos delfines que vieron sus padres en Sevilla antes de que él naciera, y que comparecían en la agonía de Abel; es «*mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!;* eran «*Estos días azules y este sol de la infancia*» (I 824, 836), como decía el verso encontrado en el traje mortuorio del poeta.

Pero Machado no se ensimismó en la pesadilla del mal, y no lo hizo por un instintivo movimiento antidogmático (*«Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos»*, I 691), y porque, como señalaba hace ya años Valverde, su paradoja final fue que supo conjugar su escepticismo radical (y su conocimiento del mal, añadimos nosotros) con la adhesión a la causa popular y democrática y la fe en un socialismo de base cristiana.

Evolución implacable la del gran poeta. A los poetas de la experiencia se debe la reevaluación del Machado que soñaba con una «*nueva sentimentalidad*» (I 710). Hay más Machados, pero todos son los rostros de un poeta genial, que acuñó algunos de los poemas memorables de la lengua. Que surgiera con una voz ya hecha, no quiere decir que no evolucionase.

La poesía machadiana se presenta como un discurso de extrema complejidad, como sucede casi siempre con los grandes poetas, pero nunca trasnochado, siempre renovador. Su fidelidad a la métrica anterior al verso libre y el poema en prosa no impide a Machado tomar de Calderón el testigo de la rima; un Calderón a quien iguala en la perfección y originalidad de su consonante; Machado supone además un paso al frente en la exploración de las rimas antigramaticales y del encabalgamiento, que elude el sonsonete de la rima asonante. Tan consciente era Antonio Machado de su sistema métrico que para conseguir el objetivo de lograr un perfecto artefacto poético no suscribió para la silva el modelo tradicional de versos libremente trabados, sino que hizo de la estrofa (pareados, tercetos, cuartetos y otros grupos definidos) la unidad básica de aquella, no el verso, como había sido el modelo durante siglos[17]. Que esta corriente sea hoy minoritaria, aunque la

---

[17] Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 246-247. ). Para la evolución de la poesía europea en lo que se refiere a la naturaleza de las rimas, cf. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.

han cultivado grandes coetáneos del poeta como Borges, en nada atenta contra la coherencia y solidez de su sistema. Por lo demás, Machado nunca aspiró a ser actual.

Ni trasnochada, ni tampoco estática, la poesía de Machado cambió al menos tres veces, aun con su fidelidad esencial a su voz (*«A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una»*, I 492 ). Comenzó en el postsimbolismo y de ahí derivó al intimismo (*Soledades* de 1907); lo hizo después a la poesía de tipo civil (*Campos*), de lenguaje más centrífugo; y puso rumbo luego a la poética de los apócrifos, que ponía en tela de juicio la noción misma del poeta en la sociedad burguesa. Y ello sin olvidar sus incursiones en las canciones de base popular, que se anticipan al neopopularismo del 27. Las suyas no derivaban, como las de Alberti, de los cancioneros musicales del XVI, ni, como las de Lorca, de la proyección del nacionalismo musical (Falla). Este avituallamiento en el folclore andaluz era también otra táctica contra el narcisismo poético de raíz burguesa. «*Canto de frontera*» eran las soleares para Abel Martín (I 693).

La adopción del sistema métrico clásico era consecuencia de su concepción de la poesía como palabra en el tiempo, no fruto de ninguna estrategia arcaizante. A estos cambios acompañan mutaciones ideológicas: del culto al yo de la primera etapa pasamos a su relegación en la segunda, y a su destrucción por los apócrifos, que lo hacían converger con un poeta tan avanzado como Fernando Pessoa. Machado puso en tela de juicio sucesivamente el positivismo, el bergsonismo y el existencialismo El idealismo vagamente deísta de los dos primeros libros cedió el paso al nihilismo de los últimos poemas, punteados por el pesimismo ante el paso del tiempo y la inminencia del acabamiento, todo ello dentro de la concepción del universo como caos. Dios, ser que se *es*, no podía crearse a sí mismo, sino crear la nada.: «*Cuando el* Ser que se es *hizo la nada*». El universo como caos, sí, pero también como apócrifo, según dejó caer al paso en *Juan de Mairena; «ahógame esta mala gritería, / Señor, con las esencias de tu Nada»* (I 734), resumía, turbador, el agonizante Martín. Recordemos de paso cómo ya el poeta de *Soledades* cuestionaba la sustantividad del yo dirigiéndose a la noche en estos términos turbadores: «Dime si sabes, vieja amada, dime / si son mías las lágrimas que vierto...» (I 451).

Puesta en duda de la sustantividad del yo, demolición en marcha del fundamento mismo de la poesía burguesa. No era esta demolición la que ansiaban los versos de *Arias tristes*, quizá porque, como el mismo Machado señaló en temprana reseña, había mucho más sueño que de realidad en aquellos melancólicos poemas. En todo caso, las preocupaciones narcisistas del joven Jiménez andaban muy lejos del ámbito por donde discurría Machado. ¿Dónde está el poeta del XIX?

Hay más todavía. Machado emprende también la desmitificación del concepto social del arte. El más influyente poeta español de la posguerra en este último fin de siglo lo reconocía así al estampar al frente de su poesía reunida estos versos de la segunda edición de *Campos*, de la sección «Parábolas», agrupados bajo el modesto título de «Consejos»: una manera de reconocer el magisterio palpitante de don Antonio y de proclamar su adhesión a una línea central de la estética de la posmodernidad: «*la vida es larga y el arte es un juguete*», se afirma ahí, y aún: «*el arte es largo y, además, no importa* (I 584).

Antes de 1917 remataba, pues, Machado la condición sacral del arte y postulaba su naturaleza lúdica. Una vez más en solitario. Su compañero de generación, Juan Ramón Jiménez, suscribía por entonces, y fue fiel a ella el resto de su vida, una concepción cuasi religiosa de la poesía («la eterna y fatal Belleza Contraria...» ), en la que el poeta era «un creador oculto de un astro no aplaudido», y entre los líricos del 27 se repetían afirmaciones equivalentes: para Salinas, la poesía era «una aventura hacia lo absoluto»; Dámaso Alonso la calificaba como «un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera»; y Lorca afirmaba tener «el fuego en mis manos»[18]. Que en nuestros días haya podido impugnarse esta concepción «lúdica» del arte –así por George Steiner– es cuestión en la que ahora no entramos.

Arte el de Machado que palpita, como palpita, ínsita, la imagen de su autor. Así, hemos presenciado el derrumbamiento de los grandes sistemas filosóficos: Machado tenía *in mente* esa ruina

---

[18] En la antología de Gerardo Diego (Signo, Madrid, 1932), págs. 110,169, 218 y 298.

cuando filosofaba del modo desprejuiciado que lo hacía. Un Machado que excedía a Ortega en profundidad y a Unamuno en mesura, aunque su modestia lo llevara a calificarse falsamente de discípulo. En pleno hervor revolucionario se atrevió a proclamar en Valencia (¡primero de mayo de 1937 y ante las Juventudes Socialistas Unificadas!) que no era marxista, a la vez que pregonaba su fe en el socialismo como «etapa inexcusable en el camino de la justicia» (II 2153).

El conjunto de la obra de Machado ha resistido bien el paso del tiempo, pero hay, como es lógico, zonas que lo han hecho mejor que otras. *Campos* es el libro que más ha envejecido. Su ideología castellanista no está hoy en boga, pero fue su difusión la función práctica con la que nació a instancias de don Francisco Giner, digámoslo en términos pragmáticos. Hay, sin embargo, una función estética, que es preciso salvaguardar. Esa función estética resplandece en los textos menos noventayochistas; el libro hace *pendant* generacional con obras paradigmáticas de Azorín, Unamuno y Baroja. Los paisajes castellanos están poetizados con absoluta maestría, desde la ascensión a las cumbres («Orillas del Duero») hasta la visión casi extática de los campos de Soria.

Llamamos la atención sobre algunos textos menos considerados, como el dedicado a Azorín por su libro *Castilla*, donde el estilo telegráfico, sincopado, no logra quebrar la honda tristeza que embarga al poeta viudo, que se cela tras el caballero enlutado. Entre los poemas de tránsito entre Soria y Baeza se impone destacar el CXXV, fechado en Lora del Río el 4 de abril de 1913, meses después de la muerte de Leonor, con sus mágicos versos finales: «Un día, tornarán, con luz del fondo ungidos / los cuerpos virginales a la orilla vieja» (I 549).

Siguen conservando toda su magia, y es posible que no la pierdan nunca, los poemas a la memoria de Leonor, transidos de la emoción más pura, literalmente conmovedores. De los textos regeneracionistas importa destacar la potencia mítica –antimítica, en rigor– con que están trazados los antihéroes: el hombre del casino provinciano, don Guido, y el joven «lechuzo y tarambana» en quien se encarnará el mañana efímero; son auténticas criaturas infernales, talladas como a punta de navaja.

Y hay que romper una lanza por «La tierra de Alvargonzález», que acredita la desenvoltura del poeta al elegir entre los diferentes tipos romancísticos a su alcance –el Romancero viejo y nuevo, el romance romántico, el lírico de Rubén y Juan Ramón– y el menos atendido y valorado: el romance de ciego, el de los pliegos de cordel. Infravalorado por la crítica académica, acostumbrado nuestro oído al ritmo de los romances artísticos, habituados a su limitada extensión, se diría que estos juicios (pero también prejuicios) han gravitado asimismo sobre el poema machadiano. Lorca lo escenificó con La Barraca; la adaptación incluía la recitación por su parte de extensas partes del poema.

El renovador más genial del viejo romance no tenía inconveniente en identificarse con el romance de ciego de su viejo maestro. Y había materia para ello: los presentimientos del padre que va a ser asesinado –su sueño trágico–, el tremendo estribillo *(«y el que la tierra ha labrado / no duerme bajo la tierra»)*, la esterilidad maldita de los asesinos, la copla con dejos de *El caballero de Olmedo*, que canta el pueblo, los versos memorables sobre la ruina de la casa de los malvados y sus campos marchitos *(«tan tristes que tienen alma»)*, las comparecencias del espectro paterno, la trágica muerte de los asesinos... (I 525 y 536). Pinceladas de maestro en plenitud. Pero hay que abandonar prejuicios, como el de la extensión del poema, que el romance de ciego exigía, y atender a su dicción limpia, a su equilibrio entre expresión y concepto. Machado convertía en arte la materia vulgar, ahí es nada. Es el único romance de ciego que ha trascendido sus orígenes, porque el de *La zapatera prodigiosa* lorquiana es una parodia, como lo es el que cierra *Los cuernos de don Friolera,* de Valle, que Lorca tuvo *in mente* al componer el suyo. Los romances de Villalón estilizan la materia temática, pero del modelo original no queda nada, y el poema machadiano,aun transfigurado en «artístico», sigue siendo un romance de ciego[19]. Dicen que Lorca lloraba al recitar algunos versos del romance, y eso, más allá de la leyenda, significa algo. El romance denuncia además la decadencia castellana, concordante con el célebre *«Castilla miserable, ayer dominadora»*, cifra de un buen grupo de poemas.

---

[19] Manuel Alvar, *ed. cit.*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pág. 38.

De *Nuevas* conviene atender al inaugural «Olivo del camino», tan maltratado por la crítica desde Alonso. Es un canto a la feracidad de Andalucía, ya no extranjero el poeta en los campos de su tierra, que ve cifrada en el fruto del olivo, la aceituna, desarrollado a través de la historia de la diosa Deméter, la gran diosa de la tierra cultivada.. La extensa silva despliega con extraordinaria perfección la historia de la diosa para concluir con un bellísimo canto de resonancias virgilianas (*Bucólicas*) a la fertilidad de la campiña andaluza, cordobesa. Tierra del mito; Machado lo conocía a la perfección, pero, como señaló Manuel Alvar[20], omite algunos elementos, lo que vuelve el poema deliberadamente ambiguo. No es preciso conocer toda la urdimbre mitológica; basta con dejarse llevar por la precisión, tono y sostenida fluencia del poema que, leído así, puede acabar embriagándonos con pasajes dignos de las *Geórgicas* virgilianas (sección VII) y la exaltación del olivo, el árbol sagrado de Andalucía.

Las poesías de guerra son excelentes y con momentos de máxima intensidad: así «La muerte del niño herido», con su originalísimo cierre; el soneto de despedida a Guiomar; la elegía por la muerte de Lorca, épica también; y el mismo soneto a Líster, tan denostado por quienes en cambio se extasían antes los versos borgianos laudatorios del mercenario y asesino Juan Muraña: «Que el tiempo, que los mármoles empaña, / salve este firme nombre, Juan Muraña»[21]. Cabe exigir al menos igualdad de trato y no aprovechar la ocasión para señalar, con un íntimo punto de satisfacción, que también el hombre insigne cedió a la tentación cainita.

---

[20] *Ibíd.*, pág. 44.

[21] «Alusión a una sombra del ochocientos noventa y tantos«, en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, RBA, Madrid, 2005. pág. 827.